

ideas recibidas

un vocabulario
para la cultura
artística
contemporánea



MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA



Índice

7 **Presentación**

Jorge Ribalta

9 **Cine**

El aparato atrapado por la cola

Eugení Bonet

**El sujeto y el dispositivo:
del cine al ciberespacio**

Arlindo Machado

31 **Conceptualismo**

**De 1966 a 2008: el conceptualismo
en la historia del arte**

María Ruido

Hagámoslo nosotros mismos

Lucy Lippard

53 **Crítica**

**Nelly Richard y las itinerancias
del ejercicio crítico**

Ana Longoni

**La crítica: entre lo artístico
y lo cultural**

Nelly Richard

73 **Cubo blanco**

Adiós al cubo blanco

Carles Guerra

La poética del espacio aumentado

Lev Manovich

105 **Documento**

**Documento, ficción
y presencia del cuerpo**

Gabriel Villota Toyos

Documento y espectáculo

Jean-Louis Comolli

125 **Gentrificación**

Transformaciones en las ciudades

Josep Maria Montaner

**¿Son los museos tan solo un vehículo
al servicio del desarrollo inmobiliario?**

Neil Smith

151 **Industria cultural**

**Una referencia en los estudios
culturales de Gran Bretaña**

Mari Paz Balibrea

Industria cultural

Angela McRobbie

173 **Museo**

**Los museos como laboratorios
de gubernamentalidad**

Jesús Carrillo

Museo

Tony Bennett

197 **Performance**

**Antes de *Pictures*: el valor
crítico de la memoria**

Jesús Carrillo

Acción en los márgenes

Douglas Crimp

221 **Pop**

**El arte pop: repetición,
diferencia, contingencia**

Juan Antonio Suárez

**El pop consiste en
que gusten las cosas**

Jonathan Flatley

245 **Público**

Las paradojas de la visión pública

Marcelo Expósito

Sobre «público»

Rosalyn Deutsche

265 **Relación**

Un nuevo mundo de regiones

Francisco-J. Hernández Adrián

Una nueva región del mundo

Édouard Glissant

283 **Subjetividad**

Una ética afirmativa del devenir

Raúl Sánchez Cedillo

Afirmación, dolor y capacitación

Rosi Braidotti

316 **Participantes**

Presentación

Jorge Ribalta

Este libro recoge las aportaciones a las series de conferencias que tuvieron lugar en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) a lo largo de dos años consecutivos, en otoño de 2007 y 2008. El programa respondía a la misión continuada del Museo de proporcionar herramientas conceptuales para los debates sobre las prácticas artísticas del periodo que abarca la Colección del MACBA, la segunda mitad del siglo xx. De manera específica, se presentaba como una puesta al día del léxico de la cultura artística del siglo xxi, y proponía nuevas definiciones de conceptos centrales. A su vez, buscaba ofrecer una lectura histórica de la trayectoria de tales conceptos a lo largo del siglo xx, así como un apunte prospectivo que contribuyera a sentar los cimientos para la cultura emergente.

En 1976, Raymond Williams publicó su libro *Keywords (Palabras clave, 2003)*, en el que propugnaba un vocabulario adecuado a la cultura y la sociedad surgidas en la segunda mitad del siglo xx, tras la gran ruptura producida por la Segunda Guerra Mundial y el fin de la distinción entre cultura académica y cultura popular. Para Williams, el libro respondía a la necesidad de poner al día un lenguaje gastado, que ya no servía para hacer comprensible la realidad. Era necesario un nuevo idioma común, es decir, llegar a un nuevo acuerdo compartido sobre el significado y la relevancia de ciertos términos fundamentales. Pero también se trataba de formular, a través de ese léxico, un proyecto cultural de largo alcance para la época, que borrara las distinciones categóricas entre lo artístico y lo social y se construyese precisamente sobre su superación, es decir, que partiese de la nueva intersección de los campos de las artes y las ciencias sociales. Solo así parecía posible articular un proyecto cultural con un proyecto socialmente transformador. Hoy nos parece que las hipótesis de Raymond Williams siguen plenamente vigentes y su trabajo ha sido una fuente de inspiración para este programa.

Cada sesión era un monográfico en torno a una de las palabras clave, con la intervención de un ponente principal presentado y replicado por un segundo ponente. Hemos mantenido en el libro esa misma estructura original, aunque hemos variado el orden del programa en favor de una ordenación alfabética de los conceptos que se discuten.

Cine

Conceptualismo

Crítica

Cubo blanco

Documento

Gentrificación

Industria cultural

Museo

Performance

Pop

Público

Relación

Subjetividad

El aparato atrapado por la cola
Eugeni Bonet

**El sujeto y el dispositivo:
del cine al ciberespacio**
Arlindo Machado

El aparato atrapado por la cola

Eugeni Bonet

La palabra clave, la idea recibida que nos ocupa es la del aparato cinematográfico. Con un pie en la semiótica (su propósito sistemático) y otro en el psicoanálisis, dicha noción ha sido delineada en Francia a través de una serie de textos publicados en revistas como *Cinéthique*, *Cahiers du Cinéma*, *Communications* y *Tel Quel*, en la primera mitad de los años setenta y en los aledaños de lo que se dio en llamar estructuralismo: todo es lenguaje, todo es interpretable como sistema de signos. Y, más que a un objeto concreto, se refiere a un marco de relaciones recíprocas que rodean al film como cuerpo textual y que entrañan una base técnica –la maquinaria de su producción y exhibición (instrumentos y funciones como la cámara, la iluminación, el sonido, el montaje, los procesos de laboratorio y la proyección)–, pero también la maquinaria psicológica que involucra al espectador.

Se considera que los textos fundadores de esta concepción teórica son los ensayos publicados por Jean-Louis Baudry en 1970 y 1975, así como otro muy célebre de Christian Metz, «El significante imaginario», también de 1975. (Ambos autores han prolongado después sus reflexiones con sendos libros.) Luego esas ideas se han visto teleportadas al ámbito anglosajón, a raíz del creciente auge académico de los estudios culturales en general y de los *film studies* en particular, y han conformado la llamada *apparatus theory* cobrando nuevos despliegues y planteamientos.

Como se ha observado repetidas veces, dicha denominación no se corresponde exactamente con el vocabulario y los distinguos de los textos-fuente: Metz habla de la «institución» o «máquina cinematográfica» y de la «maquinaria mental» o «interior», mientras que Baudry distingue el «aparato de base» del «dispositivo». Pero, por otro lado, el término «aparato» remite además al concepto de «aparatos ideológicos del Estado», que fue formulado por Louis Althusser a partir de su relectura de Marx. Otro elemento crucial de la teoría del aparato/dispositivo cinematográfico reside en los seis artículos que Jean-Louis Comolli publicó en *Cahiers du Cinéma* en los años 1971-1972, bajo el epígrafe «Technique et idéologie».

La novedad de estos enfoques residió, en su momento, en dos o tres puntos. Por una parte, en un énfasis en lo tecnológico, por encima tanto de lo estilístico o estético, como de la «política de autores» que *Cahiers* había impulsado en una etapa previa. El aspecto tecnológico había sido hartamente desatendido fuera de los consabidos manuales técnicos y de instrucción profesional, y se consideraba casi transparente (invisible y aparentemente inocuo, en la jerga propia de la época). Por otra parte, se establece en una interpelación ideológica de los mecanismos que regulan la complicidad del espectador con la máquina social del cine, que acude particularmente a conceptos provenientes de la teoría psicoanalítica –de Freud a Lacan– tales como el trabajo del sueño, el principio del placer, la fase del espejo, la identificación y el voyeurismo. En definitiva, lo que se plantea es que la tecnología no es neutra sino que constituye un vehículo ideológico en sí mismo.

La teoría del cine –o quizá sería más correcto decir la cultura del cine– tiene sin embargo un instinto conservador. El cinematógrafo (la invención de los Lumière) era originalmente una máquina única y versátil, concebida tanto para la toma de vistas como para su proyección: la película solo abandonaba dicho chasis durante su procesado. Muchos escritos, en la órbita de la teoría del aparato cinematográfico, recalcan la necesidad de tomar distancias respecto al papel axial de la cámara y su desdoblamiento en la cámara oscura de la sala, con la pantalla como plano óptico y el haz del proyector sobrevolando los cuerpos inmovilizados del público. Se trataría, por el contrario, de examinar –en conjunto y en detalle– todos los elementos y las operaciones técnicas que intervienen en la elaboración ideológica de la representación que llega a las salas. Resaltar tales mediaciones técnicas es una de las premisas de las teorías del aparato y el dispositivo que buscan una concepción materialista opuesta a otros enfoques anteriores, tildados de idealistas y fenomenológicos.

Una de las limitaciones de la semiótica del cine –admitida por el propio Metz, escudándose en la necesidad de acotar su terreno– ha sido por otra parte la de ceñirse básicamen-

te al estudio de la narración cinematográfica y de los géneros preponderantes de la producción industrial. Los axiomas del aparato se han decantado, en cambio, por el cine-ojo, la no-ficción de Dziga Vertov y su «kinoapparatom» (*Chelovek s kinoapparatom*, título habitualmente traducido por «El hombre de la cámara», «Man with the Movie Camera» y otras equivalencias; todas ellas son en cierto modo inexactas, puesto que Vertov se refiere al conjunto del aparato cinematográfico), tanto desde la primera exposición teórica de Baudry como en la andadura de Jean-Luc Godard de 1968 a 1974, cuando su firma se solapa con la de otros cómplices en un proyecto colectivo que toma precisamente el nombre del cineasta soviético.

Pero, fuera de esa especie de brazo armado que rodea las teorías del aparato –y que incluiría también las realizaciones en tándem de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet o de Peter Wollen y Laura Mulvey–, sus doctrinas se han aplicado de nuevo a un análisis del cine clásico, sus mecanismos y tentáculos. Resulta un tanto inconsecuente, por ello, que dichas ideas sigan tomándose como referentes en cuanto a la elaboración de una teoría de los nuevos medios poscinematográficos; cuando la cámara, si ahora sigue cumpliendo algún papel –como tal o en la periferia de la telefonía móvil y el instrumental informático–, ya no persigue tanto unas imágenes premeditadas, guionizadas, apremiantes, sino que, más bien, las caza o cobra al vuelo. Y cuando el relato se da por estallado el aparato ahora es otro.

Bibliografía

Baudry, Jean-Louis: *L'Effet cinéma*. París: Albatros, 1978.

Cha, Theresa Hak Kyung (ed.): *Apparatus: Cinematographic Apparatus: Selected Writings*. Nueva York: Tanam Press, 1980.

Comolli, Jean-Louis: «Technique et Idéologie», *Cahiers du Cinéma*, nº 229, 230, 231, 233, 234-235, 241 (1971-1972).

Lauretis, Teresa de; Heath, Stephen (eds.): *The Cinematic Apparatus*. Londres: Macmillan, 1980.

Metz, Christian: *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. París: Union Générale d'Éditions, 1977. Edición en castellano: *El signifiante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.

Rosen, Philip (ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Nueva York: Columbia University Press, 1986.

El sujeto y el dispositivo: del cine al ciberespacio

Arlindo Machado

Entre los años setenta y ochenta, el pensamiento crítico sobre el cine se dedicó a construir una teoría general de la subjetividad, conocida más genéricamente como la *teoría de la enunciación cinematográfica*. En ese periodo, el proceso de recepción del film y la forma en que se trabajaban o «programaban» la posición, la subjetividad y los afectos del espectador en el cine merecieron una atención concentrada de una parte importante de la crítica internacional, hasta el punto de que estos temas se convirtieron en el centro privilegiado tanto de la teoría llamada estructuralista o semiótica, como de los análisis más «comprometidos» de las distintas perspectivas marxistas, feministas y multiculturalistas. En todas estas aproximaciones, el aparato tecnológico del cine, así como la modelación del imaginario forjado por sus productos, fueron sometidos a una investigación minuciosa e intensa, en el sentido de que se verificó cómo el cine (un cierto tipo de cine) opera para interpelar al espectador en cuanto *sujeto*, o cómo ese mismo cine condiciona al público para que se identifique con y a través de las posiciones de subjetividad construidas por la película.

En 1993 Miriam Hansen publica un artículo polémico y esclarecedor donde afirma abiertamente que todas esas teorías de la enunciación en boga en los años setenta y ochenta envejecieron rápidamente y acabaron teniendo el mismo destino que las minifaldas o los pantalones de campana: se convirtieron en referentes históricos.¹ Las causas son de índole diversa, pero Hansen apunta algunas de las principales. En primer lugar, estas teorías presuponían una concepción un tanto monolítica de lo que era el cine «clásico», y dicha concepción empezó a resultar problemática cuando la atención se volcó hacia un gran número de películas comerciales y hollywoodienses que no refrendaban el modelo (sobre todo, los musicales). Por otro lado, el propio cine y el espectador empezaron a cambiar de condición justamente en la época en que esas teorías alcanzaron su desarrollo máximo. Además, no deja de ser sintomático que la mayoría de los estudios sobre la enunciación cinematográfica jamás se refiera a las películas que se realizaban en el momento en que fue concebida, sino al cine de periodos anteriores. A ello cabe añadir un concepto demasiado abstracto y rígido de la actividad del espectador o del proceso de recepción: el espectador era considerado, en esos sistemas

teóricos, una figura *ideal* cuya posición y afectividad se hallaban establecidas a priori por el aparato o por el texto cinematográfico, sin que en ningún momento se pensara en una posible respuesta autónoma por su parte.

Sin embargo, todas esas teorías entran realmente en crisis cuando los nuevos medios asumen la hegemonía del mercado audiovisual: sobre todo, el vídeo y la televisión, y después, por contaminación, el mismo cine, que deja de ser producido prioritariamente para la sala oscura, y pasa a serlo también para la televisión y el mercado de videocasete. Estos nuevos medios parecen no poner ya ningún énfasis en la construcción de una subjetividad que pueda funcionar como puerta de acceso a los nuevos enunciados. La posición subjetiva, sea la de un autor, la de un narrador interno a la diégesis, o la del propio espectador, ya no está marcada en el enunciado con el mismo énfasis con que aparecía en el cine de las décadas anteriores. Como en los orígenes del cine, disfrutar de la televisión ya no está regulado por un mecanismo de proyección o de identificación psicológica del espectador. La producción audiovisual parece caracterizarse, a partir de entonces, por una caótica mezcla de géneros, demandas y procedimientos, parte de ella regida por cierta objetividad enunciativa, cuya evidencia más incuestionable es la interpelación que el presentador de televisión hace al espectador a través de la mirada directa a la lente de la cámara.

De hecho, la pequeña pantalla introducida por la electrónica da origen a una imagen poco definida, «granulada» o reticulada, de efecto perspectivo bastante precario, que favorece sobre todo los primeros planos abstractos, los ambientes estilizados y las situaciones de interpelación directa como la arriba mencionada. Ver televisión se convierte en un comportamiento mucho más distraído y disperso (y, por lo tanto, menos identificador) que ver cine, ya que el espectador, circunscrito al ambiente doméstico, no se encuentra ya inmerso en la fascinación hipnótica de la pantalla grande y de la sala oscura. La programación de televisión, incluso la de carácter narrativo, es seriada, fragmentada, interrumpida en todo momento, y no cuenta con efectos de continuidad tan rígidamente establecidos como en el cine, por no hablar de que el

mismo espectador, con su mando a distancia, introduce una nueva discontinuidad mediante la práctica del *zapping*. Como ya observamos en otro contexto,² se puede incluso decir que la pantalla del cine funciona como si fuera *transparente*: ella misma se vuelve invisible al espectador, favoreciendo la identificación del designante con lo designado, de la representación con la realidad, de la diégesis con la vivencia personal. La pantalla de vídeo, por el contrario, tiende a ser *opaca* (pequeña, fragmentada, sin profundidad, poco «realista» y con escaso poder ilusionista), y exige que el espectador ponga toda su energía al servicio de la decodificación, a la vez que impide cualquier forma de fascinación alucinatoria que pueda hacerle perder el control sobre sus propias sensaciones. No es casual que los nuevos medios surgidos después del cine no suscitara reflexiones relacionadas con la forma como en ellos se construye la subjetividad, por lo que, en consecuencia, nunca se formuló una teoría de la enunciación poscinematográfica, por lo menos no de forma tan sistemática como se hizo en la literatura y en el cine.

Sin embargo, los nuevos medios que empezaron a cobrar forma después de la hegemonía de la televisión, sobre todo los de naturaleza digital (hipermedia, realidad virtual, ambientes colaborativos basados en red, etc.), restituyeron nuevamente la cuestión de la inserción subjetiva, y lo hicieron de una forma tan señalada que sorprende que aún no se haya formulado una teoría general de la enunciación en entornos digitales. La producción de pensamiento sobre los nuevos medios, sobre todo en lengua inglesa, se enfrenta a menudo con cuestiones relacionadas con la instauración en esos medios de nuevos regímenes de subjetividad. Brenda Laurel y Allucquère Rosanne Stone, por ejemplo, dedicaron parte de sus reflexiones sobre las narrativas interactivas al fenómeno que los pueblos de lengua inglesa llaman *agency* («agenciamiento»), o sea, al efecto de sometimiento del espectador necesario para la ilusión de *inmersión*.³ Sherry Turkle, por su parte, examinó no solo las personalidades virtuales (*avatares*) que habitan el llamado ciberespacio, sino también el desarrollo de identidades múltiples en las situaciones de interacción mediadas por ordenadores.⁴ Más directamente interesada en el modo en que se concebirán las narrativas del futuro, Janet Murray se dedicó a los mecanismos de inmersión y a las formas en que el lector/espectador interactuará con las situaciones potenciales acumuladas en las memorias de ordenador.⁵ Todas esas reflexiones, aunque repletas de intuiciones inspiradoras, están todavía lejos de formar una teoría general de las nuevas figuras de subjetividad que se están construyendo en los entornos informáticos. Aún no se ha sintetizado lo suficiente para hacer que la descripción pragmática de los innumerables casos particulares pueda saltar hacia modelos más abstractos y de validez universal.

En las nuevas formas narrativas concebidas para tecnologías digitales, los entornos y seres virtuales que aparecen en la pantalla del ordenador pueden ser alterados, introducidos, reubicados y destruidos en cualquier momento por ese megapersonaje que es el usuario. En ese caso, la narrativa ya no puede definirse a priori. Debe, por el contrario, aparecer como un campo de posibilidades gobernado por un programa; debe existir como un repertorio de situaciones manejado por una especie de máquina de simulación, capaz de tomar decisiones en términos narrativos a partir de una evaluación de las acciones ejercidas por ese receptor activo e inmerso, que en adelante llamaremos «interactor», puesto que términos como «usuario», «espectador» y «receptor» ya no designan la nueva situación participativa. En otras palabras, en los nuevos ambientes de inmersión posibilitados por los simuladores de acontecimientos virtuales, buena parte de las estrategias narrativas que habitualmente se atribuían a un sujeto narrador interno a la diégesis pasan ahora a ser asumidas simultáneamente por dos sujetos: por un lado, el interactor, el sujeto que se deja sumergir en la simulación, especie de *demiurgo* que desata los acontecimientos de la diégesis; y, por otro, un programa de generación automática de situaciones narrativas que dialoga con el primero. Corresponde a este programa, si no decidir concretamente lo que pasará –ya que eso depende también en buena parte de las decisiones tomadas por el interactor–, establecer el universo de eventos permitidos y las condiciones para que acontezcan. Funciona, por lo tanto, como una especie de metanarrador cuya función primera es establecer las reglas y las condiciones para los acontecimientos posibles en el universo diegético, una vez que las tramas singulares hayan sido efectivamente producidas por el interactor que dialoga con el programa. Este metanarrador automático (el programa) puede funcionar también como un personaje de pleno derecho, como en aquellos videojuegos en que asume el papel de un antagonista para el interactor. Tenemos aquí entonces la convergencia de dos agentes instauradores de situaciones narrativas: por un lado, el interactor, ese sujeto de carne y hueso (a pesar de que pueda estar también representado en la pantalla por un clon suyo), pero, como decía Edmond Couchot, ya «equipado»;⁶ y, por otro, algo así como un *sujeto-aparato*, o más exactamente, un *sujeto-robot*, de funcionamiento plenamente automático.

El mundo anglosajón llama «agenciamiento» a lo que experimenta un interactor cuando una acción significativa es el resultado de su decisión o elección.⁷ Normalmente, cuando leemos una novela o vemos una película, no esperamos que ninguna de nuestras acciones interfiera en la evolución de la historia, o sea, no experimentamos ningún sentimiento de agenciamiento. Por más grave o peligrosa que sea la situación presentada en una película, sa-

bemos que no podemos hacer nada, como espectadores, para ayudar a los personajes. En los medios digitales, en cambio, nos enfrentamos todo el tiempo con un mundo que se ve dinámicamente alterado por nuestra participación. Un entorno virtual se puede explorar de la forma que quiera el interactor. Puede ir a la derecha o a la izquierda, hacia delante o hacia atrás, o ponerse a dar vueltas en círculos. Si tiene delante dos puertas, puede decidir cuál de las dos abrirá primero, o incluso puede optar por no abrir ninguna y volver a algún sitio ya conocido. En una situación de desafío, el interactor puede, si quiere, calcular los pasos e ir directo a un objetivo determinado, o perderse en el laberinto para ver qué ocurre. El camino que debe seguir no está determinado a priori. «Agenciar» es, por lo tanto, experimentar un acontecimiento como su agente, como aquel que *actúa* dentro del acontecimiento y como el elemento en función del cual ocurre el acontecimiento mismo.

No obstante, esta participación dinámica no indica que el interactor sea dueño absoluto de los acontecimientos. Por un lado, él solo puede hacer lo que el programa permite o lo que la máquina prevé como posibilidad de acción. Pero si el interactor estuviese delante de un programa abierto y fuese capaz de intervenir en el propio ámbito de la programación, podría ampliar estos límites. Por otro lado, algunos videojuegos como *Deus Ex*, por ejemplo, permiten intervenciones tan viscerales del interactor que ni siquiera los realizadores serían capaces de prever algunos de los desarrollos. En general, el efecto de agenciamiento es fruto de sistemas *interactivos*, o sea, de sistemas capaces de reaccionar o de responder a las acciones del usuario. No es ninguna casualidad que las narrativas construidas para el ordenador tiendan a la forma más abierta del «juego» –en que la intervención activa del usuario no es solo deseable, sino incluso necesaria– que a la secuencia irreversible de acontecimientos, que es la que distingue la experiencia narrativa más conocida y convencional de la literatura y el cine. En el videojuego, la intervención del interactor es una exigencia del sistema y sin ella no hay acontecimiento posible, mientras que en las narrativas, por decirlo así, «pasivas», el espectador o lector debe dejar que los acontecimientos sigan su rumbo predeterminado, y todo cuanto que se le exige queda restringido al plano psicológico o mental (interpretación, identificación con los personajes, etc.). Sin embargo, esta oposición entre juego y narrativas «pasivas» debe realizarse con cuidado: muchos autores consideran peligroso concebirla de forma rígida. Janet Murray, por ejemplo, defiende la idea de que el juego no es más que una forma especializada de dramaturgia, en la que gran parte de las estrategias narrativas clásicas continúan funcionando.⁸ Brenda Laurel, por su parte, advierte principios de la poética aristotélica en los videojuegos de hoy en día.⁹

Observemos el ejemplo de *Myst*. Al entrar en el juego, el interactor se encuentra con algo así como un escenario abandonado, ligeramente surrealista, en el que se pueden ir encontrando pistas, marcas, evidencias de que, tras ese paisaje desolado, hay una historia, y que, por esta razón, se debe explorar el terreno como en una historia de detectives. La trama oculta en el paisaje se va revelando poco a poco, pero solo al visitante despierto y astuto: dos hermanos, SIRRUS y ACHENAR, se hallan presos en libros mágicos y, por medio de apariciones breves y fragmentarias, solicitan la ayuda del interactor para que los libere, no sin antes acusarse el uno al otro de la situación en que se encuentran. Para conseguir liberarlos, el interactor tendrá que recorrer a un escenario compuesto de miles de paisajes y basado en cuatro tierras o edades mágicas, en las que deberá enfrentarse a lugares laberínticos y sin salida, reconocer y descartar pistas falsas, sortear peligros de todo tipo y condición, resolver una serie de enigmas y sobre todo encontrar y devolver a su sitio las páginas que faltan en los libros donde se encuentran aprisionados los hermanos. A medida que evoluciona en esos extraños mundos, el interactor va conociendo mejor la historia: los dos hermanos resultan ser criaturas sórdidas y crueles, responsables de la desaparición de su propio padre, ATRUS, que afortunadamente sigue vivo y puede ser rescatado gracias a la resolución de nuevos enigmas.

La principal diferencia entre la situación narrativa colocada por *Myst* (1993) y las practicadas en otras modalidades dramáticas reside en que, en el primer caso, no existe una única manera de hacer evolucionar los acontecimientos. Cada visitante o jugador pasa por caminos distintos, resuelve de forma diferente los misterios y experimenta de modo personalizado los hechos de la historia. Algunos podrán encontrar un camino más corto para llegar al «final», otros también llegarán, pero solo después de seguir itinerarios más tortuosos y perderse en los diversos laberintos del juego. Algunos lugares serán visitados por unos interactores, pero no por otros. No hay un recorrido único, definido, que se pueda considerar el camino correcto de llegar al «final». Todos los caminos son legítimos, aunque no lleven a ninguna parte, porque en ese tipo de dramaturgia el placer se encuentra menos en resolver una trama y llegar a la catarsis final que en experimentar sus mil posibilidades de desarrollo.

A este respecto, es interesante una observación de Murray a propósito de la propia idea de «final» del juego.¹⁰ En *Myst* hay un «final», por decirlo así, convencional, un *happy end* destinado a aquellos que esperan que las historias tengan un desenlace: el interactor descubre el lugar donde está Artrus y le lleva la pieza mágica que le permite escapar de la prisión y finalmente recuperar su libertad. Pero hay otra posibilidad de «final», cuando

el interactivo localiza a Artrus pero se olvida de llevar el instrumento de su libertad, en cuyo caso tendrá que enfrentarse a la ira del mago, condenado a permanecer *ad infinitum* en su prisión. Según explica Murray, este otro «final», a pesar de ser frustrante en cuanto a expectativas narrativas clásicas, está mucho mejor resuelto en términos gráficos y sonoros, además de dejar abierta la historia, constituyendo por lo tanto una conclusión mucho más gratificante para el interactivo en términos estéticos. Hay una tercera posibilidad de «final», particularmente desconcertante, para aquellos que deciden liberar a cualquiera de los dos perversos hermanos, en vez de optar por el padre: en este caso, tan pronto como uno de estos personajes se ve en libertad, lo primero que hace, paradójicamente, es encerrar a su propio salvador en la misma mazmorra de la que ha sido liberado. Hasta entonces, el interactivo podía contemplar a los dos hermanos encerrados a través de una pequeña ventana insertada en la página del libro, desde donde hacían señas y pedían socorro. A partir de la inversión de la perspectiva determinada por ese tercer «final», es el interactivo, preso en un ambiente totalmente oscuro, el que pasa a ver la imagen de Achenar o Sirrus a través de una pequeña ventana, mientras le lanzan una mirada triunfante y de superioridad. A partir de este momento no se puede hacer nada más, ya que el interactivo ha perdido el juego, pero ha ganado, según Murray, el mejor desarrollo de la trama en términos dramáticos.

Una historia que puede tener muchos desarrollos posibles debe tener también, por su propia lógica interna, muchos finales posibles. La propia idea de «final» se relativiza, porque el interactivo siempre puede volver a algún punto anterior del desarrollo, tomar otras decisiones y ver cómo, a partir de estas nuevas decisiones, la historia termina de otra forma. De hecho, en las propuestas narrativas más osadas y más distantes de los esquemas comerciales de los videojuegos, puede abolirse la idea de finalización, como lo confirma la máxima de Jorge Luis Borges según la cual «el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio».¹¹ En una de las obras más influyentes de la literatura hipertextual para ordenadores –*Afternoon, a Story*– el autor Michael Joyce se niega a construir una idea de cierre para su historia. De esta forma, al lector/interactivo nunca sabe a ciencia cierta si la historia ha terminado o si aún queda alguna parte de su desarrollo fragmentado para ser leída. En realidad, el autor deja que el lector decida por sí mismo cuándo se termina la historia. En general, el lector deja de leer por cansancio, por falta de interés o porque siente que la historia ya no progresa, volviendo como vuelve constantemente a los mismos puntos ya recorridos, lo cual puede ser un indicio –todavía no confirmado– de que ya ha agotado su contenido. Murray llama a esto «finalización por agotamiento y no por completación»:

En otras palabras, el cierre por vía electrónica tiene lugar cuando la estructura de un trabajo se entiende, aunque no su trama. Este cierre presupone más propiamente una actividad cognitiva que el placer habitual de oír una historia. La historia en sí aún no está realmente resuelta. Aún no se considera consistente o satisfactoria, pero su mapa, dentro de la cabeza del lector, ya se ha vuelto claro.¹²

Evidentemente, en el cine, el espectador también puede decidir salir antes de que termine la película, igual que el lector de un libro puede decidir no terminar de leerlo. En ambos casos, consideramos que la recepción no se ha consumado, y el lector o el espectador, por lo general, cree que en realidad no ha leído el libro o no ha visto la película. En los medios digitales, sin embargo, jamás existe una garantía real de que una situación narrativa ha sido recorrida en su totalidad. Las narrativas que dependen del agenciamiento de un interactivo no tienen una duración definida, nunca se sabe cuándo podrán «acabar». El interactivo siempre tiene una autonomía de decisión mucho mayor que la del lector o el espectador, pero, por otro lado, el sentimiento de impotencia frente a una narrativa que parece escapar a su dominio crece en la misma proporción que su autonomía. Toda navegación, toda inmersión en entornos digitales conlleva cierta dosis de frustración y fascinación en la medida en que el universo de ficción nunca puede conocerse en toda su amplitud, salvo por su creador –y tampoco siempre–, y por lo tanto queda la sensación de que puede volverse a él otras veces y conocerlo de forma diferente, como si fuese una historia nueva.

Los dos regímenes de inmersión

Los actuales entornos tecnológicos de inmersión y de agenciamiento favorecen la aparición de un fenómeno nuevo que podríamos definir como la «hipérbola del sujeto», una especie de narcisismo radical y autorreferenciado en el que la única identificación posible es la del sujeto consigo mismo. El interactivo casi siempre accede a estos entornos como su *sujeto* y, en la mayoría de los casos, es imposible vivir las narrativas interactivas si no es encarnando a su personaje principal, aquel en función del cual ocurren los acontecimientos. Basta ver cómo los niños y los adolescentes se refieren a los personajes que representan en la pantalla. En general, utilizan siempre la primera persona: «¡Allá voy!», «¡Ah, me quiere coger, pero no me dejaré!», «¡Oh, ese cabrón me ha matado!». En muchos videojuegos, el jugador se integra en el juego como su agente visualizador. En los simuladores de vuelo o de carreras de automóvi-

les, por ejemplo, esa inserción se da mediante la modalidad clásica de la cámara subjetiva, donde el jugador ocupa el asiento del piloto y observa en la pantalla el recorrido que él mismo determina con el manejo de los instrumentos de a bordo. En este caso, las imágenes se muestran siempre a partir del punto de vista cautivo del jugador, que se confunde visual y acústicamente con el personaje principal de la trama. Pero también están aquellos casos en los que el juego no se muestra en cámara subjetiva y en donde el personaje controlado por el jugador aparece objetivado en la pantalla. Incluso aquí podemos hablar de agenciamiento, aunque se trata de un agenciamiento sin representación de la subjetividad, ya que el personaje que actúa en la pantalla y que se enfrenta a los enemigos y a los obstáculos es una especie de *alter ego* del jugador que lo manipula con su *joystick*.

En los medios digitales, por lo tanto, hay dos tipos principales de inmersión, es decir, de representación del interactor en el interior de la escena. Podemos acompañar las peripecias de la acción desde un punto de vista externo, como un observador, mientras dirigimos al personaje que nos representa en el interior de la escena, tal como pasa, por ejemplo, en un videojuego como *Mortal Kombat*. O bien podemos, de forma más inmersiva, visualizar la acción desde un punto de vista interno, a través de un efecto de cámara subjetiva, como pasa en *Doom*, en que los rivales vienen a mi encuentro (es decir, se dirigen hacia la pantalla que estoy visualizando), como si yo estuviese realmente presente en la escena. En algunos videojuegos, como en el simulador de carreras *Indianápolis*, el interactor puede decidir si quiere adoptar un punto de vista externo –como el de una cámara de televisión que transmite la carrera– o interno –como el del piloto dentro de un coche. En otros, como en la disruptiva narrativa interactiva de John Sanborn *Psyquic Detective*, el interactor puede escoger al personaje que va a controlar –puede ser la víctima, el asesino, un testigo o el detective que investiga el crimen– y al mismo tiempo adoptar el punto de vista de la cámara subjetiva.

El avatar o la visión en tercera persona

La palabra «ciberespacio» no designa exactamente un lugar físico al que podamos dirigirnos como cuerpos materiales; es más bien una figura de lenguaje para designar lo que pasa en un lugar «virtual», que se ha hecho posible gracias a las redes de comunicación. Varias personas situadas en diferentes puntos del planeta pueden «encontrarse» virtualmente gracias a ciertos dispositivos de comunicación, y así conversar e intercambiar experiencias como si

estuviesen en la mesa de un café. Estos lugares, estos cafés, estas salas «virtuales» donde personas de varias partes del mundo se reúnen sin desplazarse físicamente constituyen lo que llamamos ciberespacio. Los MUD (*Multi User Dungeon*, o mazmorras multiusuario) amplían esta metáfora del lugar virtual y la transforman en ambientes *on line* construidos de forma colectiva y a gran escala, verdaderas ciudades virtuales a las que los participantes van añadiendo objetos, escenarios, casas, edificios, en los cuales y con los cuales pueden desempeñarse papeles, representar acciones y construir ficciones colectivas. Pero los MUD son también entornos literarios: en ellos solo hay textos escritos que describen estos ambientes, las características de sus personajes, las acciones que ejecutan y los diálogos que mantienen. Son como textos literarios en continua expansión, colectivamente construidos, a los que cualquiera puede acceder no solo para leerlos, sino también para aumentarlos con nuevas narrativas o interferir en las ya existentes. A partir de finales de los años ochenta, con la creación de la World Wide Web y el surgimiento de navegadores gráficos como el Mosaic, estas ciudades virtuales ganaron imágenes y sonidos, los personajes que en ellas transitan cobraron cuerpo y las acciones se convirtieron en verdaderas secuencias cinematográficas.

Tanto en los antiguos MUD literarios como en los nuevos escenarios sonoros, gráficos y tridimensionales, lo que se ve y se oye –y a veces también se lee– no son directamente los participantes o jugadores, sino las identidades asumidas por ellos y colocadas en la red. Al entrar en uno de estos ambientes de colaboración, el usuario debe elegir un nombre, un sexo y una descripción física que puede tomar directamente la forma de una figura (humana o no) estilizada, un *avatar*. Algunos «mundos» virtuales destinados a los avatares tienen una galería de figuras donde el usuario puede encontrar la imagen que mejor lo represente, así como modificarla, si es el caso, y utilizarla como su *Ersatz* en el ciberespacio. El anonimato de estos ambientes «da a las personas la oportunidad de explorar múltiples personalidades y experimentar diferentes aspectos de la subjetividad, jugar con su propia identidad y probar otras». ¹³ Muchos de esos «mundos» atribuyen a cada participante cualidades o características que pueden ir a más o disminuir según las experiencias (buenas o malas) acumuladas, o según la habilidad demostrada. El resultado es siempre un proceso de negociación entre, por un lado, las iniciativas, fantasías y deseos de un jugador real proyectado en un avatar y, por otro, las convenciones, atributos y posibilidades previstos en el programa.

El término «avatar» viene originalmente de la mitología hindú, donde designaba el cuerpo temporal utilizado por un dios cuando visitaba la tierra. El antiguo término sánscrito

avata significaba, literalmente, «paso hacia abajo, descenso». Fue utilizado por primera vez para designar la representación visual (a veces también sonora) del usuario en el ciberespacio por Chip Morningstar en 1985, en su *Habitat*, el primer mundo virtual dotado de avatares. El término se generalizó después de que Neal Stephenson (1992) lo utilizara en esa misma acepción en un *best-seller* de ciencia ficción.

Habitat fue producido por Lucasfilm, distribuido por la red comercial QuantumLink (que después se convertiría en la poderosa America Online) y funcionaba en los rudimentarios microordenadores Commodore 64. Debido al estadio de desarrollo técnico de los ordenadores domésticos en aquellos años, el programa preveía solamente gráficos bidimensionales muy simplificados, que recordaban a los más estilizados dibujos de los cómics. Cada uno de estos dibujos era un avatar y representaba a un interactor presente en el sistema en determinado momento. Los avatares se movían sobre un fondo fijo que pretendía sugerir un lugar específico (la calle de una ciudad, el interior de una casa, etc.). El interactor, al entrar en el sistema por primera vez, podía escoger un avatar en una galería de tipos o construir el suyo de forma más personalizada, modificando partes del cuerpo también disponibles en la galería. A través de sus respectivos avatares, los interactores podían moverse en una compleja ciudad llamada Populópolis, conocer a otras personas, conversar con ellas tecleando los diálogos en el ordenador e incluso realizar determinadas acciones previstas en el programa.

El éxito de esta primera comunidad virtual estimuló el surgimiento de otras varias decenas, y esta cantidad no cesa de multiplicarse en el actual panorama de la red: *The Palace*, *Alpha World*, *Words Away*, *Traveler*, *Virtual Places*, *Brave New Worlds* y muchas otras exhaustivamente descritas por Bruce Damer en su libro *Avatars!* (1998). En las más sofisticadas, los interactores pueden, con sus avatares, participar en fiestas y encuentros previamente fijados, mover una silla para sentarse, sostener una copa de vino virtual en sus manos y conversar con los otros invitados. Algunas de estas comunidades virtuales las frecuentan determinadas minorías (homosexuales, por ejemplo) o hablantes de determinadas lenguas (en *Village*, la lengua predominante es el francés). Pero es precisamente en los videojuegos donde más proliferan los avatares. A pesar de que en esa área del entretenimiento de masas no sean conocidos como tales, el principio es exactamente el mismo: el interactor entra en el juego en general escogiendo el personaje que lo representará y después lo coloca en uno de los escenarios de la trama, donde deberá dirigirlo mientras se enfrenta a adversarios y peligros.

El avatar puede considerarse una especie de *máscara* de quita y pon, como la de carnaval, para componer identidades múltiples y asumir nuevos papeles, muchos de ellos no aceptados ni por la sociedad ni por el propio enmascarado. Toda la idea de travestismo, de inversión de papeles, que posibilita efectuar permutaciones entre lo elevado y lo bajo, lo sagrado y lo profano, lo noble y lo plebeyo, lo masculino y lo femenino, y que se esconde tras el tema de la máscara en la teoría de Mijail Bajtin,¹⁴ puede aplicarse también al avatar, aunque con algunas reservas. Para Bajtin, la máscara tiene un sentido político y desmitificador en la cultura carnalesca; permite lanzar una mirada divergente sobre el mundo, una mirada aún no encuadrada por el cabestro de la civilización, de modo que haga palpable la relatividad de los valores y la circunstancialidad de los poderes y saberes. En el mundo de los ordenadores, la máscara representada por el avatar cumple un papel más propiamente psicoanalítico que político: expresa una crisis de identidades que no ha tomado aún la forma de una crítica de las costumbres, sino que se disimula en proyecciones y metáforas de naturaleza freudiana.

La cámara subjetiva o la visión en primera persona

La cámara subjetiva es aquel tipo de construcción cinematográfica en que hay una coincidencia entre la visión que la cámara transmite al espectador y la visión de un personaje particular. En otras palabras: yo (espectador) veo en la pantalla exactamente lo mismo que el personaje ve en su campo visual. En el cine convencional, el uso de la cámara subjetiva siempre se compensa con escenas no subjetivas, es decir, con escenas vistas desde la óptica de un observador externo, escenas en que el personaje vidente aparece también visualizado dentro del cuadro. El uso equilibrado de escenas tomadas a partir de un punto de vista externo o ubicuo y escenas que representan la visión subjetiva de un personaje permite al cine crear una tensión muy rica entre distintos grados de implicación del espectador dentro de la trama.

En los ambientes en que se quiere producir un efecto de inmersión, la cámara subjetiva acostumbra a ser uno de los recursos más utilizados, pues es la manera más poderosa de hacer que el espectador se sienta «dentro» de la película, e incorpore una mirada ya presente y prevista en la imagen, la mirada de un personaje virtual o potencial que él mismo, el interactor, asume al penetrar en el sistema. La cámara subjetiva introduce imaginariamente al espectador dentro de la escena y le permite vivirla como un sujeto vidente implicado en la acción. En este sentido, todo debe pasar como si la cámara representase un personaje,

y sobre todo un personaje-clave dentro de la trama, justamente el que será asumido por el espectador al entrar en escena. Toda la acción que ocurra en el mundo simulado y todas las miradas de los otros personajes deberán dirigirse al punto donde está la cámara, porque allí está el elemento agenciador de toda la escena, el interactor-personaje.

Tomemos el ejemplo de *Alpha One Cowboy*, película de George Lucas concebida especialmente para salas cinematográficas de tipo inmersivo: de la primera a la última escena, todo se da en cámara subjetiva. No hay cambio de punto de vista en ningún momento. El espectador tiene la impresión de que es él quien ve la escena, desde el lugar en que está: la pantalla sería entonces una ventana incrustada en su espacio-nave y lo que muestra es exactamente lo que puede verse desde el lugar que ocupa el viajero. La técnica de la cámara subjetiva, marginal en la historia del cine, se convierte ahora en regla y principio absoluto de una nueva dramaturgia que hace del lugar del espectador la fuerza centrípeta de la imagen.

En el universo de las nuevas dramaturgias propuestas hoy por los dispositivos digitales tal vez no existe rasgo distintivo más evidente que el uso sistemático de la cámara subjetiva. Es la responsable principal del efecto de sujeción necesaria para la inmersión, es decir, de la impresión de experimentar la historia como alguien que forma parte de ella y no como un observador externo. En los dispositivos de inmersión propuestos por la ingeniería de la realidad virtual, la cámara subjetiva es una fatalidad incuestionable. Para que la sensación de estar «dentro» del entorno virtual se produzca y para que lo visible pueda ser constantemente actualizado en función de los movimientos del espectador-usuario, dando a este la impresión de interactuar con el ambiente, todo debe ocurrir como si la imagen visualizada en los monitores del EyePhone (especie de casco con sensores, altavoces internos y dos pequeñas pantallas estereoscópicas en el lugar de la visera) correspondiese al propio campo visual de su observador. El código de la perspectiva renacentista, utilizado sistemáticamente en la sintetización de las imágenes virtuales, ayuda a producir este efecto de centrado de la imagen en función de un observador.

Que el punto de vista de la cámara esté sistemáticamente interiorizado en un único personaje, simulando, literalmente, un punto de vista particular, tiene enormes consecuencias para toda la arquitectura dramática del espectáculo propuesto: la diégesis entera se estrecha en una especie de «miopía» y se achata completamente dentro del ámbito de una

perspectiva individual. Esto recuerda vagamente a las narrativas literarias en primera persona, pero veremos que el resultado en la pantalla es completamente distinto.

Entre los varios problemas que surgen como consecuencia del *parti pris* de la cámara, uno de los más notorios es la dificultad de cortar. Este constreñimiento se da también en los actuales dispositivos de inmersión. Volviendo al ejemplo de *Alpha One Cowboy*, si conseguimos escapar del efecto de inmersión y observar cómo construyó la película, veremos que no tiene ningún corte. En realidad los tiene, debe tenerlos, aunque están muy bien disimulados, como en el ejemplo de *La soga* de Hitchcock. En general, en el cine, se corta de un plano a otro para cambiar el punto de vista de la cámara. El film –el film clásico, evidentemente– siempre es una sucesión de puntos de vista que se van alternando a lo largo del tiempo de proyección. Ahora bien, si el punto de vista es único, si se ha hecho de todo para simular la mirada de un personaje-espectador implicado en la acción, no puede cortarse sin correr el riesgo de comprometer el efecto de inmersión. De ahí la impresión de un único plano continuo, que se desarrolla de principio a fin de la película, sin la presencia del artificio del montaje, que podría romper el efecto de inmersión. Este es justamente el problema de la única película comercial construida enteramente en «primera persona» –*La dama del lago* (1947), de Robert Montgomery–, que tiene poquísimos cortes. Estos solo son posibles cuando el personaje principal, el detective Philip Marlowe, recibe un golpe y se desploma, apareciendo, en el plano siguiente, en otro lugar al que ha sido arrastrado mientras estaba inconsciente.

En el «cine» basado en efectos de inmersión (realidad virtual, videojuego etc.), la cámara subjetiva exclusiva y exhaustiva resulta estructuralmente menos problemática que en el cine clásico. Como en el teatro, el punto de vista ya no es ni el de un «narrador» externo, ni el de un personaje interno en la historia, sino el de un espectador que «ha cruzado al otro lado del espejo» y que asiste a la película (pero también interactúa con ella) conservando su propio punto de vista. Esta coherencia, sin embargo, tiene su contrapunto negativo. La multiplicidad de puntos de vista en el cine daba como resultado una experiencia estética de indefinición y ambigüedad de una riqueza y complejidad extraordinarias, todo lo cual disminuye terriblemente en la experiencia de una cámara subjetiva exclusiva, monótona y sin variación. Es verdad que algunos videojuegos posibilitan que el interactor asuma varios puntos de vista simultáneos y, por lo tanto, exista en la red en varios lugares al mismo tiempo, adoptando identidades distintas. Así, no es raro que viva varios personajes diferentes, incluso situados en campos antagónicos, hasta el punto de llegar a situaciones extremas,

parecidas a las metaforizadas en el *William Wilson* de Edgar Allan Poe y en *Film*, de Samuel Beckett, en donde el sujeto se persigue a sí mismo, se siente al mismo tiempo víctima y verdugo de sí mismo, se amenaza y puede incluso llegar a matarse. Aun así, en cada uno de los personajes adoptados el punto de vista es siempre el de una cámara subjetiva bien definida, nunca el de la ambigüedad y la indefinición del plano cinematográfico clásico.

De hecho, en el cine clásico, contamos siempre con distintos modos de agenciamiento que se oponen, se completan y se confunden en grados distintos a lo largo de la proyección. Esta riqueza, esta complejidad en el manejo del punto de vista constituye la gran pérdida del cine de inmersión, el cine basado en el punto de vista único, el del interactor. No se tiene, en los módulos de realidad virtual, la misma ambigüedad de posicionamiento del sujeto que se da por ejemplo en el *sueño*, modelo y matriz del cine clásico, en donde el soñador es siempre una presencia indefinida dentro de la «realidad virtual» que elabora la máquina soñadora. Véase el análisis que hace Freud del enunciado «Pegan a un niño», en el que el sujeto soñador se encuentra ora en la posición del que pega, ora en la posición del que recibe, y otras veces aparece incluso como un observador externo que asiste a la escena.¹⁵ Aunque las máquinas de producción de realidad virtual puedan prever la posibilidad de que el interactor migre de un punto de vista a otro y experimente así, sucesiva o simultáneamente, la visión subjetiva de varios personajes diferentes, toda esa ambigüedad que se encuentra en el cine y en el sueño se reduce a una certeza determinista: aquí estoy yo, inmerso en este mundo de criaturas virtuales alienígenas, y tengo quince minutos para destruirlos, antes de que suene la alarma del *game over*.

Pero tal vez encuadremos un fenómeno nuevo (los medios digitales) dentro de modelos de análisis convencionales, inadecuados para resolver los nuevos problemas y los nuevos desafíos que propone. El sujeto implicado en los dispositivos de realidad virtual es ahora un sujeto *agenciador*, un sujeto que dialoga, que interactúa con las imágenes (y con los sonidos y los estímulos táctiles) del programa. Aunque pierde parte del estatuto clásico otorgado por los modelos de la narrativa del ochocientos y de la figuración renacentista, gana, por otro lado, potencialidades nuevas, aún poco conocidas y mal utilizadas. Aunque pierde ambigüedad como instancia imaginaria dentro del universo virtual de las imágenes y de los sonidos, gana, paradójicamente, un universo de acontecimientos mucho más rico, un universo que pasa a demandar del sujeto respuestas complejas, respuestas no enteramente previstas por la trama y que pueden dar lugar a soluciones dramáticas inéditas en la historia de la cultura.

1. Véase Miriam Hansen: «Early Cinema, Late Cinema: Permutations of the Public Sphere», *Screen*, vol. 34, n° 3 (otoño de 1993), pp. 197-210.
2. A este respecto, véase Arlindo Machado: *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 58.
3. Véanse Allucquère Rosanne Stone: *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*. Cambridge: The MIT Press, 1996, pp. 99-121, y Brenda Laurel: *Computers as Theatre*. Reading: Addison-Wesley, 1991, p. 116 y ss.
4. Véase Sherry Turkle: *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*. Nueva York: Touchstone, 1995. Edición en castellano: *La vida en pantalla. La construcción de la identidad en la era de Internet*. Barcelona: Paidós, 1997.
5. Janet Murray: *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge: The MIT Press, 1997. Edición en castellano: *Hamlet en la holocubierta. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós, 2000.
6. Edmond Couchot: *La technologie dans l'art*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1998, p. 35.
7. Janet Murray, op. cit., p. 126.
8. *Ibid.*, p. 142.
9. Brenda Laurel, op. cit.
10. Janet Murray, op. cit., pp. 141-142.
11. Jorge Luis Borges: «Las versiones homéricas», *Obras completas*, vol. I. Barcelona: Emecé, 1999, p. 239.
12. Janet Murray, op. cit., p. 174.
13. Sherry Turkle, op. cit., p. 12.
14. Mijail Bajtin: *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. París: Gallimard, 1970. Edición en castellano: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1998.
15. Sigmund Freud: «Pegan a un niño», *Obras completas*, vol. xviii. Buenos Aires: Amorrortu, 1976, pp. 173 y ss.

Cine

Conceptualismo

Crítica

Cubo blanco

Documento

Gentrificación

Industria cultural

Museo

Performance

Pop

Público

Relación

Subjetividad

**De 1966 a 2008: el conceptualismo
en la historia del arte**

María Ruido

Hagámoslo nosotros mismos

Lucy Lippard

De 1966 a 2008: el conceptualismo en la historia del arte

María Ruido

Es un gran placer que este curso presente a una escritora y crítica que, sin duda, tantas veces hemos leído y consultado muchos de los que aquí estamos. Especialmente para las que hemos trabajado o trabajamos en los feminismos del siglo xx y sobre sus conexiones con las políticas de la representación y con las prácticas políticas recientes, el trabajo de esta neoyorquina ha sido un referente fundamental, tanto en el mundo del activismo como en el de la teoría y la praxis artística, y nos ha permitido descubrir a través de sus proyectos el débito de muchas de las nuevas formas de producción y distribución de los años sesenta y setenta con las diversas críticas feministas.

Lucy Lippard (comisaria, crítica y conservadora de museos) ha sido sin duda un referente en diversas formas de feminismo y forma parte de los programas de estudios de género gracias a libros como *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* o *The Pink Glass Swan* (por citar dos de los más conocidos). Sin embargo, Lippard es sobre todo ampliamente reconocida ya desde los años sesenta como una de las más destacadas impulsoras y críticas del arte conceptual norteamericano y latinoamericano. Es también una de las mujeres que más y mejor ha estudiado las relaciones entre las prácticas conceptuales y el contexto político del 68, incluidas las relaciones del arte de estos años con los diferentes movimientos sociales surgidos de la profunda crisis de las ideologías tradicionales, como los movimientos antibélicos –estrechamente vinculados con las luchas anticoloniales; no olvidemos la importancia de las manifestaciones y acciones contra la guerra de Vietnam en todo el mundo–, las reivindicaciones antirracistas o, por supuesto, y como ya apuntábamos, los feminismos.

Poco puedo añadir sobre el asunto que hoy nos ocupa después de lo que ella misma ha dicho en su conjunto de textos publicados en 1973 y traducidos al castellano en 2004: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico (de 1966 a 1972)*. En este libro, Lippard apunta ya la más que posible (ahora ya sabemos que cierta) neutralización de los nuevos objetos y prácticas artísticas surgidos desde mediados de los sesenta al calor de la redefinición

del artista y del cuestionamiento de la autonomía del arte en relación con el contexto político y económico que lo genera. Durante la lectura de este texto podemos atisbar una bien justificada prevención sobre la desactivación política del arte con la entrada en la globalización socioeconómica de los estados-franquicia, pero también intuimos el peso que las nuevas tecnologías iban a tener en la producción artística de los años siguientes. Imagino que la propia Lucy Lippard se referirá al balance de aquellas previsiones e intuiciones treinta y cinco años después de su publicación. Tal vez nos diga que incluso se han visto superadas sus perspectivas más fetichizadoras.

A pesar de que no me inclino por el optimismo ni desde luego por la utopía deslocalizadora, querría apuntar algunas aportaciones que me gustaría que estuvieran integradas no solo entre mis coetáneos o en generaciones anteriores, sino también entre los más jóvenes. Y es que en su libro y en otros trabajos de ese tiempo me parece que se están debatiendo algunas de las cuestiones fundamentales tanto para la práctica artística como para la forma de entender su relación con la política. En esos textos visuales y escritos, hemos aprendido a releer la herencia de las vanguardias, a entender que los cambios en un sistema de producción implican cambios estéticos, a comprender la desmaterialización y las diversas formalizaciones del producto artístico, a cuestionar la idea heredada del artista, de la originalidad o de la misma institución arte, que ya sabemos que está estrechamente unida con contextos sociales y económicos más o menos hegemónicos.

Creo que somos muchas las personas que debemos estar reconocidas a películas, producciones o libros artísticos que, como *Seis años...* nos han ayudado, en tiempos –como casi siempre– de homogeneidades reguladoras, a pensar (e incluso a discrepar, si hemos osado) sobre algunas de las discusiones apuntadas, e incluso a elaborar nuestras posteriores críticas respecto a unas expectativas que, como la propia Lucy Lippard apuntaba, parecen haberse devaluado o cooptado. No puedo más que reiterar de nuevo esta deuda y darle las gracias por estar hoy aquí.

Hagámoslo nosotros mismos

Lucy Lippard

En la historia del arte de los últimos cuarenta años, «conceptualismo» es una palabra clave, aunque, como en el caso de todas las palabras clave, su significado sigue siendo objeto de discusión. Y de eso se trata, naturalmente. Como ya señaló Raymond Williams, «las palabras clave, los términos significativos e indicativos de determinadas formas de pensamiento», poseen justamente un abanico semántico en constante desarrollo. Es interesante reparar en que si «conceptualismo» hubiera sido una de las palabras clave incluidas en su repertorio, habría aparecido intercalada entre «comunidad» y «consenso».

Las claves, o llaves, nos abren puertas. En este caso, «conceptualismo» ha abierto demasiadas y las ha abierto demasiado. Hoy en día, el término se usa de un modo tan laxo que resulta absolutamente inservible, puesto que ha pasado a designar cualquier arte que tenga algún contenido, o que se base en alguna idea, teoría o filosofía, o que incluya alguna palabra o texto, o que utilice medios de expresión artística alejados de lo tradicional, como pueden ser el vídeo o el libro de artista. No obstante, sus posibilidades siguen estando abiertas, pendientes de hallar pleno cumplimiento. Existe un arte que data de mucho después de la época de máximo apogeo del conceptualismo y que se halla claramente influido por obras de los años sesenta y de comienzos de los setenta. El arte conceptual fue una suerte de laboratorio para las innovaciones que se produjeron después.

La naturaleza del arte conceptual consistía en cuestionar la autoridad, en cuestionarlo todo, en especial la naturaleza misma del arte y el contexto dentro del cual se producía, se mostraba y se distribuía. El conceptualismo se dedicó de lleno a la subversión del mundo del arte y de todas sus suposiciones de base. Los artistas inventaron modos variados para que el arte actuase como un marco invisible dentro del cual aún fuera posible ver y pensar, y no como un mero objeto destinado a la delectación del espectador o a la apreciación de los expertos. Aun siendo un fenómeno marginal, e incluso después de que a regañadientes se le franquease la entrada en el canon de la historia del arte, y también después de que algunos de sus mayores exponentes se hicieran ricos y alcanzaran la fama,

el conceptualismo fue ante todo proto-revolucionario. (Y, al igual que la inmensa mayoría de las revoluciones, fracasó en su intento por transformar radicalmente el mundo en el que ha existido). Su aspecto más subversivo, su crítica de las instituciones –una crítica que tuvo lugar dentro del arte mismo, más en su forma que en sus contenidos– sigue siendo su legado más importante.

Según mi definición, el conceptualismo se limita a aquellas obras en las que la idea, o el concepto, fue primordial para generar la obra en sí y en las cuales la forma definitiva queda «desmaterializada» en grado extremo. Esta es una definición del conceptualismo muy restrictiva, tal vez demasiado, que nace de mis primeras experiencias sobre las más tempranas manifestaciones del mismo, que datan más o menos de 1965, y que se hallan absolutamente ligadas a mis vivencias del contexto político de la época, así como al modo, bastante irrepitible, en que la política de la contracultura propia de los sesenta pasó a formar parte del mundo del arte en Nueva York. A decir verdad, mi visión del conceptualismo es en cierto modo autobiográfica, y es como ha de entenderse. Otros participantes en el fenómeno tal vez recuerden aquella época de manera muy distinta, pero así es como se escribe la historia, y por eso mismo las ideas recibidas –palabras clave al fin y al cabo– no son sino verdades cambiantes y múltiples.

Cuando John Chandler y yo escribimos «The Dematerialization of Art», en 1967, y el texto se publicó en *Art International*, empleamos el término «conceptual» como un adjetivo ordinario, influidos como es natural por los «párrafos sobre el arte conceptual» que escribió Sol LeWitt en 1967, y lo hicimos con «c» minúscula, como él, contraviniendo la ortografía inglesa. Pero aquí más bien hablo de conceptualismo, y sería preciso escribirlo en inglés con «C» mayúscula, uso que tampoco habría definido aún nada específico, y por eso empleamos la expresión «arte *ultra*-conceptual», para diferenciar las obras efímeras y desmaterializadas y deslindarlas de la pintura y la escultura minimalistas, de las obras de arte hechas en la tierra, o sobre el paisaje, y de otras empresas a gran escala, que en su día se

tomaron por empeños extraordinariamente cerebrales. Entendimos que este arte nuevo había tomado dos direcciones: la idea y la acción. No estábamos muy lejos de dar en el clavo, teniendo en cuenta el sesgo performativo e intelectual que aún caracteriza gran parte del arte contemporáneo cuarenta años después.

A mediados y a finales de los sesenta había en el aire una gran cantidad de ideas que formaban incomprensibles marañas de terminaciones nerviosas y de interacciones entre artistas de tendencias muy variadas. Existía una suerte de energía internacional inconsciente que emergía de la materia prima que forma la amistad, la historia del arte, las lecturas interdisciplinarias, y el deseo fervoroso de cambiar el mundo y los modos en que los artistas se relacionaban con él. De hecho, el grupo británico Art & Language respondió a nuestro artículo de 1967 sobre la desmaterialización con una observación poco menos que mística: «La desmaterialización guarda una relación privilegiada con la forma en que se irradia la energía, que es la única forma en que puede existir energía en ausencia de la materia.» La rama del conceptualismo libre de formas, que era con la que más me identifiqué, fue esencialmente utópica en su apertura a todo lo existente y en su oposición radical al statu quo imperante. (Siempre he sido propensa a los extremos utópicos, porque uno necesita tener un objetivo, algo hacia lo cual tender, de modo que... ¿por qué conformarse con algo menos que con lo ideal?) Algunos artistas del conceptualismo trataban de visualizar un mundo nuevo a la par que el arte que lo reflejara. A veces, desde un punto de vista pragmático, proponían simplemente una mirada limpia y nítida de aquello que supuestamente debía ser el arte y del lugar que debía ocupar.

El movimiento interdisciplinar del DIY (*Do It Yourself*, o «Hágalo usted mismo»), que hoy empieza a redescubrirse en contextos muy dispares gracias a una generación global y mucho más joven, fue un elemento esencial en todo esto. Para mí, lo principal del conceptualismo fue precisamente la noción de que nosotros podíamos hacerlo por nuestros propios medios: se trataba de evitar las instituciones dominantes y actuar a partir de una idea de manera directa e independiente. Uno hacía lo que podía con lo que tenía más a mano. La desmaterialización dio a la práctica del arte una notable accesibilidad tanto presupuestaria como material (aunque a veces resultara perjudicada por la falta de correcciones ortográficas). En los años sesenta yo no sabía prácticamente nada sobre la Internacional Situacionista, aunque me he ido dando cuenta de que tanto la fe que tenía en el poder de las ideas como la crítica del consumismo, del capitalismo y del espectácu-

lo tenían, aunque más tímido, un correlato en el arte conceptual. Uno de los eslóganes situacionistas decía así: «¡Cuanto más consumes, menos vives!»

Las estrategias de los artistas conceptuales estaban diseñadas para salirse de las corrientes dominantes y paternalistas que infantilizan al artista al convertirlo en un individuo dependiente de los marchantes, de los críticos y de los comisarios, agotando sus energías al exigirles un esfuerzo para acceder al statu quo y mantenerse en él. En este sentido, el arte conceptual fue una especie de adolescencia que a menudo supuso una movilidad descendente. En los años setenta, una parte cada vez mayor de la clase media estadounidense había tenido conocimiento y acceso a los museos y las galerías, atraída por todo el jaleo mediático de los años sesenta (en particular en torno al arte pop), y había desarrollado un gusto por el arte por el arte, gusto que sin duda se desarrolla, se adquiere y muy a menudo se impone. Así pues, se produjo una situación contradictoria en la que los artistas conceptuales trataron de descender, de salir de sus torres de marfil, al tiempo que su público ascendía, como dos ascensores que se cruzaran en plena noche o que, en el mejor de los casos, se encontraban en una zona intermedia no controlada por las necesidades de ninguno de los dos grupos, sino por los de la clase corporativa.

El arte povera, vagamente sinónimo de todo lo relacionado con el proceso y la «antiforma», al centrarse más en la producción, en el trabajo previo, y a menudo en los materiales encontrados, que en el producto acabado, recibió de hecho el calificativo de arte «pobre». Durante un periodo bastante breve intervino entre el conceptualismo y el minimalismo con su perversa negación de los objetos, a favor en cambio de una obsesión evidente por los materiales. Esparcir, salpicar, encharcar y pulverizar: con esa clase de gestos abrió caminos nuevos para que el artista se identificara cinéticamente con lo que estuviera haciendo, todo lo cual llevó con el tiempo a las performances provisionales, a las obras de arte en la calle y a otras rebeliones efímeras contra lo que entonces se llamaba *precious object syndrome* («el síndrome del objeto preciado»).

Esta es una historia hoy de sobra conocida. Había ciertas fuentes evidentes que causaron adhesión o rechazo a una generación de artistas. Las fuentes no eran las mismas en Europa y en Estados Unidos, y con el tiempo dieron lugar a algunas disputas en torno a la cronología, la propiedad intelectual y la originalidad, sobre todo en los casos en los que había dinero y temas de reputación de por medio. Es necesario entender en qué medida eran intenciona-

damente provincianos los neoyorquinos de mediados de los sesenta. Los minimalistas negaron a sus antecesores europeos, como es el caso del constructivismo y de la Bauhaus, no porque ignorasen esa historia, sino porque no supieron cómo entablar una relación sana con ella. Quienes aún estaban orgullosos de la edípica apropiación que Nueva York había hecho del modernismo de París, consideraban esa historia «excesivamente europea». Además, el deseo de los movimientos vanguardistas por trazar una tabula rasa desembocó en la negación y la supresión de cualquier antecesor. (El palimpsesto escrito en esa tabula rasa termina por ser obvio en términos retrospectivos; la historia siempre da alcance a los rebeldes.)

Marcel Duchamp fue la más evidente de las fuentes históricas del arte, y toda «aspiración» duchampiana, como en el caso de los ready-mades, fue mucho más que una estrategia meramente esporádica en el arte conceptual. N. E. Thing Company, con base en Vancouver, clasificó parte de sus obras en una categoría llamada ACT (siglas de *Aesthetically Claimed Things*, u «objetos de aspiración estética»), o bien en otra categoría llamada ART (*Aesthetically Rejected Things* u «objetos estéticamente rechazados»). Robert Huot, Marjorie Strider y Stephen Kaltenbach hicieron piezas que «seleccionaban» objetos de apariencia artística tomándolos de la vida real, de la vida cotidiana de la ciudad. Y Duchamp fue sin lugar a dudas un modelo para los artistas protoconceptuales vinculados con la Europa de Fluxus, tendentes a un dadaísmo más caprichoso y más poético que el de la rigidez factual de los artistas conceptuales. En torno a 1961, Henry Flynt, escritor de Fluxus, había acuñado la expresión «arte concepto», aunque para su descontento fuimos muy pocos los que lo asumimos en su día, y al cabo de unos cuantos años ya lo habíamos redefinido a nuestro antojo. Ken Friedman, artista de Fluxus, observó que «el arte concepto no es tanto un movimiento artístico como una postura o una visión del mundo, una concentración que aspira a la actividad», descripción que habría casado bien con el conceptualismo. Está claro que todos nos movíamos en pos de metas semejantes. Yo en aquel entonces no sabía que Paolo Freire ya había hablado de la desmaterialización en el terreno de la educación, ni que un crítico argentino llamado Oscar Masotta también había escrito sobre eso; solo tuve noticia de él hace un par de años, cuando se me acusó de haberlo fusilado.

Para bien o para mal, el conceptualismo neoyorquino nació más cerca de donde estábamos. Los escritos de Ad Reinhardt, así como sus pinturas en negro realizadas con la intención de acabar del todo con la pintura, y también el empleo deliberadamente inexpresivo que hizo Jasper Johns de palabras y números, la «antiforma» de Robert Morris –que podría interpretarse como antiformalismo– y los libros de artista pseudodocumentales que hizo Ed Ruscha

figuraban entre otros muchos defensores de un arte «impuro». Formalmente, el arte conceptual surgió sin ningún género de dudas a partir del minimalismo, pero sus principios fundamentales eran muy distintos, por hacer hincapié en lo aceptable, en lo «abierto» e «inacabado», en contraste con la autorrestricción del minimalismo, más cerca de un gesto de rechazo. La presencia perceptiva y/o teatral del minimalismo podría prestarse con demasiada facilidad a la fetichización y a la mercantilización. La respuesta de los artistas conceptuales consistió en restar todo énfasis, en desmitificar, en desmaterializar el objeto mismo, al tiempo que recalcan la idea, sobre todo por medio de palabras y fotografías. Benjamin Buchloh describe este nuevo medio a caballo de lo escriturario y lo visual y lo define como «la cartografía de lo lingüístico levantada sobre lo perceptivo». En 1969 escribí que estos artistas «cobraban conciencia, al igual que su público, de cosas que antes se habían desestimado, de información ya existente en el entorno, que puede sin embargo aprovecharse para la experiencia estética. ¿Qué podrá ser?»

El camino hacia una galería de prestigio o, por el contrario, hacia el olvido consistía por igual de buenas intenciones e ignorancia. El mercado del arte dominante se alimentaba entonces –como hoy– del combustible de la novedad, lo cual a su vez dependía de la velocidad y del cambio (o bien de una caída en desuso cuidadosamente planificada); los artistas conceptuales se vanagloriaban de pasar velozmente de largo ante el engorroso y consabido proceso de las exposiciones patrocinadas en los museos, de los catálogos, optando por medios como el arte postal o los libros de arte editados y publicados con gran rapidez, que empezaron a denominarse «libros de artista», así como de otras estrategias basadas en la idea de que lo pequeño era preferible. Douglas Huebler, según ya es bien conocido, dijo que había demasiados objetos en el mundo, y que no tenía sentido seguir creando de nuevos. La idea de los artistas consistía en sacar su arte del estudio con la misma rapidez con que lo realizaban. Hans Haacke, así como Iain e Ingrid Baxter, emplearon el télex en su arte, cosa que en los tiempos de e-mail y de Internet parece cuando menos pintoresca, aunque en su momento resultó una osadía de alta tecnología para un medio artístico en el que la tecnología de perfil bajo era ideológicamente más popular. Sin embargo, con el tiempo, las fotocopias, las instantáneas, las polaroids, etc., llegaron a ser objetos susceptibles de venderse.

En 1968, cuando el emprendedor Seth Siegelau inició sus exposiciones conceptuales, que podían distribuirse por el mundo entero, ya fuera en forma de catálogo o en forma

de libro, reveló un modo idóneo de evitar los intermediarios establecidos, las galerías, los críticos y los comisarios. Sus artistas se ahorraban de ese modo la larga espera previa al reconocimiento en el mundo del arte institucional, y llegaban directamente a un público escogido a través de un seleccionado mailing. Todo el proceso que Siegelauub llevaba a cabo era una obra de arte en sí mismo. Reinventó por completo el papel del «marchante» en calidad de distribuidor *extraordinaire* por medio de su trabajo, sobre todo con su llamada banda de los cuatro: Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Robert Barry y Joseph Kosuth. Estas exposiciones tuvieron lugar fuera de las galerías y de Nueva York, y/o en publicaciones que no solo trataban sobre el arte, sino que eran arte. Hombre especialmente pragmático, ajeno al lastre que en la época causaba la adicción a la ideología o a la estética, Siegelauub siguió adelante e hizo todo lo que había que hacer para crear modelos internacionales de una red alternativa para el arte, cosa que ha seguido haciendo de maneras diversas y a veces inesperadas desde que, a comienzos de los años setenta, exportara a Europa su alter ego, la llamada International General.

Todo esto encajaba con mis propias ideas en torno a un arte desmaterializado, ampliamente difundido y libre de todas las maquinaciones del mundillo del arte. Tuve mi propia epifanía personal a partir de un trabajo que acepté como miembro del jurado de un premio y que me llevó a Argentina, en donde me radicalicé debido a un breve contacto con el grupo de Rosario, que entonces se encontraba en pleno fragor de un proyecto titulado *Tucumán Arde*, una «obra colectiva» con grupos estudiantiles y obreros, en protesta contra la represión antisindicalista y el cierre de la mayoría de las refinerías de azúcar de Tucumán. El medio o el arma elegido por los artistas fue la publicidad. Crearon un «circuito de información» a través del cual expusieron la situación en que se hallaban, atacando a las instituciones oficiales de la cultura burguesa con el fin de «apoderarse y destruir las antiguas formas de arte que refuerzan la institución de la propiedad individual y el placer personal del objeto de arte único». (Esta era sin ninguna duda una de las ideas que flotaban en el ambiente de la época.) En su manifiesto, abogaban por un «arte revolucionario» que «se integrara dentro de la realidad total y destruyera la separación idealista entre la obra y el mundo, en la medida en que cumpliera una verdadera acción transformadora de las estructuras sociales: es decir, un arte *transformador*».

Cuando estuve en América Latina en 1968 traté de organizar una «exposición portátil» de arte desmaterializado que habría de llevarse de un país a otro –era una maleta– gracias a

una cadena de artistas. Cuando los artistas viajan no para hacer turismo, ni para lanzar en paracaídas ideas ajenas e imponerlas, sino con la intención de comunicarse con otros artistas, suelen llevar consigo el ambiente, los estímulos y la energía del medio en el que se ha concebido la obra. Esa clase de viajes se da hoy por hecho, pero en aquel entonces no era muy frecuente. En el caso del arte conceptual, el medio no era tanto uno de los grandes mercados del arte, sino un lugar invisible en el que se generaban las ideas. No se trataba de construir instalaciones gigantescas, que exigieran la presencia del artista en calidad de coordinador del montaje, sino de crear una especificidad más modesta, más contextualizada.

Cuando volví a Nueva York tras mi estancia en América Latina, conocí a Siegelauub, cuyas ideas me apasionaron. Comisarié una exposición benéfica con un artista y con un activista del Partido Socialista Obrero, y en enero de 1969 me sentí atraída por la recién creada Coalición de Obreros del Arte (AWC), que también funcionó como imán para muchos de mis amigos artistas. Hasta 1971, la Coalición se convirtió en la organización de los artistas más progresistas con base en Nueva York. Nos manifestamos ruidosamente en contra de las instituciones del arte –en especial contra el Museum of Modern Art–, a los que acusábamos de una falta absoluta de conciencia social y de mantener lazos interesados con la clase dirigente durante la guerra del Vietnam. Recién radicalizada, comencé a creer que los artistas podrían hacer una aportación de peso en la transformación del mundo, y no en solitario, sino de forma coordinada con personas procedentes de otros campos, disciplinas y maneras de vivir, actuando en medios que sería preciso inventar de nuevo.

El arte conceptual fue en gran medida un producto del fermento político de aquella época que llegó relativamente tarde al mundo del arte. A mediados de los sesenta, un reducido grupo de artistas y escritores había empezado a organizarse para protestar en contra de la guerra del Vietnam. Antes incluso, Ad Reinhardt se había pronunciado en público y se había manifestado contra la intervención norteamericana en ese país, aunque insistió en que el arte era el arte y la política era la política, y en que cuando los artistas se convertían en activistas actuaban más como ciudadanos que como artistas. La generación más joven trataba entonces de superar esa separación de papeles, de emplear el arte y sus conocimientos artísticos para contribuir a derribar el *establishment* cultural. Hans Haacke, que había emigrado a Estados Unidos procedente de Alemania, escribió que «la información que se da en el momento adecuado y en el lugar idóneo puede llegar a ser muy poderosa y afectar al tejido de la sociedad en general».

La mayoría de las imágenes más efectivas en el empeño antibelicista de la época, sin embargo, surgieron de fuera del mundo del arte, de la cultura popular de sesgo político. La única excepción fue el cartel titulado *And the Babies?*, de la AWC. Fue nuestro proyecto visual de más éxito, y estuvo claramente influido por el arte conceptual. Con la colaboración del sindicato de litógrafos –algunos de los cuales manifestaron sus reparos por motivos de «patriotismo»–, se imprimieron cincuenta mil ejemplares de este cartel, de diseño colectivo, en protesta por la matanza de My Lai. Cuando el Museum of Modern Art, que se había comprometido a distribuir el cartel, renegó de la promesa hecha en firme, la AWC se vio obligada a difundirlo por sus propios medios, es decir, a través de una red de artistas afines y semiclandestinos. Nos limitamos a entregar unos cuantos ejemplares del cartel a todas las personas que conocíamos y que tenían previsto viajar a donde fuese, desde Pittsburgh hasta Polonia. Así aparecieron reproducciones en revistas, manifestaciones y lugares visibles del mundo entero, lo cual nos dio una idea aproximada de lo que podíamos hacer por nuestra cuenta.

Más adelante, esta estrategia se prolongó en el campo del activismo político, como en el falso carnet de artista que se hizo Joseph Kosuth para hacerse pasar por persona cualificada y entrar en el MoMA. A partir de 1969, el llamado Guerrilla Art Action Group se sirvió de textos y de performances escandalosos para protestar contra la jerarquía de los museos y para derribar metafóricamente al gobierno de Estados Unidos. En 1970, el Ad Hoc Women Artists Committee empleó formas del arte conceptual en protestas feministas en contra de las exposiciones anuales del Whitney Museum, predominantemente masculinas. Hicimos una rueda de prensa falseada, dando a entender que procedía presuntamente del propio Whitney, en la que se anunció con orgullo, a bombo y platillo, que como fue una mujer la que fundó el museo era natural que la muestra de escultura correspondiente a aquel año constara de obras realizadas en un 50% por mujeres artistas y en un 50% por artistas «no blancos» (esa fue la pintoresca designación que empleamos). Asimismo, falsificamos invitaciones para la inauguración, de modo que pudimos hacer una sentada de protesta en el recinto del museo y proyectamos diapositivas de mujeres en el exterior: fue una oportuna vuelta de tuerca en la especificidad del espacio institucional. (Gracias a nuestros esfuerzos y al Women's Slide Registry, el Whitney Museum incluyó en su muestra de esculturas un total de mujeres artistas cuatro veces superior al de cualquier otra muestra anual, aunque tampoco fue suficiente.) Por fortuna, todo esto se llevó a cabo de un modo más o menos anónimo, ya que se había recurrido al FBI para atrapar a los delincuentes. No lo consiguieron.

A menudo me preguntan por qué hablo del arte conceptual haciendo hincapié en la política. Parte de la respuesta es relativa. No es que los artistas conceptuales fuesen pensadores políticos radicales, ni mucho menos, pero en un mundo del arte como aquel, en el que aún se idolatraba el arrogante formalismo de Clement Greenberg, y en el que se negaba de plano toda posible relación entre el arte y las inquietudes sociales, estos artistas, la mayor parte de los cuales contaba entonces con veintitantos o treintitantos años, tenían toda la pinta de ser y hablar como rebeldes. El fervor de las protestas anti-*establishment* en los años sesenta se concentró, dentro del mundo del arte, en la desmitificación y la desmercantilización del arte, en la necesidad de fomentar un arte independiente que no fuera susceptible de compra y venta en ese sector codicioso, dueño de todo, y que además promocionaba la guerra del Vietnam. Se trata de las mismas personas que están haciendo hoy algo parecido en Irak y Afganistán. Retrospectivamente, y salvo contadas excepciones, el arte conceptual parece más bien tímido y falto de conexión si se compara con el activismo político de los años sesenta y con el arte activista de finales de los setenta y de los ochenta, gran parte del cual se había alineado con lo conceptual.

Entre las excepciones se halla la obra de Luis Camnitzer, exiliado uruguayo. Desde la óptica de una conciencia política que era casi inexistente en el mundo del arte norteamericano, Camnitzer escribió en los setenta que, a pesar de que en el mundo había muchísimas personas que se morían de hambre, «los artistas seguían produciendo un arte “para los estómagos llenos”». Se preguntaba además por qué la expresión «arte colonial» tenía connotaciones positivas en la historia del arte, aplicándose solamente al pasado, porque, manifestaba: «En realidad es algo que está ocurriendo en el presente... y que con benevolencia se denomina “estilo internacional”». En lo que a mi entender es la obra de arte conceptual de mayor relevancia en lo que atañe a la inspiración política, en 1971, y bajo el marchamo de Orders & Co., Camnitzer envió una carta a Pacheco Areco, presidente no electo de Uruguay, en la que le ordenaba que hiciera determinadas cosas que no podía abstenerse de hacer, como si sometiera al dictador a la dictadura. Por ejemplo: «El 5 de noviembre simulará usted que camina con toda normalidad, pero a lo largo del día tendrá plena conciencia de que, mientras dure el día, Orders & Co. ha tomado posesión de cada paso que dé. Tampoco hace falta que se obsesione usted con esto.»

El contexto fue un factor crucial en gran parte del arte conceptual, aunque se hizo patente cuando empezaron a aparecer las primeras obras *site-specific* –o de intervención espacial– en

torno a 1968. Carl Andre declaró que la escultura tenía que dejar de ser forma y pasar a ser estructura primero y ser después específica de un lugar, y Richard Long, Robert Smithson y otros comenzaron a hacer obras para emplazarlas al aire libre, y en las que se situaban el espacio y el lugar, a veces, en primer plano. Como ya dijo Robert Barry en 1968: «Durante muchos años a la gente le ha importado lo que ocurre dentro del marco. A lo mejor resulta que también ocurre algo fuera del marco, algo que además podría considerarse una idea artística.» Era el momento perfecto para romper el marco y salirse de sus límites.

El conceptualismo tiene una historia muy distinta fuera de Estados Unidos, tal como quedó bien patente en la exposición revisionista titulada *Global Conceptualisms*, de hace solo unos años. Camnitzer, en condición de comisario de la misma, junto a otros comisarios, dijo creer «en la importancia de la puntualidad local cuando uno trata de entender los acontecimientos locales, cosa que a veces sirve para desbaratar e incluso sabotear por completo la ordenada clasificación del arte en las consabidas categorías de originalidad por un lado y obras derivativas por el otro», tan presente en el «reloj central» de la historia del arte. «Para nosotros, hablar de “arte contextual” sería emplear un término mucho más preciso», afirmó. Por parafrasear a Camnitzer, si bien el arte ejerce una presión desde el centro, cuyo efecto siempre repercute en la periferia, y que refleja la dependencia establecida por el colonialismo, esto no significa que la estética centralista haya de servir o sirva de hecho a los mismos propósitos en la periferia, «ni que las expresiones de la periferia puedan comprenderse a fondo a través de las herramientas y los valores del centro».

Sin embargo, aún queda un tema no resuelto: que el conceptualismo latinoamericano (o «conceptualismo ideológico») se tenga en cuenta muy rara vez en las historias al uso. Ello se debe en parte a que no me cuadra del todo la versión neoyorquina, y de esto reconozco que al menos en parte tengo yo la culpa. Las crisis políticas que han padecido tantísimos latinoamericanos han dotado a sus experiencias y a su arte de algo que resulta poco menos que inconcebible para los artistas rebeldes de Estados Unidos, instalados en una absoluta comodidad. «El atractivo que el arte conceptual revistió para los artistas latinoamericanos –escribe Mari Carmen Ramírez– se fundamentó en su «ecuación del arte con un saber que trasciende el terreno de la estética...» En el arte latinoamericano, «el objeto ready-made siempre se da cargado de significados que se relacionan con su funcionamiento dentro de un circuito social mucho más amplio... Esa es la propuesta conceptual latinoamericana...» «De ahí –continúa– que estos artistas desarrollaran una serie

de *inversiones* estratégicas del modelo conceptual norteamericano, determinando por consiguiente el carácter político de su arte.»

En Europa se sopesó el modo en que se entrelazaban autoría y propiedad. En París, en 1967, Daniel Buren, Olivier Mosset y Niele Toroni invitaron a los críticos a que determinasen de quién eran sus cuadros. «Con el fin de poner en cuestión una falsificación –escribió su cómplice, el crítico Michel Claura–, uno debe remitirse a un original. En el caso de Buren, Mosset y Toroni, ¿dónde está la obra original?» En Holanda, al año siguiente, Jan Dibbets, que había dejado de pintar en 1967, dijo: «¿Vender mi obra? La venta no forma parte del arte. Tal vez haya personas tan cretinas como para querer comprar lo que ellas mismas podrían hacer. En cuyo caso, tanto peor para ellas.» De su hilera de balas de paja, hecha en Vermont en 1968 Carl Andre afirmó: «Se irá erosionando y poco a poco desaparecerá, pero como yo no hago esculturas que se pongan a la venta... no han de ingresar en el estado de la propiedad». Por último, hay que tener en cuenta las conocidas condiciones que estableció Lawrence Weiner con respecto a la propiedad, evitando precisamente la propiedad inherente a todas sus obras: «1) El artista puede construir la pieza; 2) La pieza se puede fabricar; 3) La pieza no tiene por qué fabricarse. Siendo cada una de ellas igual y coherente con la intención del artista, la decisión relativa a su condición depende del receptor en lo que atañe a la propiedad.»

El conceptualismo repercutió también en el terreno educativo, pese a que hayan sido pocas –o ninguna– las innovaciones propuestas que se han abordado en las escuelas de bellas artes. Allan Kaprow, uno de los padres de la rama activista, con sus happenings de finales de los cincuenta hasta comienzos de los sesenta, publicó un influyente texto sobre «la educación del no artista» en 1971. Del mismo modo, en 1967 y en Amsterdam, Dibbets, Van Elk y Lucassen dieron inicio al efímero International Institute for the Reeducation of Artists. Y, cómo no, el modelo internacional más poderoso fue Joseph Beuys, quien en 1969 afirmó: «Mi mayor obra de arte consiste en ser maestro. Todo lo demás es producto de derribo, es mera manifestación o demostración de lo enseñado... Para mí, la formación del pensamiento ya es escultura.» Quienes prestaron su apoyo a estos artistas iban a ser más mecenas que coleccionistas.

La forma en tanto que medio experimentó una cierta revolución gracias al arte conceptual, aunque el contenido no llegara a estar a la misma altura. Tras tomar una decisión

relativamente politizada en torno a la desmaterialización, muchos artistas conceptuales se mantuvieron alejados de su público, situación que se reforzó con la confusión derivada de las características de esos medios –baratos, portátiles, accesibles– y las características del contenido, muy a menudo condescendiente, o bien tan sumamente esotérico que, aun cuando partiese de las mejores intenciones, resultaba inaccesible a todo el mundo, salvo a un reducidísimo público especializado. Nos obsesionamos con el tiempo y el espacio, con el cuerpo y la cartografía, con la percepción, las mediciones, los límites, las definiciones, con lo literal y lo cotidiano, y con actividades a un tiempo enigmáticas y tediosas, que aparecían solamente para ocupar un espacio y un tiempo, esa clase de experiencia vivida y de ninguna manera excepcional, que podría no estar al alcance de aquellos que no la hubiesen vivido.

El empeño idealista de ir más allá del mundo del arte pecó a menudo de una absoluta falta de realismo, porque la mayoría de los artistas que no trabajaban directamente o a jornada completa en sus comunidades no tenían ni idea de quiénes podían constituir su público receptor, ni de lo que deseaba este, ni de lo que entendía. A pesar de toda la retórica populista que a veces acompañó al conceptualismo (gran parte de ella fue cosa mía), a veces el público quedaba literalmente excluido. Robert Barry llegó a cerrar a cal y canto la galería en la que hizo una exposición individual, de modo que nadie entrase en ella. Daniel Buren hizo lo mismo, aunque expuso la obra en el exterior. En Argentina, Graciela Carnevale recibió a los asistentes a la fiesta de inauguración en una sala completamente vacía, en la cual los encerró después, impidiendo tanto la entrada como la salida y observando las reacciones de los asistentes. Tras pasar más de una hora encerrados, los «prisioneros» rompieron el cristal y escaparon de la sala. En este caso, el público se vio obligado a escenificar los intentos de fuga perpetrados por la artista, su deseo de escapar del sistema.

El concepto de comunicación ocupó un lugar heroico en los años sesenta, aunque la comunicación personal o individual pasara más bien a segundo plano, relegada por la comunicación en sí misma, entendida como estrategia de distribución que era susceptible de incorporarse de lleno al arte. Ian Wilson, por ejemplo, llamó a su arte «comunicación oral». Consistía sobre todo en conversar con otras personas o, como dijo él mismo, en «tomar el objeto o la idea de la comunicación oral y extraerlo de su contexto natural para ponerlo en un contexto propio del arte, por el simple hecho de enunciarlo», momento en el cual pasaba a ser un «concepto». Llevando este concepto más allá, Bob Barry hizo una

serie de piezas «de presentación», en una de las cuales se presentaba una obra de Ian Wilson. En otra, cogió tres de mis fichas de catálogos de exposiciones y una reseña que había escrito yo, y las convirtió en el único contenido de una exposición de 1971 en París. Este es el punto de máximo acercamiento al que llegó el arte conceptual con respecto a los juegos cargados de sentido tan propios del dadaísmo. En cierto modo, se trataba de cuestiones políticas que afectaban a la idea de qué era y qué podía hacer el arte.

En un intercambio de pareceres particularmente complicado, escribí acerca de esta mutua apropiación, disfrutando muchísimo con los dimes y diretes que se sucedieron acerca del arte, el plagio y la crítica, y mi texto pasó simultáneamente a ser parte de dos obras de arte distintas, una de Doug Huebler y otra de David Lamelas. «¿Reside toda la importancia de la cuestión en cómo llamarla? –pregunté retóricamente– ¿Y eso qué importa, si es que importa?»

Aún sigo preguntándome si eso importa, y sigo disfrutando con la difuminación de las fronteras entre el arte y todo lo demás, por ejemplo entre las energías sociales aún no reconocidas, como el arte. Siendo escritora como soy, me atrajo el conceptualismo porque incorporaba palabras e imágenes y desdibujaba las fronteras entre escritura y arte, entre arte y vida, entre arte y crítica, entre objetos y activismo, entre objeto y performance. El arte conceptual, con su transformación del taller en un estudio acercó el arte de manera crucial a mis propias actividades. Me proporcionó un puente entre lo verbal y lo visual. Bajo su influencia no tardé en escribir «ficción» abstracta, conceptual, intentando a veces introducir imágenes en lugar de ciertos párrafos. Hacia 1967, aunque solo llevaba tres años publicando, ya era muy consciente de las limitaciones que tiene la crítica de arte. Nunca me ha gustado el término de «crítico de arte». Tras haber aprendido cuanto sé del arte en los estudios, y por boca de los propios artistas, me identifico con los artistas, y nunca me considero su adversaria, sino su colaboradora. En la época del arte conceptual se me invitó a desempeñar ese papel de una forma bastante más literal. Razoné y me dije que si el arte podía ser algo, lo que fuera, con tal de que fuese lo que el artista quiso que fuera y que hiciera, la crítica tendría que ser aquello que el escritor decidiera hacer de ella.

Hice algunas obras callejeras, y en el catálogo de la exposición que montó Kynaston McShine para el MoMA, titulada *Information*, escribí un ensayo tan extravagante que el comisario me incluyó entre los artistas, y no entre los escritores. Para cerrar el círculo de la *historia*

del conceptualismo, debo decir que escribí un texto para el catálogo que el MoMA dedicó a Duchamp, un texto elaborado con palabras ready-made, elegidas por medio de un «sistema aleatorio» en un diccionario. Más adelante hice cómics y teatro callejero de guerrilla, y algunas performances, y escribí una especie de novela conceptual titulada *I See/You Mean*, que bien podría haberse titulado *I Write/You figure out what I'm saying*.

Cuando se me acusó de estar convirtiéndome en una artista, contesté que tan solo me dedicaba a hacer crítica, e incluso una labor de comisariado, aun cuando esta labor adoptase formas inesperadas. Sol LeWitt escribió en 1969 que «solo las ideas pueden ser obras de arte; forman parte de una cadena de desarrollo que a la postre puede encontrar una forma. No todas las ideas precisan de una transformación en algo físico [...]. Las palabras de un artista a otro pueden inducir el arranque de una cadena de ideas, siempre y cuando compartan un mismo concepto». Me tomé esta noción de la cadena de ideas muy al pie de la letra cuando, en 1970, Siegelau fue invitado a coordinar un número de *Studio International*, la publicación británica, e hice una especie de exposición en formato de revista con seis comisarios. Pedí a cada uno de los artistas que aportase una «situación» dentro de la cual pudiera trabajar el siguiente artista, de modo que cada una de las partes fue creando un todo acumulativo y circular. Por ejemplo, una de las piezas era esta: «Querido On Kawara: debo pedirle disculpas, pero la única situación que se me ocurre imponer sobre usted sería mi esperanza de que pase usted un buen día. Con un cordial saludo, Lawrence Weiner.» Kawara respondió con un telegrama cuyo texto decía I AM STILL ALIVE [«Sigo vivo»], enviado a LeWitt, quien a su vez respondió con una lista de setenta y cuatro permutaciones de esa misma frase. Supongo que el lector se hará a la idea...

También apliqué el principio conceptual del «todo vale» a la organización de una serie de cuatro exposiciones. La primera se inició en 1969, en Seattle, de donde viajó a Vancouver. Constaba de obras de pared, obras en el paisaje y de piezas escultóricas, así como de obras de orientación más tendente a la idea y de intervenciones al aire libre en diversos puntos de las dos ciudades. En estas exposiciones se incorporaron tres aspectos característicos del arte conceptual. Los títulos (557.087 en Seattle, 955.000 en Vancouver) eran cifras abultadas y sin ninguna relevancia: la población que en el momento tenía cada una de las ciudades. Los catálogos eran paquetes de fichas ordenadas al azar, que yo misma había escrito, con aforismos, listas y citas, barajadas entre las tarjetas de los artistas. La idea consistía en que cada lector descartase aquello que no le resultara de interés. Por último, con la ayuda

de un equipo de personas desinteresadas, ejecuté o intenté ejecutar yo misma todas las obras al aire libre siguiendo las instrucciones de los artistas, pero evitando su participación directa, algunas veces con resultados deleznable. (Tanto la limitación económica como la estrategia estética fueron determinantes: no podíamos pagar los billetes de avión para que viniesen los artistas.)

Hubo una tercera versión del catálogo compuesto con fichas y otra exposición portátil que tuvieron origen en Buenos Aires, con el título 2.972.453 y con un grupo de artistas completamente nuevo. La última de esta serie se tituló 7.500 *aprox.* Tuvo origen en Cal Arts, en Valencia (California), «a modo de exasperada réplica frente a quienes dijeron que no había mujeres que hicieran arte conceptual.» «Para que conste –escribí–, hay muchas más de las que aquí podrían tener cabida.» Esta exposición tuvo varias itinerancias, con lo cual la lógica del título basado en la población se destruyó a medida que fue viajando. Debería haber cambiado el título y puesto uno nuevo en cada lugar de exposición, pero se me escapó de las manos.

Estas cuatro exposiciones de títulos numéricos me enseñaron más sobre lo que implicaba la naturaleza del arte que todas las palabras que había puesto anteriormente en circulación, muchas veces como meras botellas lanzadas al mar. También dejaron muy claro –al igual que sucedió con otras exposiciones contemporáneas, como *When Attitudes Become Form*, *Op Losse Schroeven* e *Information*– que el llamado arte conceptual era, en esencia, algo imposible de sujetar a ninguna categoría. A pesar del jaleo que hoy en día se suele armar a propósito de estas exposiciones, no fueron ni de lejos tan innovadoras como las exposiciones desmaterializadas de Siegelau en aquellos mismos años, en especial su *March show*, que rompió todos los moldes al tener lugar en todo el mundo al mismo tiempo, o *The Xerox Book*, que también introdujo la noción de que una exposición de verdadero arte, no de arte en reproducción, podía presentarse en formato de libro, y que dio origen a la industria artesanal de los libros de artista, sin duda significativa, aunque siempre haya sido marginal.

Sepultadas en este concepto de la revista/exposición se hallaba cierta necesidad de descentralización y de internacionalismo (lo que hoy, aunque en un tono distinto, llamamos globalización). Tanto la una como la otra eran estrategias de distribución. Ciertamente, mi libro o compendio titulado *Six Years: The Dematerialization of the art object* (etc.: el título constaba de 87 palabras que cubrían por completo la portada) podría considerarse como

una exposición, y es probable que se trate de mi proyecto de mayor éxito como comisaria. También se le ha llamado «objeto de arte conceptual en sí mismo», así como «autocrítica específica del momento, que versa sobre la crítica de arte como actuación». La estrategia de las exposiciones con títulos numéricos y también de *Six Years* consistía en una acumulación desmedida, fruto de una estética de intención política, no-excluyente, que fue asimismo uno de los valores primordiales en el arte feminista, que me causó gran impresión a mí –y a la ciudad de Nueva York– en el otoño de 1970. Como ha dicho Lee Lozano, «busquemos los extremos. Ahí es donde está la acción».

Todos estos enfoques constituyen lo que denomino «intentos de fuga», efímeras apuestas por la libertad, lejos de las celdas de paredes blancas en las que el arte ha estado encarcelado durante el pasado siglo, año más o menos. En los años sesenta empecé a entender que el mundo del arte era poco aconsejable tanto para el arte como para los artistas, pero a la vez comprendí que, mientras no llegásemos a dar con una alternativa sólida, teníamos que conformarnos con ello. Y así seguimos. Siempre he admirado a aquellos artistas que han intentado, a través del medio, la forma, el contenido o el contexto, desplazar el papel del arte para acercarlo a la vida, y nunca he dejado de seguir sus pasos fuera del mundo del arte. Como dijo una vez Robert Filliou, «el arte es lo que hace a la vida más interesante que el arte».

Para concluir con el tema o el lema del «hagámoslo nosotros mismos», en resumidas cuentas, de los artistas depende el hallar alternativas al sistema del arte, sea conceptual o no... porque a nadie le importa el arte tanto como a los artistas.

Cine

Conceptualismo

Crítica

Cubo blanco

Documento

Gentrificación

Industria cultural

Museo

Performance

Pop

Público

Relación

Subjetividad

**Nelly Richard y las itinerancias
del ejercicio crítico**

Ana Longoni

**La crítica: entre lo artístico
y lo cultural**

Nelly Richard

Nelly Richard y las itinerancias del ejercicio crítico

Ana Longoni

Nelly Richard es sin duda una de las más lúcidas e incisivas voces críticas de América Latina. No hace mucho el artista chileno Gonzalo Díaz definió con precisión su figura intelectual «conformada no solo por su indiscutible capacidad teórica y analítica, por su nítida y rápida inteligencia, sino también por la ineludible dimensión ética de su trabajo intelectual».¹

Ella fue quien, durante las hostiles condiciones de la dictadura de Pinochet, articuló el soporte teórico de la llamada Escena de Avanzada, un conjunto disperso de prácticas conceptuales transgresoras, colectivas o individuales, que indagaron (desde las artes visuales, la poesía, la literatura, el cine, el vídeo, etc.) una inquietante reconceptualización del vínculo existente entre arte y política. Justamente la editorial Metales Pesados acaba de reeditar su mítico libro *Márgenes e instituciones*, cuya primera edición apareció en Australia en 1986 y que, agotado ya hace mucho tiempo, circuló profusamente a lo largo de estos años en borrosas fotocopias y fotocopias de fotocopias. Ese libro es crucial para entender la apuesta crítica de la Escena de Avanzada en oposición a la dictadura, cuando se conformó como subescena local polémica y marginal respecto de las convenciones del «arte comprometido» o de las estéticas testimoniales o de denuncia promovidas desde la izquierda ortodoxa.

Como afirma la propia Nelly Richard, «lo que estaba realmente en juego en esa polémica era la cuestión de la “representación” en su doble dimensión “política” y “artística”. *Márgenes e instituciones* defiende enfáticamente prácticas antirrepresentacionales que conjugan la pulsión estética de los márgenes (y sus imaginarios de lo desintegrado) con una economía política de los signos, en tiempos de violencia y censura, que trabajaba sobre el discurso y las instituciones».²

En los años de la transición, Nelly Richard se convirtió en una aguda crítica de la Concertación, en particular por su política de neutralizar las memorias en pugna. El silenciamiento en torno a las denuncias sobre miles de gravísimas violaciones de los derechos humanos cometidas bajo la dictadura se amparó, señala Richard, en un pacto entre re-

democratización y neoliberalismo que se asentó en el consenso y el mercado como dispositivos para homogeneizar la sociedad.

Siempre en torno al cruce problemático entre arte y política, estética y memoria, sus ensayos conforman un complejo cuerpo teórico a la vez que un artefacto de intervenciones incisivas y polémicas sobre la escena presente. Entre sus libros más recientes están: *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (Buenos Aires, 2007), que reúne una selección de textos clave de su itinerario intelectual del último cuarto de siglo, *Intervenciones críticas. Arte, cultura, género y política* (Belo Horizonte, Editora Universidad Federal de Minas Gerais, 2002), *Residuos y metáforas* (Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998), *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis* (Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994) y *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática* (Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1993).

Desde 1990 (y hasta 2008) dirigió la *Revista de Crítica Cultural*, que constituyó una persistente y excepcional (en todos los sentidos del término: rara, única y urgente) plataforma de pensamiento y debate sobre teoría crítica. En los últimos años ha trabajado en el ámbito universitario, como directora del máster de Estudios Culturales y como vicerrectora de la Universidad Arcis, en Santiago de Chile.

Dentro del ciclo de conferencias sobre palabras clave de la teoría cultural contemporánea, le fue encomendada la tarea de abordar el término «crítica». En su conferencia se interroga acerca de las capacidades críticas del arte en medio del capitalismo cultural, en un contexto en el que se desdibujan las fronteras del arte, la economía subsume la cultura y se culturaliza la economía.

Richard defiende las revistas culturales –foros de larga tradición crítica en las escenas intelectuales latinoamericanas– por encima de la estrechez de la academia universitaria, como

uno de los «escenarios ambulantes» privilegiados del ejercicio crítico. Es posible pensar en ejercicios de crítica como los que ella postula en otros lenguajes, espacios o dispositivos: la existencia de un ciclo como este y en este museo podría ser justamente uno de esos escenarios móviles en constitución.

Así como una revista cultural puede aspirar a construir un lector distinto, no formateado, ¿no podemos ampliar esa búsqueda a otros ámbitos, incluso a dispositivos de exposición en un museo? ¿No podemos imaginar otros tránsitos e itinerancias por los *entrelugares* que postula Nelly Richard: otros modos de localización, posicionamiento, contexto de subjetividades no cautivas, que contribuyan a encontrar los puntos vulnerables y perforables en las mallas del poder?

1. Gonzalo Díaz: «Nelly Richard: La madona de la historia sentimental de la pintura chilena», *The Clinic*, Santiago de Chile (22 de noviembre de 2007).

2. «No me interesa el simple activismo social ni el testimonialismo reivindicativo.» Entrevista a Nelly Richard por Ana Longoni en *Ramona*, n° 76 (noviembre de 2007).

La crítica: entre lo artístico y lo cultural

Nelly Richard

La criticidad del arte en la sociedad de la imagen y del consumo cultural

Según el teórico hindú Arjun Appadurai, «la imaginación se desprendió del papel expresivo propio del arte, [...] y pasó a formar parte del trabajo mental cotidiano de la gente común y corriente»,¹ ya que los medios de las sociedades de la comunicación globalizada difunden guiones de identidad y estilos de vida que luego pueden ser recreados por cada uno en nuevas combinaciones de significados culturales. Según el autor, «la imagen, lo imaginado y el imaginario»,² hoy mediatizados por las tecnologías de la información y del espectáculo, conforman prácticas simbólico-expresivas que, en su cotidianeidad híbrida y difusa, amplían lo que antes era el restringido y selectivo marco de lo «artístico» para ramificarse en el mundo de la distribución y del consumo mediáticos.

De ser así, deberíamos secundar la pregunta que formula la crítica argentina Beatriz Sarlo: «¿Hasta qué punto es (todavía) posible hablar del arte como nivel específico de la dimensión simbólica del mundo social; si es lícito buscar en la experiencia estética rasgos particulares frente a otras experiencias discursivas y prácticas; si las formas de circulación de los productos estéticos son distinguibles, aunque se crucen permanentemente con otras redes del sistema cultural?»³

El capitalismo globalizado ha subsumido la economía en la cultura, haciendo que la organización social del capital, por un lado, y las fantasías individuales y colectivas por otro, hablen el mismo lenguaje –estandarizado– de las industrias de la comunicación. Asistimos a la conversión de la cultura en «recurso» o «expediente» (por usar el lenguaje de «servicios» que emplean los agentes del mercado cultural y de las políticas culturales)⁴ y, a la inversa, presenciamos la creciente simbolización de lo económico, que se reviste de imágenes y estilos para alcanzar la «forma final de reificación de la mercancía» (Guy Debord) en la sublimación capitalista del espectáculo, en el entendido de que el espectáculo es algo más que «un conjunto de imágenes»: es «una relación social [...] mediatizada por las imágenes»⁵

que, por lo mismo, deforma y transforma imaginarios y subjetividades con sus articulaciones hegemónicas. Economía y cultura se funden en la circulación plana de marcas y estilos que se desgastan a la velocidad del intercambio mediático, incorporándolo todo (diferencias, contrastes y oposiciones) a la contigüidad y a la simultaneidad de planos homologados entre sí por la nivelación del valor-signo. La culturalización de lo económico y la economización de lo cultural confunden los límites del arte, cuyo marco de autonomía se ve desdibujado en este mundo sin fronteras. A través de la fragmentación y la reconversión, la globalización multicultural usa el mismo vocabulario culturalista⁶ para las identidades en tránsito (fluidez e hibridez) que para los bienes y mensajes del pluralismo del libre mercado.

¿Cómo redefinir, en medio de este vertiginoso corrimiento de los marcos de diferenciación de los signos y de los valores, alguna frontera que resguarde la autorreflexividad del arte? Decir autorreflexividad no significa hablar de autorreferencialidad. Ya la crítica posmoderna al supuesto idealista de una visión contemplativa que se hacía metafísicamente cómplice de la autorreferencia de la obra –una obra desligada de sus condiciones materiales de producción y de sus históricas relaciones de contexto– puso en evidencia que el significado artístico se construye siempre en la tensión móvil entre la interioridad de la obra (el sistema-arte) y la exterioridad de situaciones y posiciones socialmente cambiantes que modifican sus inscripciones y lecturas. Pero en ausencia de un marco que resguarde la especificidad del trabajo con los signos que ensaya el arte en este mundo nuestro de la indiferenciación, cuesta resguardar el potencial crítico-reflexivo de aquellos gestos artísticos que se resisten al consumo pasivo de las imágenes unívocamente dimensionadas por la comunicación social.

Partamos admitiendo que la mirada culturalista sobre el arte tiene una innegable ventaja: la de conectar los significados artísticos con un rango amplio y diversificado de otras significaciones sociales y culturales (en constantes disputas de hegemonías en torno a representaciones, géneros e identidades) con las que la obra entra en un diálogo participativo.

Esto no ocurría con los excluyentes límites disciplinarios de la teoría del arte, la historia y la crítica de arte, que se refugiaban en el purismo académico para defender *la autonomía del arte como no-contagio entre adentro y afuera*, es decir, para relegar el arte a una esfera delimitada de integridad (de no-disipación) del valor estético. El culturalismo señala el paso que dio la crítica de arte al salirse de la tradición canónica del valor estético de la obra basado en el universalismo de la calidad, para abrirse a lo que Hal Foster llama «los problemas discursivos en torno al arte»,⁷ con sus respectivas discusiones sobre cómo redefinir la «calidad» en una era de la «post-calidad» que cuestiona los absolutismos. Este itinerario contemporáneo de desplazamiento y resignificación de lo artístico favorece el «interés» más que el «valor» de la obra, es decir, la experimentación y la participación en la construcción de las operaciones culturales en torno a los signos, más que la contemplación y la apreciación estéticas de la obra; los efectos de intervención social vinculados a formaciones colectivas, más que los desmontajes de códigos inherentes a la historia del arte.

Debemos sin duda agradecer este reciente desplazamiento teórico-cultural que refuta la visión cosificadora de la obra como resultado finito en defensa de un arte-en-situación cuya dinámica procesual se vuelve generadora de conexiones siempre abiertas al intercambio. Pero al mismo tiempo debemos reconocer que hay algo preocupante en cómo la hegemonía culturalista expande el arte en la cultura sin ya ninguna especificación de marco, aunque solo se trate de un marco –ni fijo ni permanente– que delimita una «autonomía relativa» o bien «estratégica» (Hal Foster). Se diría que la hegemonía culturalista que, en el arte de la globalización y la subalternidad, se sirve de la obra como «acción» en las luchas identitarias de sus políticas de representación, habría silenciado las preguntas (sobre las *problemáticas del lenguaje* y los *regímenes de sentido*) que antes parecían obsesionar al arte en su dimensión crítico-estética.

En el actual contexto de la globalización multicultural, las marginalidades y las subalternidades recurren al arte para denunciar condiciones de miseria y opresión sociales, reconfigurar identidades y comunidades, disputar hegemonías de representación sexual o bien interpretar demandas ciudadanas. Basta revisar el discurso museográfico de las principales bienales y exposiciones internacionales para darse cuenta de que los comisiarios fomentan hoy un proceso de sociologización y de antropologización del arte. ¿Son compatibles la politización de los contenidos del arte con la autorreflexividad crí-

tica de la forma; la expresividad denunciante y contestataria de los significados con sus poéticas significantes; la referencialidad de los contextos con la autodiscursividad del arte? ¿Son compatibles lo político-social y lo crítico-estético en el arte? Creo que sí.

Lo «crítico-estético» alude a cómo el arte trabaja con la objetualidad de los medios y soportes, con el simbolismo de los discursos de la representación expuestos a montajes y desmontajes, apelando a una subjetividad no cautiva de lo *ya estetizado* por la comunicación, la publicidad y el espectáculo. Lo crítico-estético deviene *político* en la medida en que sus modos de desorganización y reorganización de las formas sociales y de los materiales culturales que intervienen en la obra son capaces de incitar al espectador a experimentar con lo visible –y, también, con lo que se ha hecho invisible– gracias a determinados enfoques y encuadres de la mirada, que combaten el vaciamiento de las imágenes que se consumen en la pura espectacularización del capital globalizado.

Sabemos bien que las representaciones culturales que difunde la globalización mediática ocupan guiones demasiado simples, narrativas demasiado esquemáticas, usos estereotipados de la identidad y la diferencia, para capturar la fantasía de sus consumidores en moldes de comportamiento e identificación fáciles de clasificar y de encasillar en las clasificaciones homogéneas. Es entonces cuando deben cruzarse lo crítico-estético y lo político para hacer más complejo el juego de la identidad y la diferencia transformando ambas en variación y fuga, es decir, en alteridad. Lo crítico-estético lleva los enrolamientos identitarios de lo político-multiculturalista (a favor de cuyos contenidos y programas militan la sociología del arte y el arte sociológico) a verse sacudidos por lo *no-reconocible*, por lo que extraña y desorienta la linealidad: el secreto, la falla, el residuo o el excedente, como una otredad rebelde que no se deja subsumir en las clasificaciones e identificaciones de una comunidad predeterminada.

Lo crítico-estético, no divorciado sino *en tensión con* lo político en el arte, nos obliga a seguir planteándonos: ¿a qué tipo de realización discursiva aspira una determinada obra? ¿Qué vectores de subjetividad en el espectador desea activar en el lector y mediante qué tipo de experimentación con los signos? Estas preguntas reúnen lo político y lo crítico, puesto que afirman que las materialidades y los gestos estéticos que configuran el arte son, a su vez, reconfiguradores de los procesos de significación e interpretación culturales que median la organización social de las imágenes y las subjetividades, que o bien las reproducen o bien las desobedecen.

Los dilemas de la crítica como arte de «juzgar» frente al eclecticismo del consumo

No hace falta insistir demasiado en que el rebajamiento de la categoría misma de «arte» en el mundo desjerarquizado de la «post-calidad», por un lado, y la subsunción, por otro, del arte en la cultura como territorio de no-separación entre lo estético y las imágenes de lo cotidiano estetizado, han situado la crítica en una posición de repliegue e incertidumbre. Cuando menos en lo que se refiere a la crítica en su sentido tradicional: el del ejercicio disciplinario de una función de autoridad que reclamaba para sí la capacidad –adestrada por un saber profesional– de discriminar entre lo que vale y lo que no vale, y que se sirve de esta autoridad para transmitir una capacidad superior de juicio a un público confiado que se dejará influir por ella.

El rol de autoridad de la crítica se ha debilitado porque ya no hay jerarquías ni fundamentos universales que garanticen los juicios de calidad. Y su papel de mediación entre la obra y el público se ha desvanecido porque la gestión cultural del arte (museos, curadores y otros) se encarga hoy por sí sola de administrar eclécticamente los significados artísticos y culturales que funcionalizan las instituciones y relativizan el mercado. La crítica se ve así confinada a espacios más bien inofensivos, siendo –quizás– la academia uno de sus últimos reductos. ¿Cómo redinamizar un ejercicio de la crítica que sea capaz de traspasar las fronteras de las disciplinas y de irradiar hacia circuitos plurales, sin dejar al mismo tiempo de actuar como una práctica de responsabilización del juicio?

Frente al sedentarismo del aparato académico-disciplinario que funciona como un refugio de autonomía para la crítica institucional, podemos todavía explorar hoy lo que Edward W. Said llamó, citando a Swift, «escenarios ambulantes»: unos escenarios cuyo «abanico de posibilidades ofrece la tarima del conferenciante, el panfleto, la radio, las revistas alternativas, los periódicos, las entrevistas e Internet, por citar solo algunas».⁸ Los desplazamientos de la crítica a soportes no institucionalizados por la cultura académica desde donde se puede transmitir una opinión sobre el arte nos llaman a combinar distintos registros de la voz que permitan interpelar distintos públicos en distintas coyunturas, para así realizar con esos públicos maniobras (orientadoras, multiplicadoras, diseminadoras, etc.) de varios tipos y alcances. Quizás sea bueno proponer a las revistas culturales lo que Roxana Patiño nombra «sus textualidades heterogéneas»⁹ como

un espacio privilegiado para combinar registros disímiles –lo periodístico, lo ensayístico, lo teórico, etc.– que activen la recepción cultural del arte. Las «textualidades heterogéneas» de las revistas culturales independientes contribuyen a diseñar un lector que no es el lector formateado por las máquinas de reproducción universitaria y sus pulidos engranajes de autoconsumo académico, sino un lector más curioso y aventurado, dispuesto a transitar entre la academia y sus afueras, entre la crítica universitaria y la intervención político-intelectual, sin miedo a que los significados del arte se vean interpelados por los conflictos de la cultura y los antagonismos de la política.

Si la crítica se atreve a destrascendentalizar su facultad de juzgar, esta podría seguir cumpliendo la tarea necesaria de *establecer distinciones* (por ejemplo, entre arte y no-arte), solo que ahora lo haría basada no en categorías absolutas ni en sistemas fijos de valoración universal, sino en escalas de significaciones siempre relacionales y posicionales, es decir, contextuales. Esta otra concepción de la crítica –más como *experimento* que como *metadiscurso*– reconfirmaría la idea de Lyotard –retomada por Zygmunt Bauman– de que «en la era de la poslegitimación solo podemos avanzar sin autoridad» en «el deber de expresar lo que de lo contrario quedaría callado», aunque ese «deber sin autoridad» no reporta ya «certidumbre estratégica ni garantiza el éxito ni seguridad alguna de apoyo por parte de la historia».¹⁰ A la crítica le viene incluso bien esta zona de incertidumbre, ya que le exige apostar, tomar partido, confrontando los puntos de vista en lugar de dejar que el eclecticismo cultural los concilie pasivamente. La demarcación de posturas y la confrontación de puntos de vista estimulan el ejercicio de «la opinión –como un rasgo muy propio de la actitud crítica– que remite al orden de la libertad o la subjetividad, que es donde la ética, precisamente, dirime su mayor combate».¹¹

Vivir –posmodernistamente– en el mundo de la desdiferenciación de los valores conduce a que uno de los principios que reclamaba la crítica modernista –el de la *distancia* y la *separación*– se torne cada vez más ilusorio. Ya no habría un afuera del sistema, una exterioridad pura, como reserva especulativa desde la cual poner a distancia la realidad y emitir un juicio distanciado sobre ella, porque ya no contamos con una extraterritorialidad que nos haga permanecer a salvo de los tráficos de signos del capitalismo cultural. Ya no hay lugar para esta figura de la distancia crítica como separación radical entre un adentro (el hipercapitalismo mediático) y un afuera (alguna zona no contaminada por sus redes de dispersión del valor y del sentido).

Es cierto que la crisis de los fundamentos que le otorgaban a la calidad un valor universal nos sumió en la multiplicación relativista de los sistemas de valoración que no descansan hoy en la autoridad de una verdad absoluta. Y también es cierto que nos enfrentamos a la desautonomización del arte en un mundo de imágenes en el que la sobreexposición de marcas y estilos han disuelto los límites de especificidad del criterio estético. Pero nada de esto quiere decir –al menos para mí– que la crítica en torno al arte carezca ya de todo sentido. La crítica en torno al arte puede todavía cumplir varios propósitos. Por ejemplo: la crítica puede elaborar una comprensión social de las obras que subraye los conflictos entre *articulación simbólica* y *materia ideológico-cultural*, para oponerse así al modo en que la cultura de mercado borra estos conflictos tras la lisura operacional de sus formas; la crítica puede armar una visión de aquellos *campos de fuerzas* y de aquellas *zonas de litigios* que, sin una mirada inquisitiva que los recorte agudizadamente, quedarían diluidos por la generalidad abstracta de un sistema que fabrica ilusiones de totalidad (el «Imperio») para hacernos sentir impotentes frente a la inconmensurabilidad de sus efectos; la crítica puede ayudar al arte a difundir la conciencia de que «ninguna imagen pública debe gozar de impunidad [...] ni ningún signo debe quedar inerte»¹² para que cada enunciado cultural –luego de haberse desmentido lo autoevidente del sentido naturalizado– se vuelva un escenario de posicionamientos múltiples abiertos al disentimiento; la crítica puede –todavía– establecer diferencias entre, por un lado, la extroversión publicitaria y comunicativa de las imágenes que se complacen en la simple gratificación mercantil; y, por otro, el descalce de nuevos montajes perceptivos e intelectivos que conmueven la subjetividad gracias a lo «exigente, resistente e intransigente»¹³ de sus formaciones de signos.

Arte, lenguaje y comunicación: el ensayismo crítico

Ya señalamos que uno de los peligros que atentan contra el ejercicio de la crítica –en tanto que facultad del juicio– es fruto de la crisis de los fundamentos modernos (totalidad, generalidad, universalidad) que autorizaban la función intelectual para enunciar la Verdad de una toma de conciencia colectiva. Esta condición de la crítica se ha vuelto obsoleta en el paisaje actual: un paisaje dominado por la fragmentación y el particularismo de los valores y las opiniones, ya sin un fundamento absoluto –erosionado por el giro posmoderno– desde el cual afrontar el relativismo de la pluralidad y la diversidad que borra las demarcaciones de posturas y los antagonismos de visiones. Pero la crítica de arte –*en tanto que construcción*

de lenguaje pensada para estimular una reflexión (teórica y política) sobre los lenguajes (estéticos)– se enfrenta a más peligros. La comercialización publicitaria del mercado simbólico homogeneiza la percepción cultural con sus vocabularios seriados del intercambio mediático, que niegan la reflexividad del texto crítico en nombre de la inmediatez del consumo informativo de las palabras. Asimismo, la tecnificación de lo social en las sociedades *massmediatizadas* suprime la conflictividad de lo político y de lo ideológico, conflictividad de la que el crítico y el intelectual de antes extraían sus argumentos de confrontación al poder. Hoy, la consagración profesional del conocimiento útil y del saber aplicado que ejerce la figura tecnocrática del «experto» –que también invade el mundo de las políticas culturales, de la gestión y del mercado culturales– ha depuesto las armas de la crítica, toda vez que ha preferido la *comodidad del saber útil al pensar incómodo*. ¿Debe la crítica hablar un lenguaje traducible al lenguaje de los otros discursos sociales que comentan el presente –para que sus desacuerdos con ellos sean fácilmente atendibles y entendibles–, o bien debe exhibir la marca de una intransigente negatividad que la oponga a los lugares comunes?¹⁴ La respuesta a esta pregunta concierne a la crítica, si esta entiende su tarea de destransparentación del sentido –de revelación de lo que oculta el supuesto de la inocencia de las formas– como una tarea, también, de problematización de los lenguajes que configuran el sentido.

El ensayismo crítico (que lleva la marca residual, y por lo tanto minoritaria, de las humanidades en un paisaje dominado por lo científico-social y lo techno-cultural) va ligado a una *práctica del texto* que busca resistirse al funcionalismo explicativo de los conocimientos pragmáticos. Estos evitan justamente cuestionar la armadura de los lenguajes que condicionan sus investigaciones. El ensayismo crítico se opone a la industria del *paper*, reproducida por la cultura académica, que solo persigue la manipulabilidad del sentido con vocabularios neutros, desapasionados, que son funcionales a la cultura como «industria», «mercado» o «gestión». Del ensayismo crítico en torno a lo estético, la crítica cultural rescata el deseo de reflexionar sobre el arte en un lenguaje que no se rinda tan fácilmente a los requerimientos divulgativos de tener que «enviar todo significado o todo lenguaje a una prueba de inteligibilidad proporcionada por los medios de comunicación».¹⁵ Para la crítica artística y cultural que no quiere renunciar a la textura escritural del ensayo, se produce una tensión inevitable entre «lengua» (el *cómo se dice* lo que se dice) y «actualidad» (los temas a discutir según una agenda de la política, la sociedad y la cultura cuya inmediatez no admite rodeos en el lenguaje). Esta tensión se acentúa cuando la crítica decide salir del protegido recinto del profesionalismo universitario de la cultura académica.

mica para intervenir en la esfera pública. ¿Cómo modular un idioma otro sin que resulte completamente ajeno? ¿Cómo criticar las redundancias mediáticas de la actualidad cultural desde un lenguaje que no sea fácilmente recuperable por la simpleza y trivialidad de sus consignas, sin que pierda toda la eficacia comunicativa al transmitir significados artísticos no-hegemónicos? ¿Cómo hacerlo para que el lenguaje de la crítica sacuda al sentido común de la cultura institucional y de mercado, sin que el desacomodo sea tal que lo condene al oscurantismo de la intraducibilidad?

Quizás le «corresponda a cada situación de discurso determinar las estrategias por las que se enfrenta a esta oposición entre “comunicación” y “escritura”,¹⁶ entre los *modos de intervenir* y las *formas de decir*, según el contexto en que cada texto deba ensayar sus registros de efectucción.

De la crítica como «distancia» a la crítica como «pliegue» e «intersticio»

La etimología de la palabra «crítica» remite a «crisis», que designa «el momento decisivo en un asunto de importancia» y que, por lo tanto, reúne las acepciones de «cortar», «dividir», «medir» y también de «elegir», «decidir» o «juzgar».¹⁷ La crisis como potencia de mutación y la crítica como fuerza de intervención suponen lo delimitado, en el tiempo y en el espacio, de cortes y rupturas vinculados a los actos de *separar* y *distinguir*.

Sabemos bien que la difuminación de los límites característica de la globalización capitalista tiende a anular el principio de *distancia* que reclamaba la crítica modernista. Ya no hay un afuera del sistema, una exterioridad pura desde la cual distanciarse de la realidad a criticar y emitir un juicio sobre ella. No existiendo hoy, debido a la promiscuidad de los signos, una demarcación –territorial– entre la crítica y lo que su razón se propone criticar (poderes, instituciones, mercado, etc.), los discursos de resistencia y oposición se encuentran siempre parcialmente involucrados en el juego de las estructuras a las que se resisten y se oponen.

¿En qué podría consistir hoy el gesto crítico en medio de un paisaje de desjerarquización de los valores y de indiferenciación de los signos, de supresión de la distancia absoluta como exterioridad pura desde donde oponerse al sistema?

Esta pregunta metacrítica –una pregunta que interroga sus propias condiciones de posibilidad– inquieta a la crítica en tanto que potencia de mutación y fuerza de intervención, al saber que debió «abandonar las nociones de la resistencia que suponen un sujeto situado íntegramente al margen de una estructura de poder bien establecida y contrario a ella»¹⁸.

Me parece que la supresión de la distancia absoluta que defendía la crítica modernista como exterioridad pura al sistema no anula la posibilidad de imaginar otros modos de «no-proximidad» y de «no-coincidencia» entre lo dado y lo reformulable, entre lo existente y su devenir-otro. Los conceptos-metáforas del «pliegue» y del «intersticio» designan los márgenes de desajuste interno que la crítica –no concebida ya como un «estar fuera de»– genera dentro de los bloques de prácticas y discursos sedimentados, infiltrándolos con su potencial contestatario.

A diferencia de la fantasía nómada del «no lugar» que cruza ciertos relatos del Imperio (Hardt y Negri) como vasto mundo sin fronteras que llama a deambular por todas las redes sin que haya topes a su deseo de libre circulación, este ejercicio de la crítica requiere sembrar su puntuación en zonas intermedias. A diferencia del «no lugar» (filosófico), el «entrelugar» (teórico-político) de la crítica sí necesita recrear los sistemas de marcas para trazar su diagonal. Si bien la subjetividad móvil del rebelde aspira a no dejarse capturar por los aparatos de sedentarización que consagran lo institucional, las instituciones son lugares que la pragmática nómada debería saber atravesar tanto para desplazar sus límites de confinamiento y segregación como para abrir líneas de fuga en el interior de sus bloques de producción y reproducción hegemónicos. Las instituciones operan como parámetros de autoridad (administran y controlan determinadas cuotas de poder simbólico) y como sistemas de valoración cultural (jerarquizan criterios de reconocimiento y distinción); también forjan consensos y regulan los pactos de integración al consenso en torno a las definiciones establecidas. Pero, al mismo tiempo, las instituciones son escenarios móviles donde la performatividad crítica puede activar las luchas «entre poder constituyente y poder constituido, entre institución en el sentido verbal del término (como acción de instituir) e institucionalización».¹⁹ Los confines de las instituciones son el marco estratégico de los sistemas de inclusión y exclusión culturales desde donde la crítica puede exacerbar la dialéctica intermitente de la tensión entre apertura y cierre, entre totalidad e interrupción, entre centralización y descentramiento, entre unidad y dispersión. Para decirlo en palabras de Omar Calabrese, «toda tensión sobre el límite posee el valor de una tensión»

(crítica y política) ya que «el límite es la tarea de llevar a sus extremas consecuencias la elasticidad del contorno sin destruirlo. El exceso es la salida desde el contorno después de haberlo quebrado. Atravesado: superado a través de un paso, una brecha».²⁰ En los mundos sin límites ni confines donde todo es fluidez y transmovilidad, la conciencia crítica no siente el impulso de desencuadrar el marco, de exceder el límite, de medir –y desafiar– la distancia (fluctuante e intersticial) que separa las fronteras del poder establecido de sus márgenes aún no integrados. Esta supresión de los límites que diluye los contextos de actuación contribuye a desalojar a la crítica de sus microterritorios de intervención. Si acordamos, con Paul Bové, que «para captar algo de la fuerza de un acto “crítico de oposición”, se debe ver este, antes que nada, como *un acto y en acción*: se debe ver este encajando críticamente con algún elemento de la estructura autorizada de la sociedad y la cultura a la que se enfrenta»,²¹ no habría intervención crítica sin la coyunturalidad táctica del juego localizado entre un marco de posibilidades y el forzamiento de sus límites hacia la apertura de lo heterogéneo, lo disímil, lo fugado, etc.

El vértigo de lo inconmensurable que surge de la infinitud de un espacio sin recortes de contexto desdibuja el ejercicio de identidad como una práctica localizada y corporeizada según ciertas actuaciones y conflictos.²² La teoría feminista ha sabido rebatir «la visión desde ningún lugar y desde todas las posiciones» (Donna Haraway) que inspira los universalismos abstractos y los globalismos utópicos fundados en el «estar más allá de toda medida»,²³ desde «la localización, el posicionamiento y la situación». Podríamos llamar «agencia» crítica a «la obtención de poder permitida en determinados sitios según determinados vectores», en el entendido de que «la agencia es el producto de diagramas de movilidad y emplazamiento que cartografían los posibles lugares y modos en que pueden detenerse y colocarse vectores específicos de influencia (dentro de un campo de fuerza). Esos lugares son puntos temporales de pertenencia e identificación y de orientación e instalación; crean sitios de posibilidades y actividades históricas estratégicas y, como tales, siempre se definen contextualmente».²⁴

Entre la «máquina abstracta» y los «agenciamientos concretos», dice Deleuze, «no hay diagrama que no implique, al lado de puntos que conectan, puntos relativamente libres o liberados, puntos de creatividad, de mutación, de resistencia».²⁵ Existen puntos en el diagrama hipercapitalista que son menos saturados que otros y, por ello, más vulnerables a las prácticas de transformación, por mucho que digan lo contrario las tesis posapocalíp-

licas de lo sublime del Mercado, que postulan la indivisibilidad del Capital Mundial Integrado como figura total. Es tarea de la crítica detectar estas zonas de perforación en las mallas del poder (económico y semiótico-cultural) para experimentar localmente con el rechazo, el disentimiento y la alteridad. Lo que la crítica pretende es bifurcar el sentido entre *la identidad de lo ya cursado* (la diferencia diferenciada) y *lo que está siempre en trance de acontecer heterogéneamente como variación continua* (la diferencia diferenciadora), activando los desajustes entre las condiciones dadas de existencia y los nuevos montajes del pensamiento que hacen aparecer, en cada variación de contexto, lo que Edward Said llama «lo emergente, lo insurgente, lo no correspondido, lo inexplorado». Localización, posicionamiento y contexto –operados por la agencia crítica– son entonces lo que permite distinguir entre, por un lado, la segmentación capitalista que multiplica las diferencias para reabsorberlas indiferenciadamente y, por otro, las luchas de segmentos político-existenciales que buscan arrancar a lo globalizado y lo totalizado ciertos vectores de subjetividad no-cautiva en procesos inconclusos de traducción y descalce.

1. Arjun Appadurai: *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce, 2001, p. 21.
2. *Ibíd.*, p. 45.
3. Beatriz Sarlo: «Lo popular en la historia de la cultura», *Punto de Vista*, n° 35 (1988), p. 18.
4. Dice George Yúdice: «El concepto de recurso absorbe y anula las distinciones, prevaletentes hasta ahora, entre la definición de alta cultura, la definición antropológica y la definición masiva de cultura». Véase George Yúdice: *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002, p. 16.
5. Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 1996, p. 38.
6. Esto es así si por «culturalismo» entendemos «la forma que las diferencias culturales tienden a adoptar en la era de los medios masivos de comunicación, las migraciones masivas y la globalización». Véase Arjun Appadurai, *op. cit.*, p. 31.
7. Hal Foster: *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2000, p. 11.
8. Edward W. Said: *Humanismo y crítica democrática. La responsabilidad pública de escritores e intelectuales*. Barcelona: Debate, 2006, p. 159.
9. Roxana Patiño: «Discursos teóricos y proyectos intelectuales: *Punto de Vista* y la introducción de Raymond Williams y Pierre Bourdieu en Argentina», *E.T.C. (Ensayo, Teoría, Crítica)*, n° 10 (1999), p. 25.
10. Zygmunt Bauman: «Los intelectuales y el mundo postmoderno», *Criterios*, n° 34 (2003), pp. 158-160.
11. Noé Jitrik: «Productividad de la crítica», *La Biblioteca. La crítica literaria en Argentina*, n° 4-5 (2006), p. 18.
12. Nicolas Bourriaud: *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, p. 122.
13. Edward W. Said, *op. cit.*, p. 170.
14. El planteamiento de estas preguntas toma distintas formas. Por ejemplo, Edward W. Said dice: «En este nuevo espacio ampliado –y por extraño que resulte– escribir tiene otra consecuencia inusitadamente arriesgada, que consiste en que es fácil animarse a decir cosas que o bien son de todo punto opacas, o bien son por completo transparentes; y si uno tiene cierto sentido de la vocación intelectual y política, debería suceder por supuesto esto último en lugar de lo primero. Pero, a su vez, la prosa transparente, sencilla y clara plantea sus propios desafíos, puesto que el peligro constante es que se pueda incurrir en la neutralidad engañosa y simplista de elaborar una lengua periodística de ámbito mundial que resulte indiscernible de la prosa de la CNN o del *USA Today*. Se trata de un verdadero dilema: si se debe repeler en última instancia a los lectores [...] o si por el contrario conviene tratar de atraer lectores mediante un estilo que quizás se parezca demasiado al modo de pensar que uno está tratando de desenmascarar y combatir». Véase Edward W. Said: *Humanismo y crítica democrática*, *op. cit.*, p. 158. Por su parte, Terry Eagleton apunta: «Estamos acostumbrados a que las cuestiones de interés general se discutan en lenguaje cotidiano. La prensa es un ejemplo obvio. También estamos acostumbrados a que cuestiones de interés minoritario se expresen en lenguaje especializado. Lo que resulta más desconcertante es escuchar problemas de interés general expresados al modo de los especialistas. [...] Analizar cuestiones de interés general de forma especializada no es una mala caracterización de la función del intelectual clásico. Lo que ha sucedido en nuestra época es que “teórico cultural” se ha convertido en una nueva etiqueta para lo que solía conocerse como “intelectual”. La “cultura” es ahora uno de los territorios principales sobre los que podemos formular el tipo de preguntas perspicaces y fundamentales que tradicionalmente ha expresado la intelectualidad en sus mejores tiempos». Véase Terry Eagleton: *Después de la teoría*. Barcelona: Debate, 2005, pp. 90-91.
15. Horacio González: «Teorías con nombre propio», *El ojo mocho*, n° 3 (1993), p. 35.
16. Beatriz Sarlo: «Intelectuales, un examen», *Revista de Estudios Sociales*, n° 5 (enero de 2000) p. 10.
17. Elías José Palti: *Verdades y saberes del marxismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 13. Palti dice: «El término griego *crisis* es de origen médico e indicaba “una mutación grave que sobreviene en una enfermedad para mejoría o empeoramiento”, pero también “el momento decisivo en un asunto de importancia”. Su raíz *krino* significa “cortar”, “dividir”, y también “elegir”, “decidir”, “juzgar” (que por extensión se va a asociar a “medir”, “luchar”, etc.). En todos los casos, señala un momento de decisión crucial e irrevocable. La tradición jurídica clásica se apropiará del término para indicar “el momento en el que se expresa una sentencia”. Sus derivaciones (“crítico”, “criterio”, “diacrítico”) despliegan, en un arco de variantes, esta última asociación con el “juicio”, la “facultad de juzgar”, etc. En la más estricta de sus acepciones lo ligaría, a su vez, con el concepto de “tiempo”, cuya raíz indoeuropea (*di-*, “cortar”, “dividir”) denota una sección delimitada de existencia o periodo. En definitiva, en la noción de crisis, se combinan una dimensión temporal (un momento de inflexión) con un tipo de operación intelectual (básicamente, la de establecer una distinción), conjunción que surge de su doble origen, médico y jurídico.»
18. Lawrence Grossberg: «Identidad y estudios culturales: ¿No hay nada más que eso?», en Stuart Hall y Paul du Gay (comps.): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002, p. 150.
19. Gerald Raunig: «La doble crítica de la parrhesia. Respondiendo a la pregunta “¿Qué es una institución (artística) progresista?”», *Brumaria*, n° 5 (verano 2005), p. 76.
20. Omar Calabrese: *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 66.
21. Paul Bové: *En la estela de la teoría*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 84.
22. Dice Daniel Bensaïd: «Soy masculino o femenino o transexual, trabajador sindicado frente a mi patrón, comunista frente a la burguesía, judío delante de un antisemita, antisionista ante un sionista, sefardí ante un asquenazí, ciudadano francés nacido en Occitania... y así, sin fin. En resumen, *soy una multitud en mí mismo. Todas estas determinaciones se combinan. Sus respectivas intensidades se desplazan en función de situaciones concretas y del conflicto dominante que las caracteriza*». Véase Daniel Bensaïd: *Clases, Plebes, Multitudes*. Santiago de Chile: Palinodia, 2006, p. 49.
23. Michael Hardt y Antonio Negri: *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 336.
24. Lawrence Grossberg, *op. cit.*, p. 173.
25. Gilles Deleuze: *Foucault*. México: Paidós, 1987, p. 70.

Cine

Conceptualismo

Crítica

Cubo blanco

Adiós al cubo blanco

Carles Guerra

Documento

La poética del espacio aumentado

Lev Manovich

Gentrificación

Industria cultural

Museo

Performance

Pop

Público

Relación

Subjetividad

Adiós al cubo blanco

Carles Guerra

A lo largo del siglo xx el cubo blanco ha representado el lugar por excelencia de la modernidad crítica. Precisamente allí, en ese entorno del que se habían erradicado todo tipo de estímulos accidentales, la heterogeneidad de los públicos sufría un proceso del que salía uniformada, compactada en un tipo de subjetividad que mantenía la ilusión de máxima libertad, a pesar de que, a la hora de la verdad, se tratara de una subjetividad monitorizada. La internacionalización del cubo blanco como estandarte arquitectónico e institucional de la modernidad da fe de este proceso de homogeneización que el mundo del arte ha promovido, a menudo sin ningún atisbo de conciencia crítica. Así es como el cubo blanco se ha convertido en un objeto complejo, en el que los aspectos ideológicos y estéticos se articulan en el espacio. La inocencia del blanco y la simplicidad del cubo se han entendido como una *tabula rasa* que otorgaba a la vez condiciones universales de recepción del arte y eliminaba el ruido del mundo real. Ningún otro constructo ideológico anterior había obtenido una difusión tan amplia y efectiva, ni había logrado –como este– erigirse en símbolo de modernidad.

En el texto que sigue, Lev Manovich repasa los efectos de la creciente influencia de los espacios generados por datos, flujos de información y dispositivos interactivos que se sobreponen a la arquitectura para producir eso que el autor denomina espacio aumentado (*augmented space*). Los nuevos medios tecnológicos y audiovisuales alteran la percepción del espacio físico y llegan a producir superposiciones de temporalidades heterogéneas, intensidades y apariciones que modifican la experiencia fenomenológica de la arquitectura. Los efectos de todo ello sobre los espacios de exposición no son, hoy por hoy y según Manovich, tan relevantes como los que se constatan en los espacios comerciales. La transformación del espacio urbano en un híbrido compuesto de arquitectura y publicidad anuncia –posiblemente– que los museos también seguirán una tendencia similar. La sofisticación tecnológica de los nuevos centros de consumo deja en evidencia las salas de los museos, que a Manovich aún le parecen subordinadas a tecnologías obsoletas.

Sin embargo, es posible que la crisis más significativa en relación con los museos del siglo xxi tenga que ver con lo que se denomina la experiencia fenomenológica. Las condiciones de recepción que envuelven a los visitantes de estas instituciones son cada vez más ambiguas. Por un lado, el museo escenifica un ámbito repleto de estímulos sensoriales y retos cognitivos encaminados a producir lo que los gestores culturales llaman con énfasis «la experiencia»; y, por el otro, asistimos a la captación de este disfrute –aparentemente espontáneo– que el museo transforma en mercancía. De manera que el desinterés kantiano que no conducía a ningún tipo de ganancia ahora es sinónimo de beneficio. La consecuencia de todo ello es que el museo se equipara con el funcionamiento de una empresa que transforma el entusiasmo de sus visitantes en la materia prima más sofisticada de este capitalismo de las emociones.

Manovich describe una nueva forma de movilización de los individuos—ya sean visitantes, participantes, espectadores o consumidores—, mediante tecnologías avanzadas, y en las que la experiencia estética y la seducción implícita en las estrategias del consumo son cada vez más parecidas. Mientras tanto, el cubo blanco se ha transformado en un espacio inestable, sometido a modificaciones y dinámicas de cambio que implican múltiples dimensiones y alteran las coordenadas tradicionales. Esto es lo que explica que aquel espacio de permanencia y guardián de condiciones universales que caracterizaba a la institución museística se libre ahora a flujos de información, susceptibles de crear el espacio y de constituirlo con la presencia o telepresencia de lo que antes se denominaban visitantes, y que ahora deberíamos llamar usuarios. Cabe suponer igualmente que las formas de valorización de la obra de arte se verán afectadas al desplazar la producción de valor del espacio de exposición (y culto) al espacio de circulación (y uso). Pero, en cualquier caso, es preciso subrayar que los cambios tecnológicos dejan de proteger las formas estéticas como si fueran entidades autónomas, ya que implican una confluencia de determinaciones políticas, económicas y poéticas difíciles de separar entre sí e inextricablemente unidas.

La poética del espacio aumentado

Lev Manovich

¿Cómo influye en nuestra experiencia de la forma espacial cuando se llena de información multimedia dinámica y abundante? Por ejemplo, en determinados espacios urbanos, como son las zonas comerciales y de ocio de Tokio, Hong Kong y Seúl, donde los muros de los edificios se hallan completamente revestidos de pantallas y rótulos electrónicos; las salas de congresos; los grandes almacenes, etc.; o en cualquier espacio artificialmente construido donde el sujeto tenga acceso inalámbrico a la información, por medio de su móvil, su PDA o su portátil. ¿Pasa la forma a ser irrelevante por quedar reducida a un soporte funcional –y, en última instancia, invisible– de los flujos de información? ¿O tal vez terminamos por tener una nueva experiencia en la que el sustrato especial y el sustrato de la información adquieren la misma importancia? En tal caso, ¿se suman estos sustratos hasta formar una única *Gestalt* fenomenológica, o se procesan como sustratos separados?

Aunque los entornos históricamente construidos hayan estado casi siempre cubiertos de ornamentos, textos –por ejemplo, los rótulos de los comercios– e imágenes –pinturas al fresco, iconos y esculturas; pensemos en los templos de la mayoría de las culturas–, el fenómeno de la información multimedia dinámica en estos entornos es totalmente nuevo. También lo es la transmisión de tal información a un pequeño instrumento personal, como el teléfono móvil que un ocupante de dicho espacio puede llevar consigo.

Por consiguiente, comentaremos cuál es esa dinámica general que se produce entre forma espacial e información, que ha estado entre nosotros desde hace mucho tiempo y que funciona de manera diferente en la cultura informatizada de hoy en día. Como la clase de entornos que he propuesto a manera de ejemplos aún no tiene un nombre reconocible, propondré una nueva denominación, la de *espacio aumentado*. El espacio aumentado es el espacio físico al que se superpone información dinámica y cambiante. Esta información se presenta casi con toda certeza en forma de multimedia y a menudo se localiza para cada uno de sus usuarios.

Querría concentrarme en la experiencia del sujeto humano en el interior del espacio aumentado en oposición a las tecnologías particulares, electrónicas, informatizadas o en red, a través de las cuales se consigue ese aumento. También quisiera reconceptualizar el aumento como idea y como práctica cultural y estética, más que en calidad de mera tecnología. Para ello, comentaré el modo en que varias prácticas de la arquitectura profesional y vernácula, así como los entornos artificialmente construidos –el cine, el arte del siglo xx y el arte mediático–, se pueden interpretar en términos de aumento. Espero que así podamos inscribir el concepto de espacio aumentado en la esfera histórica y cultural, frente a la esfera puramente tecnológica.

Aumento y seguimiento

La década de los noventa fue la década de lo virtual. Nos fascinaron los nuevos espacios virtuales que las tecnologías informáticas hicieron posibles. Las imágenes de la huida a un espacio virtual que abandona el espacio físico, que lo inutiliza, es decir, a un mundo virtual que existe en paralelo a nuestro mundo, dominaron toda la década. Este fenómeno comenzó por la obsesión mediática por la Realidad Virtual (RV). A mediados de la década, los buscadores gráficos de la llamada World Wide Web dieron al ciberespacio la condición de realidad para millones de usuarios. En la segunda mitad de los noventa, otro fenómeno virtual –las empresas puntocom– adquirió particular preeminencia, aunque terminó por estrellarse contra las leyes económicas del mundo real. Al final de la década, la dosis diaria de ciberespacio –el uso de Internet para comprar billetes de avión, la verificación del correo electrónico mediante una cuenta de hotmail, la descarga de archivos MP3– llegó a ser la norma hasta el punto de que la maravilla original del ciberespacio, tan presente en las primeras ficciones *cyberpunk* de los años ochenta, aún evidentes en los manifiestos originales de los evangelistas del lenguaje modelador de la realidad virtual (LMRV) de comienzos de los noventa, se habían perdido casi por completo.¹ Lo virtual quedó domesticado: lleno de anun-

cios y controlado por las grandes marcas, resultaba completamente inofensivo. Resumiendo, y por emplear la expresión de Norman Klein, pasó a ser un «suburbio electrónico».

A comienzos del siglo XXI, los programas de investigación, la atención mediática y las aplicaciones prácticas han terminado por concentrarse en un programa nuevo y centrado a su vez en el espacio físico, pero ahora repleto de información electrónica y visual. El anterior icono de la era informática –un usuario de la RV que viajaba en un espacio virtual– ha dado paso a una nueva imagen: una persona que mira su correo electrónico o que hace una llamada telefónica empleando su combinado de PDA y teléfono móvil mientras se encuentra en un aeropuerto, en la calle o en cualquier otro espacio real. Pero este no es sino un ejemplo de lo que considero una tendencia de mayor alcance. He aquí unos cuantos ejemplos más de las aplicaciones tecnológicas que *dinámicamente transmiten datos dinámicos al espacio físico, o que extraen datos de él*, y que ya son ampliamente utilizadas en el momento de escribir este ensayo:²

1

La *videovigilancia* empieza a ser ubicua. Ya no es solo prerrogativa de los gobiernos, o de los estamentos militares o empresariales, sino que también la usan los particulares; hay cámaras de vídeo pequeñas, baratas, inalámbricas y conectadas a Internet que pueden colocarse prácticamente en cualquier lugar. Por ejemplo, en 2002 eran muchos los taxis que llevaban cámaras de vídeo que grababan de manera continua el interior del habitáculo.

2

Si el vídeo y otros tipos de tecnología de vigilancia interpretan el espacio físico y sus habitantes, y los convierten en paquetes de datos, las *tecnologías del espacio móvil* (también conocidas como medios móviles, medios inalámbricos, o medios localizados in situ) funcionan en la dirección opuesta: transmiten datos a los habitantes del espacio físico y móvil. El espacio móvil es un espacio físico que se «llena» de datos que el usuario tiene la posibilidad de recuperar mediante un instrumento de comunicación personal.³ Algunos datos provienen tal vez de redes globales como Internet; otros pueden estar insertados en objetos situados en el espacio que rodea al usuario. Por si fuera poco, algunos datos se pueden recuperar sin que importe en qué punto del espacio se encuentra el usuario, pero también pueden ser específicos de una localización concreta. Los ejemplos de las aplicaciones del espacio móvil

que no se localizan son evidentes: el uso del GPS para determinar las coordenadas en que uno se encuentra, o bien la navegación por Internet y el uso del correo electrónico con un teléfono móvil. Ejemplos de aplicaciones de localización específica pueden ser el uso de un móvil para facturar en el aeropuerto, para pagar el peaje en una autopista o para recabar información sobre un producto en una tienda.⁴

3

Así como podemos considerar el espacio móvil como el estrato invisible de la información que se superpone al espacio físico y que se «personaliza» para cada usuario individual, los ordenadores situados en un punto determinado, o los displays de vídeo, ofrecen la misma información visible al transeúnte. Estos displays son cada vez más grandes y más finos; ya no se reducen a las superficies planas y no requieren oscuridad para ser visibles. A corto plazo podremos contar con la existencia de displays muy finos y de gran formato, omnipresentes en la esfera privada y en la pública (que utilicen tal vez la tecnología de la tinta electrónica). A largo plazo, es de suponer que todos los objetos estarán conectados por una pantalla con Internet, y que la totalidad del espacio artificialmente construido termine por ser un conjunto de superficies en display.⁵ Obviamente, el espacio físico se ha visto desde hace mucho tiempo aumentado mediante imágenes, gráficos y letras; no obstante, la sustitución de todo ello por una serie de displays electrónicos hará posible la presentación de imágenes dinámicas, de imágenes mixtas, de gráficos y de caracteres cuyos contenidos podrán cambiar en cualquier momento.

Si consideramos el efecto de estas tres aplicaciones tecnológicas –vigilancia, espacio móvil, displays electrónicos– sobre nuestro concepto del espacio y, en consecuencia, sobre nuestras vidas, en la medida en que las vivimos en varios espacios, creo que se hallan estrechamente relacionadas. Convierten el espacio físico en un espacio de datos: extraen datos de él (vigilancia) o aumentan dicho espacio por medio de datos (espacio móvil, pantalla de ordenador).

También tiene sentido relacionar conceptualmente la vigilancia/monitorización del espacio físico y sus habitantes con el aumento de este espacio por medio de datos adicionales, porque tecnológicamente estas dos aplicaciones mantienen una relación simbiótica. Por ejemplo, si uno sabe donde está una persona provista de un teléfono móvil, le puede enviar una información concreta y relevante a esa localización. Una relación similar es la que se

da en el caso de los agentes de software, la informática afectiva y otras interfaces análogas, que ayudan más activamente al usuario, en comparación con el habitual Graphical User Interface (GUI). Al registrar la situación del usuario –su estado anímico, su patrón de trabajo, su grado de concentración, sus intereses, etc.–, estas interfaces obtienen información y la emplean para realizar automáticamente las tareas que el usuario les encomiende.

La estrecha conexión entre vigilancia/monitorización y asistencia/aumento es una de las características clave de la sociedad de la alta tecnología. Así es como se ponen en funcionamiento esas tecnologías, y esta es la razón por la que analizo simultáneamente los flujos de datos desde el espacio físico (vigilancia, monitorización, localización) y hacia el espacio físico (aplicaciones del espacio móvil, pantallas de ordenador, etc.).

El panóptico y la teoría de la información

Amplíemos ahora estos tres ejemplos de las tecnologías que ya están en funcionamiento con algunos de los paradigmas de investigación que empiezan a desarrollarse de manera activa en los laboratorios tanto universitarios como industriales. Nótese que muchos se superponen, que minan un mismo territorio, aunque hacen hincapié en aspectos un tanto distintos:

4

Informática ubicua: implica un cambio de paradigma que se aleja de la informática centrada en las máquinas de sobremesa y tiende hacia instrumentos más pequeños y múltiples que se distribuyen por el espacio.⁶

5

Realidad aumentada: es un paradigma que se origina en torno a la misma fecha que la informática ubicua (1990); superpone la información dinámica y específica de un contexto al campo visual de un usuario.⁷

6

Interfaces tangibles: trata la totalidad del espacio físico que envuelve al usuario como parte de una interfaz humana-ordenador (HCI) mediante el empleo de objetos físicos como soportes que transmiten la información.⁸

7

Informática de quita y pon: incluye instrumentos informáticos y de telecomunicación en las prendas de vestir que lleva el usuario.

8

Edificios inteligentes (o *arquitectura inteligente*): se constituye con edificios conectados para proporcionar aplicaciones de espacio móvil.

9

Espacios inteligentes: interaccionan con el usuario por medio de canales múltiples, y contribuyen a recuperar la información (pensemos en *2001, una odisea en el espacio*).⁹

10

Informática consciente del contexto: este término paraguas abarca casi todos los antes citados y hace referencia a un nuevo paradigma en las ciencias informáticas y en el campo del HCI.¹⁰

11

Inteligencia ambiental: es un término alternativo, que también engloba gran parte de los paradigmas enumerados.

12

Objetos inteligentes: son objetos conectados a Internet que pueden percibir a sus usuarios y desplegar un comportamiento «inteligente».

13

Servicios de localización inalámbrica: transmiten datos de localización concreta, y de servicios, a instrumentos portátiles como son los teléfonos móviles (es decir, análogo al espacio móvil).

14

Redes sensoras: se forman con redes de pequeños sensores que pueden emplearse en la vigilancia y la monitorización ambiental para crear espacios inteligentes y aplicaciones similares.

15

Papel electrónico (o *tinta electrónica*): es un display electrónico sumamente fino, sobre una lámina de plástico, que se puede malear para que adopte distintas formas, y en el cual se muestra información recibida por medios inalámbricos.¹¹

Si bien las tecnologías imaginadas mediante estos paradigmas de investigación ven cumplidas sus intenciones de maneras muy diversas, el resultado final es el mismo: *la superposición de datos dinámicos sobre el espacio físico*. Empleo el término «espacio aumentado» para referirme a esta nueva clase de espacio físico. Como ya he señalado, esta superposición a menudo es posible gracias al rastreo y a la monitorización de los usuarios. Dicho de otro modo, la transmisión de la información a los usuarios que ocupan el espacio, y la consiguiente obtención de información sobre dichos usuarios se hallan estrechamente relacionadas entre sí. Así pues, *el espacio aumentado es también un espacio monitorizado*.

El espacio aumentado es el espacio físico «con densidad de datos», puesto que casi cualquier punto contiene hoy en potencia informaciones diversas que se transmiten desde otros puntos. Al mismo tiempo, la vigilancia por vídeo y muchos otros sensores permiten extraer información de cualquier punto del espacio, registrando los movimientos faciales, los gestos y varias actividades humanas, así como la temperatura y los niveles de luz. Podemos decir, por tanto, que las diversas tecnologías del aumento y la monitorización aportan nuevas dimensiones a un espacio físico tridimensional, al que dan una hechura multidimensional. A resultas de ello, el espacio físico contiene ahora más dimensiones que antes, y aunque es posible que desde la perspectiva fenomenológica del sujeto humano las «antiguas» dimensiones geométricas aún tengan prioridad, desde la perspectiva de la tecnología y sus usos sociales, políticos y económicos ya no tienen más importancia que el resto de dimensiones.

El hecho de que la geometría deje de tener importancia en los espacios aumentados puede leerse como parte de un cambio de paradigma de mayor alcance. Si la sociedad moderna, tal como se resume en la metáfora del panóptico empleada por Michel Foucault, se organizaba en torno a las líneas constrictivas de la visión humana, esto es, de la geometría de lo visible, en nuestra sociedad ha dejado de ser así. Pese a que algunas tecnologías, como la vigilancia por vídeo y la comunicación por rayos infrarrojos, requieren todavía una línea visual, la mayoría ya no. Encontramos ejemplos de ello en la comunicación por teléfono móvil y Bluetooth, el

radar y los sensores ambientales. En vez de la lógica binaria de lo visible y lo invisible, la nueva lógica espacial se puede describir utilizando términos tales como las funciones o los campos, puesto que desde el punto de vista de estas nuevas tecnologías cualquier punto del espacio posee un valor particular dentro de un *continuum* posible. (Pensemos por ejemplo en la potencia de la señal que emite el teléfono móvil, y que varía según donde uno se encuentre, y de si está en el interior o en el exterior.) Si se envía información al espacio, estos valores determinan cuánta se puede transmitir, a qué velocidad y con qué grado de fiabilidad; dicho de otro modo, se corresponden con el ancho de banda de la comunicación. En el caso de la monitorización o la vigilancia, estos valores determinan de manera similar la cantidad de información que se puede extraer de un punto o de una región del espacio, y el grado de fiabilidad con que se obtiene. En un caso y en otro, si la antigua lógica binaria de lo visible y lo invisible –o lo presente y lo ausente– aún tuviera aplicación, nos veríamos ante la situación de que una señal o se registra o no se registra. En cambio, somos testigos de una nueva lógica que se describe mediante el paradigma intelectual clave de la sociedad de la información: la teoría matemática de la comunicación desarrollada por Claude Shannon y otros ya en los años cuarenta. De acuerdo con esta teoría, la comunicación viene acompañada de ruido, por lo que una señal recibida siempre lo contiene en parte.¹² En términos puramente prácticos, esto supone que cualquier información transmitida hacia o obtenida desde un espacio aumentado ocupa siempre una determinada posición en la dimensión continua cuyos polos serían una señal perfecta y un ruido absoluto. En una situación típica, por lo común, nos encontramos entre un punto y otro: nuestra conversación por teléfono móvil viene acompañada por un ruido de fondo; un sistema de vigilancia transmite imágenes desdibujadas –o a baja resolución–, que precisan de una interpretación. Así pues, además de aportar un marco teórico dentro del cual es posible describir toda la comunicación electrónica, la teoría matemática de la comunicación propuesta por Shannon resulta perfecta para captar la realidad práctica de nuestras comunicaciones, al menos hasta ahora. Es decir: en la mayoría de los casos, las señales que recibimos vienen acompañadas de un ruido perceptible.

Aumento e inmersión

Tomo por derivación el término «espacio aumentado» de la expresión ya implantada «realidad aumentada» (RA).¹³ Acuñado en torno a 1990, el concepto de «realidad aumentada» suele oponerse a «realidad virtual» (RV).¹⁴ Mientras que en la RV el usuario trabaja sobre

una simulación virtual, en la RA trabaja sobre objetos y hechos reales, en un espacio real. Mientras que el sistema de RV propone al usuario un espacio virtual que no tiene nada que ver con su espacio físico inmediato, el sistema de RA añade información directamente relacionada con el espacio físico inmediato del usuario.

Pero no tenemos por qué pensar en la inmersión en lo virtual y en lo aumentado del espacio físico como términos opuestos. A un determinado nivel, tanto si pensamos en una situación dada y la consideramos inmersión como si la consideramos aumento, en el fondo se trata de una simple cuestión de escala, es decir, del tamaño relativo de un display. Cuando uno ve una película en un cine o en una gran pantalla de televisión, o cuando participa en un juego de ordenador en una consola conectada a un televisor, apenas tiene conciencia del entorno físico que le rodea. En términos puramente prácticos, uno está inmerso en una realidad virtual. En cambio, cuando ve esa misma película o juega a ese mismo juego en el pequeño display de un teléfono móvil o de una PDA que le cabe en la palma de la mano, la experiencia es distinta. Uno sigue estando presente en gran medida en su propio espacio físico, y si bien el display, se suma a la experiencia fenomenológica global, en ningún caso se adueña de ella. Así, el hecho de que debamos ver una situación particular en términos de inmersión o de aumento depende de cómo hayamos entendido la idea de la adición: podemos añadir nueva información a nuestra experiencia, o bien podemos añadir una experiencia completamente distinta.

«Espacio aumentado» es una noción que tal vez se asocie con una de las ideas fundacionales de la cultura informatizada: el concepto, formulado hace cuarenta años por Douglas Engelbart, de un ordenador que aumenta la capacidad del intelecto humano.¹⁵ Aunque se trata de una asociación comprensible y justificada, debemos ser conscientes de las diferencias. Porque el planteamiento de Engelbart, y el de otras visiones afines, como las de Vannevar Bush y Joseph C. R. Licklider, daba por supuesto un usuario estacionario y predicaba la existencia de un científico en su laboratorio o un ingeniero en su despacho. Aunque fueran revolucionarias en su momento, estas ideas ya preconizaban el paradigma del ordenador de sobremesa. Hoy en día, sin embargo, nos vamos adentrando poco a poco en el siguiente paradigma, en el que la capacidad informática y de telecomunicación se transmite a un usuario móvil.¹⁶ Así pues, el aumento de lo humano también comporta el aumento de la totalidad del espacio en el que vive el ser humano, o bien del espacio por el que transita.

El aumento como idea

Una vez analizado con cierto detenimiento el concepto de espacio aumentado, estamos en condiciones de pasar a las cuestiones clave de este ensayo. ¿Cuál es la experiencia fenomenológica que se tiene al estar en un nuevo espacio aumentado? ¿Cuáles pueden ser las nuevas aplicaciones culturales de los nuevos espacios aumentados, generados por ordenador y posibilitados por las redes? ¿Cuáles son, si las hay, la poética y la estética de un espacio aumentado?

Una de las formas de abordar estas cuestiones es concebir el diseño del espacio aumentado en términos de problema arquitectónico. El espacio aumentado supone un reto y una oportunidad para muchos arquitectos, que podrán replantearse su oficio, ya que la arquitectura deberá tener en cuenta la superposición de los estratos virtuales de la información contextual al espacio construido.

Ahora bien: ¿es este un desafío realmente nuevo para la arquitectura? Si suponemos que la superposición de los diversos espacios es un problema conceptual que no guarda relación con ninguna tecnología en particular, podríamos pensar en arquitectos y artistas que ya han trabajado sobre este problema. Por decirlo de otro modo, la superposición de datos dinámicos y contextuales sobre el espacio físico es un caso particular de un paradigma estético general, a saber, cómo combinar los distintos espacios en uno solo. Obviamente, el espacio electrónicamente aumentado es único, ya que la información se personaliza para cada uno de sus usuarios, puede cambiar dinámicamente con el tiempo y se transmite por medio de una interfaz multimedia, interactiva, etc. Sin embargo, es crucial considerarlo una cuestión más conceptual que meramente tecnológica; por consiguiente, se trata de algo que –al menos parcialmente– ya ha formado parte de otros paradigmas arquitectónicos y artísticos.

La investigación del espacio aumentado nos ofrece nuevos términos con los que indagar en las prácticas espaciales anteriores. Si antes seguramente hubiésemos pensado en un arquitecto, en un pintor de frescos o en un diseñador de displays que trabajaran para combinar arquitectura e imágenes, o bien arquitectura y texto, o para incorporar distintos sistemas simbólicos en una sola construcción espacial, hoy podemos decir que todos ellos trabajan sobre el problema del espacio aumentado. El problema, dicho de otro modo, consiste en cómo superponer en el espacio físico sucesivos estratos de datos. Por lo tanto, con el fin de

imaginar qué es lo que se puede hacer en términos culturales con los espacios aumentados, podemos rastrear la historia cultural en busca de precedentes de utilidad.

Para que mi argumento sea más accesible, he elegido dos personajes contemporáneos que son bien conocidos. Janet Cardiff es una artista canadiense que se hizo famosa con sus paseos sonoros. Crea sus piezas siguiendo una trayectoria en el espacio y narrando en una pista de audio una combinación de instrucciones dirigidas al usuario («baja las escaleras»; «mira por la ventana»; «entra por la puerta de la derecha») y de fragmentos estrictamente narrativos, efectos de sonido y otros «datos» o «información» auditiva. Para experimentar la pieza, el usuario se pone unos auriculares conectados a un reproductor de CD y sigue las instrucciones de Cardiff.¹⁷ A mi entender, aun cuando Cardiff no se sirve de sofisticados ordenadores, de redes ni de tecnologías de proyección, sus «paseos» representan la mejor plasmación del paradigma del espacio aumentado que se ha dado hasta la fecha. Demuestran la estética implícita en la superposición de nuevas informaciones sobre el espacio físico. El poder de estos «paseos» radica en las interacciones que se dan entre los dos espacios, entre lo visual y lo auditivo (lo que el usuario ve y lo que oye), y entre presente y pasado (el tiempo real en que el usuario hace el «paseo» frente al tiempo de la narración en audio, que, como cualquier otra grabación en soporte mediático, se ubica en un momento indefinido del pasado).

El Jüdisches Museum de Berlín, de Daniel Libeskind, puede ser considerado otro ejemplo de investigación del espacio aumentado. Así como Cardiff superpone un nuevo espacio de datos sobre la arquitectura y el paisaje existentes, Libeskind emplea el espacio de datos existente para dirigir la nueva arquitectura que construye. Tras ensamblar un mapa que muestra los domicilios de los judíos residentes en la zona del museo antes de la Segunda Guerra Mundial, el arquitecto conectó los distintos puntos del mapa y proyectó la red resultante sobre las superficies del propio edificio. Las intersecciones de la red proyectada y los muros del museo dan pie a infinidad de ventanas irregulares. Atravesando las paredes y el techo a distintos ángulos, estas ventanas evocan muchas referencias visuales: la estrecha mirilla de un tanque, los ventanales de una catedral de la Edad Media, las formas explosionadas de los cuadros cubistas, abstractos y suprematistas de las décadas de 1910 y 1920... Tal como sucedía en los paseos sonoros de Cardiff, aquí lo virtual se convierte en una poderosa fuerza que remodela el espacio físico. En el Jüdisches Museum de Berlín, el pasado literalmente atraviesa el presente. En vez de ser algo efímero, un estrato inmaterial sobre el espacio real, el espacio de los datos se materializa hasta convertirse en una suerte de escultura monumental.

El cubo blanco como espacio móvil

Si bien es posible interpretar las prácticas de los arquitectos y artistas seleccionados como si tuvieran particular relevancia en los modos en que el espacio aumentado puede utilizarse cultural y artísticamente, existe otra forma de enlazar el paradigma del espacio aumentado con la cultura moderna. Funciona como sigue.

Una de las trayectorias que se pueden trazar en el arte del siglo xx es la que va desde el dominio del objeto bidimensional colocado en una pared hasta el empleo del espacio tridimensional de una galería. (Al igual que otras trayectorias culturales del siglo xx, esta no traza un desarrollo lineal; por el contrario, consiste en una serie de avances y retrocesos que se producen al compás del ritmo que marca la melodía cultural y política del siglo en general: el punto álgido de creatividad tuvo lugar en las décadas de 1910 y 1920, y hubo un segundo pico en los años sesenta.) Ya en la década de 1910, los relieves de Tatlin rompieron el plano bidimensional de la representación, produciendo la explosión de la pintura hacia la tercera dimensión. En los años veinte, Lissitzky, Rodchenko y otros diseñadores de exposiciones pioneros en su campo –y en otros– se alejaron aún más de la pintura o la escultura individuales y tendieron hacia el uso de todas las superficies de un espacio expositivo, si bien sus exposiciones activan solamente las paredes, y no la totalidad del espacio.

A mediados de los cincuenta, la técnica del ensamblaje dio legitimidad a la idea del objeto artístico como construcción tridimensional (*The Art of Assemblage*, MoMA, 1961). En los años sesenta, los escultores minimalistas (Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris) y otros artistas (Eva Hesse, el arte povera) finalmente comenzaron a abordar la totalidad del espacio tridimensional de un cubo blanco. Tras los años setenta, la instalación (Dan Graham, Bruce Nauman) fue cobrando importancia hasta convertirse, ya en los años ochenta, en la forma de práctica artística más corriente de nuestro tiempo, y lo único que tienen en común todas las instalaciones es que intervienen en un espacio tridimensional. Por último, el cubo blanco pasa a ser un *cubo* de verdad, y no una mera colección de superficies bidimensionales.

Si seguimos esta lógica, el espacio aumentado puede considerarse el paso siguiente en la trayectoria que va desde la pared plana hasta el espacio tridimensional que ha animado el arte moderno durante los últimos cien años. Desde hace ya algunas décadas, los artistas han afrontado la totalidad del espacio de una galería o de una sala de exposiciones: en vez

de crear un objeto que el espectador pueda contemplar, colocan al espectador en el interior del objeto. Los artistas se encuentran ahora ante un nuevo reto: situar al usuario dentro de un espacio lleno de datos dinámicos y contextuales con los que dicho usuario pueda interactuar. Alternativamente, si preferimos ser más modestos, podemos decir que la llegada del espacio aumentado en los años ochenta y noventa, tal como se despliega en la esfera urbana, ha tenido su paralelo en el desarrollo de un concepto análogo del espacio entre los artistas de instalaciones. Si hasta ahora el espacio tridimensional quedaba en la práctica constreñido a un conjunto de superficies –de paredes en el caso de los entornos artificialmente contruidos; de cuadros planos o de paredes expositivas en el entorno del arte–, hoy por fin se emplea como espacio tridimensional.

El cubo blanco frente a la caja negra

Antes de apresurarnos a concluir que las nuevas tecnologías no aportan nada sustancialmente nuevo al antiguo paradigma estético de la superposición de diversos espacios, permítaseme señalar que, además de su capacidad de transmitir información dinámica e interactiva, el nuevo espacio aumentado, tecnológicamente implementado, también difiere en un aspecto importante de los paseos de Cardiff, del Jüdisches Museum de Libeskind y de otras obras similares. Más que superponer un nuevo espacio colmado de datos, y tridimensional, sobre el espacio físico, Cardiff y Libeskind superponen tan solo un plano bidimensional, o un camino tridimensional en el mejor de los casos. En efecto, los paseos de Cardiff son nuevos caminos tridimensionales colocados sobre el espacio existente, más que espacios completos en sí mismos. Del mismo modo, en el Jüdisches Museum de Berlín, Libeskind proyecta mapas bidimensionales sobre las formas tridimensionales de su arquitectura.¹⁸

En contraste con todo ello, el GPS, los servicios de localización inalámbrica, las tecnologías de la vigilancia y otras tecnologías del espacio aumentado definen el espacio de los datos –si no en la práctica, al menos sí en teoría– como campo *continuo* que se extiende por completo en la totalidad del espacio físico y lo llena. Todos los puntos del espacio tienen una coordenada GPS que es posible obtener mediante el uso de un receptor-emisor GPS. Análogamente, en el paradigma del espacio móvil, se puede decir que todos los puntos del espacio físico contienen cierta información que es posible recuperar por medio de una PDA o un aparato similar. En el caso de la vigilancia, aunque en la práctica las cámaras de vídeo,

los satélites, Echelon (el conjunto de estaciones de monitorización que se emplea en Estados Unidos para controlar toda clase de comunicaciones electrónicas globalmente) y otras tecnologías pueden hasta el momento alcanzar solo algunas regiones y algunos sustratos de datos, pero no otros, el objetivo final del paradigma de la vigilancia moderna consiste en hacer posible la observación de todos los puntos en todo momento. Por emplear los términos del famoso relato de Borges, todas estas tecnologías aspiran a que el mapa sea idéntico al territorio cartografiado. Y de acuerdo con el famoso argumento de Foucault en *Vigilar y castigar*, el sujeto moderno interioriza la vigilancia y por consiguiente suprime la necesidad de que alguien esté realmente presente en el centro del panóptico para vigilarlo, al tiempo que las modernas instituciones de vigilancia insisten en que el sujeto debe ser observado, rastreado y localizado en todo momento y en cualquier lugar.

Sin embargo, es importante tener en cuenta que, en la práctica, los espacios de datos casi nunca son continuos: las cámaras de vigilancia enfocan ciertos espacios, pero no otros, y las señales inalámbricas son más potentes en ciertas zonas, al tiempo que no existen en otras, y así sucesivamente. Como ha descrito con elocuencia Matt Locke:

Las redes móviles han de negociar la arquitectura de los espacios que aspiran a habitar. Aun cuando las interfaces se hayan retirado de las arquitecturas físicas, las ondas hertzianas que conectan los espacios móviles se refractan y se reflejan en los mismos obstáculos, creando no una red sin fisuras, sino una serie de mareas crecientes y menguantes. La superficie supuestamente plana de la red es en realidad plana, aunque se pliega en picos y valles debido a la gravedad de la arquitectura y a la presencia de los propios usuarios.¹⁹

No conviene descartar el contraste existente entre la continuidad del espacio móvil en teoría y su discontinuidad en la práctica. Al contrario, puede constituir por sí solo la fuente de interesantes estrategias estéticas.

Mi tercer ejemplo de un espacio aumentado ya existente –los displays electrónicos que se colocan en los comercios, en las calles, en los vestíbulos de edificios públicos, en las estaciones de ferrocarril, incluso en las viviendas– sigue una lógica diferente. Más que superponerse a la totalidad del espacio físico existente, aquí el espacio de los datos ocupa una parte bien delimitada del espacio físico. Se trata de la tradición de la ventana de Alberti, y, por

consiguiente, de la pintura posrenacentista, de la pantalla de cine, de la pequeña pantalla y de la pantalla del ordenador. De todos modos, si la pantalla ha actuado hasta hace muy poco y de manera habitual como ventana que mira a un espacio virtual tridimensional, en las dos últimas décadas del siglo xx se ha convertido en una superficie sin profundidad en la que las imágenes tridimensionales coexisten con el diseño y la tipografía bidimensionales. Las imágenes en vivo conviven con la animación gráfica (tipografía animada), con datos que se despliegan (por ejemplo, los valores bursátiles o la información meteorológica) y los elementos de diseño bidimensional. En resumidas cuentas, la pintura del Renacimiento se ha convertido en un libro medieval iluminado y animado.

Mi punto de partida en la discusión de la poética de este tipo de espacio aumentado es la práctica actual de la videoinstalación, que llegó a ser dominante en el mundo del arte en los años noventa. Es característico de estas instalaciones el uso del vídeo o de los proyectores de datos. Convierten toda una pared e incluso una sala entera en un display o en un conjunto de displays, previendo e investigando de ese modo (intencionalmente o no) el futuro inmediato de nuestras viviendas y de nuestras ciudades, cuando los displays finos y de gran tamaño cubran la mayor parte de las superficies y lleguen a ser la norma. Al mismo tiempo, resulta que estos laboratorios del futuro están enraizados en el pasado, concretamente en las diversas tradiciones de la «imagen dentro del espacio» que se han dado en la cultura del siglo xx.

¿Qué tradiciones son esas? Entre las distintas oposiciones que han articulado la cultura del siglo xx, y que hemos heredado, se cuenta la oposición entre la galería de arte y el teatro. Una era alta cultura; la otra, baja cultura. Una era un cubo blanco; la otra, una caja negra.

Teniendo en cuenta la economía de la producción del arte –objetos únicos creados por artistas individuales–, los artistas del siglo xx invirtieron muchísima energía experimentando con aquello que era susceptible de colocarse dentro del entorno neutro del cubo blanco, es decir, huyendo del marco plano y rectangular hacia la tercera dimensión, cubriendo la totalidad del suelo, colgando objetos del techo, etc. Dicho de otro modo, si hemos de trazar una analogía entre un objeto artístico y un ordenador digital, podemos decir que, en el arte moderno, tanto la «interfaz física» como la «interfaz de software» de un objeto artístico no estaban fijos, sino que seguían estando abiertos a toda clase de experimentaciones. Tanto la apariencia física de un objeto como el modo propuesto de interacción con un

objeto estaban abiertos a la experimentación. Los artistas también experimentaban con las características propias de una galería o de una sala de exposiciones: de un espacio tradicional de contemplación estética se pasó a un espacio de juego, de performance (o representación), de discusión pública, de conferencias, etc.

Por el contrario, como el cine era un sistema industrial de producción y distribución en masa, la interfaz física de un cine y la interfaz de software de la propia película estaban bastante determinados: una imagen de 35 mm, de dimensiones fijas, proyectada en una pantalla con una misma proporción de fotogramas por segundo, en un espacio oscuro en el que los espectadores se hallaban dispuestos en hileras, y donde la propia duración de una película también era determinada. No es casualidad que cuando los cineastas experimentales de los años sesenta comenzaron a atacar sistemáticamente las convenciones del cine tradicional, se lanzaran contra sus interfaces físicas y de software. Por ejemplo, Robert Breer proyectó sus películas en un tablero que sostenía sobre la cabeza al tiempo que caminaba por una sala de cine en dirección hacia el proyector, y Stan Vanderbeek construyó tiendas semicirculares para la proyección de sus películas.

La galería era el espacio del gusto refinado y elevado, mientras que la sala de cine estaba al servicio de las masas, a las cuales procuraba entretenimiento; y esta diferencia también se manifestaba por medio de lo que se consideraba aceptable en los dos tipos de espacio. A pesar de toda la experimentación con su «interfaz», hasta hace relativamente poco el espacio de la galería estaba ante todo reservado a las imágenes estáticas; para ver imágenes en movimiento el público tenía que ir a una sala de cine o de teatro. Así pues, al menos hasta finales de los años ochenta, las imágenes en movimiento eran la excepción en una galería (como los rotoscopios de Duchamp o la performance masturbatoria de Acconci, que pueden considerarse una suerte de animación en el interior de la galería).

Teniendo en cuenta esta historia, el fenómeno de los años noventa en el que las videoinstalaciones llegan a ser omnipresentes y se adueñan del espacio de la galería parece contrario a todo el paradigma del arte moderno, y no solo por el hecho de que las instalaciones introduzcan imágenes en movimiento dentro de la galería. La mayoría de las videoinstalaciones adoptan la misma interfaz física: un espacio rectangular, oscuro, cerrado o semicerrado, con un proyector de vídeo en un extremo y la imagen proyectada en la pared de enfrente. Por lo tanto, a partir de un espacio de constante innovación en relación con la interfaz fi-

sica y la interfaz de software de un objeto artístico, el espacio de la galería se ha convertido en lo que, durante casi un siglo entero, fue su enemigo ideológico: una sala de cine que se caracteriza por la rigidez de su interfaz.

Desde los primeros tiempos de la cultura informática, en los años sesenta, muchos diseñadores y artistas de software –desde Ted Nelson y Alan Kay hasta Perry Hoberman y el Institute of Directors (IOD)– se han rebelado contra la hegemonía de las interfaces informáticas medias, como son el teclado y el ratón, la GUI (interfaz gráfica de usuario), o bien los buscadores comerciales de Internet. Del mismo modo, los mejores artistas del vídeo o, más en general, de la imagen en movimiento en una instalación, van más allá de la interfaz de la videoinstalación al uso (la sala oscura con una imagen proyectada en la pared). Ejemplos de estos artistas son Diana Thater, Gary Hill y Doug Aitken, así como el primerísimo «videoartista», Nam June Paik. El movimiento fundador de lo que habríamos de conocer como «videoarte» fue el ataque de Paik contra la interfaz física de una imagen comercial en movimiento; su primera muestra consistió en televisores con imanes adaptados a ellos y monitores de televisión arrancados de sus bastidores.

La lengua vernácula de la electrónica

Cuando miramos lo que están haciendo los artistas visuales con una imagen en movimiento en el entorno de un museo y lo comparamos con otros campos contemporáneos, vemos que la caja blanca del museo todavía funciona como un espacio de contemplación completamente distinto de los espacios agresivos, sorprendentes, abrumadores, de una boutique, de una exposición en un centro comercial, de un aeropuerto o de una zona de esparcimiento y ocio de las grandes metrópolis.²⁰ Aun siendo muchos los videoartistas que prosiguen las exploraciones de los años sesenta, del movimiento del «cine expandido», dando a las interfaces de la imagen en movimiento muchas direcciones interesantes y novedosas, fuera del espacio de la galería podemos hallar campos de experimentación mucho más ricos. Puedo señalar en concreto cuatro zonas. Primero, la arquitectura urbana contemporánea, en concreto las muchas propuestas que en la última década han incorporado grandes pantallas de proyección a la arquitectura, y que proyectan la actividad del interior en ellas. Por ejemplo, el proyecto no realizado que montó Rem Koolhaas en 1992 para el nuevo edificio del Zentrum für Kunst und Medientechnologie (Karlsruhe); asimismo, un número de

proyectos hasta la fecha tampoco hechos realidad, de Robert Venturi, destinados a crear lo que él llama «la arquitectura como comunicación» (edificios cubiertos de displays electrónicos); instalaciones arquitectónico-mediáticas sí realizadas, de Diller + Scofilio, como son *Jump Cuts* y *Facsimile*;²¹ el empleo altamente concentrado de pantallas de vídeo y de displays de información que se ven en ciertas ciudades, como Seúl, Hong Kong y Tokio, o en la neoyorquina Times Square; por último, arquitectura imaginaria del futuro, como es la que se ve en películas que van desde *Blade Runner* (1982) hasta *Minority Report* (2002), y que emplean pantallas electrónicas a una escala que aún no es posible materializar. En segundo lugar, el uso de displays de vídeo en algunos espacios contemporáneos en los que la información de cara al público es la función clave: el diseño de las exposiciones comerciales, como son las convenciones anuales de SIGGRAPH y E3; los *showrooms* de las empresas; los aeropuertos y las estaciones de tren. El tercero es el mejor de los entornos del comercio al por menor. Van desde las pequeñas boutiques de gama alta hasta los centros comerciales mastodónticos, los complejos con restaurantes y secciones de ocio, que incorporan pantallas de proyección, sistemas de iluminación dinámica, espejos, superficies transparentes y traslúcidas para crear una experiencia del espacio animado y dinámico. En cuarto lugar, hay que tener en cuenta el diseño multimedia de las actuaciones musicales, desde los conciertos de las estrellas del pop cuyo nombre es en sí una marca, hasta los numerosos videojuegos que actúan de noche en los clubes de la mayoría de las grandes ciudades del planeta, y los grupos «híbridos», que se sitúan entre la cultura de club y la cultura del arte, con colectivos tan brillantes como los Light Surgeons, con sede en Londres.

Aunque en estos momentos sigan siendo imaginados y puestos en práctica por especialistas de diversos campos, poco a poco empezamos a ver que las diversas especies de espacios aumentados se van combinando en uno solo. Un complejo comercial conduce a una calle interior, también comercial, que a su vez conduce a un multicine; un complejo aeroportuario combina displays de información sobre las salidas y llegadas de las aerolíneas y las zonas comerciales disponibles con sus propias promociones, que se muestran en pantallas LCD, y así sucesivamente. Aunque en la actualidad las pantallas electrónicas de tamaño reducido se hallan por lo común distribuidas en todos estos espacios (por ejemplo, hay pequeños monitores de LCD en los ascensores de los nuevos rascacielos de Hong Kong y de otras ciudades de China, como en el CITIC Plaza de Cantón), la pantalla única a gran escala –u otro método para visualizar imágenes de gran tamaño– tiene el potencial de unir las a todas ellas, ofreciendo una suerte de unidad simbólica a un programa urbano característi-

camente heterogéneo, que incluye un centro comercial, un centro de ocio, un hotel y varias unidades residenciales. Pensemos por ejemplo en el Langham Place (Mongkok, Hong Kong, inaugurado en noviembre de 2004), desarrollado por The Jerde Partnership, pioneros de la versión urbana del «diseño de la experiencia» al que denominan «hechura del lugar». Se trata de un complejo dedicado al ocio con una superficie de medio millón de metros cuadrados, que combina un centro comercial de quince plantas, con 300 tiendas, una torre oficial de 59 plantas y grado A, y el Langham Place Hotel, de cinco estrellas. El punto de concentración del complejo es Digital Sky, que abarca la totalidad de la cubierta del centro comercial. Se proyectan continuamente imágenes en una «pantalla» gigante que es posible gracias a la actividad de 200 proyectores, PC, altavoces y luces de efectos especiales.²² Estamos lejos de un cuadrado superpuesto en una fachada o en una pared: aquí una imagen envuelve la totalidad del espacio, como si fuera un cielo de música ambiental, de «música de ascensor», que recubre todas las tiendas que se hallan debajo.

Para seguir comentando el empleo de las imágenes electrónicas en la arquitectura, retornemos a Robert Venturi. Sus proyectos y teorías merecen una consideración especial, ya que, para él, un display electrónico no es un añadido opcional, sino que es el centro mismo de la arquitectura en la era de la información. Ya desde los años sesenta Venturi defendió siempre que la arquitectura debía aprender de la lengua vernácula y de la cultura comercial (vallas publicitarias, Las Vegas, los centros comerciales de las afueras, la arquitectura del pasado). Es de ley que sus libros, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* y *Aprendiendo de Las Vegas*, sean a menudo la referencia de los documentos fundacionales de la estética posmoderna. Venturi propuso que negásemos el deseo modernista de imponer espacios minimalistas y libres de todo ornamento, y que asumiésemos en cambio la complejidad, la contradicción, la heterogeneidad y la iconografía en nuestros entornos artificialmente contruidos.²³ En la década de los noventa aún articuló la nueva visión de la «arquitectura como comunicación para la era de la información (y no como espacio para la era industrial)».²⁴ Venturi quiere que pensemos en una «arquitectura como representación iconográfica que emita imágenes electrónicas desde sus superficies, a todas las horas del día y de la noche». Apuntando a algunos de los ejemplos ya mencionados de la incorporación agresiva de los displays electrónicos en los entornos contemporáneos, como es Times Square, en Nueva York, y defendiendo que la arquitectura tradicional *siempre* incluía ornamentos, iconografía y narraciones visuales –por ejemplo, una catedral de la Edad Media tenía su narración implícita en las vidrieras, esculpida en la fachada y sus pinturas también narrativas–,

Venturi propuso que la arquitectura regresara a su definición tradicional de iconografía, es decir, de *superficie de información*.²⁵ Naturalmente, si los mensajes que se comunicaban por medio de la arquitectura tradicional eran estáticos y reflejaban la ideología dominante, los displays electrónicos, dinámicos e interactivos de hoy en día posibilitan que estos mensajes cambien continuamente, con lo que la superficie de información resulta un espacio potencial de protesta, de contestación, de diálogo, que funciona como manifestación material de la esfera pública, tantas veces invisible.

Aunque no hayan formado parte de la visión vertebral de Venturi, es relevante hacer aquí mención de un número creciente de proyectos en los que una única enorme pantalla publicitaria queda en efecto a disposición del público, que la programa enviando imágenes por Internet, o bien expone información que se transmite por sus teléfonos móviles. Más sugerente aún es el proyecto *Vectorial Elevation, Relational Architecture, 4* del artista Rafael Lozano-Hemmer.²⁶ Este proyecto posibilitó que gente de todo el mundo controlase una arquitectura electrónica mutante compuesta por haces de luz muy potente en la plaza del Zócalo de México D. F. Cito la declaración del jurado del Prix Ars Electronica de 2002, que otorgó a este proyecto el Nica de Oro en la categoría de Arte Interactivo:

Vectorial Elevation era una instalación interactiva a gran escala que transformó el centro histórico de México D. F. mediante el empleo de focos robotizados que se controlaban por medio de Internet. Los visitantes de la web del proyecto (<http://www.alzado.net>) podían diseñar esculturas efímeras de luz que se proyectaban sobre el Palacio Nacional, el Ayuntamiento, la Catedral y las ruinas del Templo Mayor Azteca. Las esculturas, compuestas por 18 focos de xenón situados en torno a la plaza del Zócalo, podían verse en un radio de 18 kilómetros, y se plasaban secuencialmente según llegaban por Internet.

La página web proponía una interfaz tridimensional en java que permitía a los participantes trazar un diseño vectorial sobre la ciudad y verlo virtualmente desde cualquier punto de vista. Cuando el servidor del proyecto, sito en México, recibía una propuesta, esta se numeraba y pasaba a la lista de espera. Cada seis segundos, los focos se orientaban automáticamente de acuerdo con las órdenes recibidas y tres cámaras web tomaban imágenes para documentar el diseño de cada participante.²⁷

La visión que propone Venturi de la «arquitectura como representación iconográfica» no está exenta de problemas. Si nos concentramos por completo en la idea de la arquitectura como superficie de información, podemos olvidar que la arquitectura tradicional comunicaba mensajes y narraciones no solo mediante superficies narrativas planas, sino también por medio de su particular articulación del espacio. Por recurrir al mismo ejemplo de la catedral de la Edad Media esta transmitía narraciones cristianas no solo a través de las imágenes que cubrían sus superficies, sino también con toda su estructura espacial. La arquitectura modernista comunicaba de manera análoga sus propias narraciones –los temas del progreso, la tecnología, la eficacia, la racionalidad– mediante nuevos espacios construidos a partir de formas geométricas simples, y también por medio de sus superficies despojadas, de aspecto industrial. (Así, la ausencia de información en la superficie, articulada en el famoso eslogan «el ornamento es un delito», de Adolf Loos, pasó a ser en sí misma una poderosa técnica de comunicación en la arquitectura moderna.)

Un importante problema de diseño en nuestra época es el que busca combinar el nuevo funcionamiento de una superficie como display electrónico con el nuevo tipo de espacios y de formas que van imaginando los arquitectos contemporáneos.²⁸ Aunque Venturi acopla displays electrónicos en sus edificios, que se pliegan muy de cerca a la arquitectura local tradicional, esta no es, obviamente, la única estrategia posible. El conocido Freshwater Pavilion de Lars Spuybroek/NOX (Holanda, 1996) adopta un enfoque mucho más radical. Para subrayar que el interior de ese espacio está en constante mutación, Spuybroek elimina todas las superficies planas y todos los ángulos rectos; logra que las formas que definen el espacio den la impresión de estar en movimiento; introduce luces controladas por ordenador que cambian la iluminación del interior.²⁹ Tal como lo ha descrito Ineke Schwartz, «no hay distinción entre horizontal y vertical, entre las sucesivas plantas, entre paredes y techos. Edificio y exposición se han fusionado: la bruma nos rodea los oídos, entra un géiser en erupción, el agua reluce y salpica alrededor, las proyecciones caen directamente sobre el edificio y sus visitantes, el aire se llena de olas de sonido electrónico».³⁰

Creo que el edificio de Spuybroek es un símbolo perfectamente válido de la era de la información. Sus superficies, continuamente cambiantes, ilustran el efecto clave de la revolución informática: el reemplazo de toda constante por una variable. Dicho de otro modo, el espacio que simboliza la era de la información no es el espacio simétrico y ornamental de la arquitectura tradicional, los volúmenes rectangulares del modernismo, ni tampoco los volúmenes quebra-

dos y exagerados de la deconstrucción. Es más bien el espacio cuyas formas resultan inherentemente transformables, mudables, y cuyos contornos suavizados actúan como metáfora de la cualidad clave de las representaciones y sistemas regidos por ordenador: la variabilidad.

Aprender de Prada

Venturi pretende introducir abundante ornamentación e iconografía electrónica sobre edificios tradicionales. En cambio, en su Freshwater Pavilion, Lars Spuybroek construye una nueva clase de espacio que solo después llena de información, aunque dicha información se reduzca a campos de color y de sonido puramente abstractos. Dicho de otro modo, en el Freshwater Pavilion la superficie de información funciona de una manera muy particular, desplegando más campos de color que texto, imágenes o números. ¿Dónde podemos encontrar hoy en día espacios arquitectónicos interesantes que se combinen con displays electrónicos en los que se muestre toda la gama de la información, desde los campos de color ambiental hasta las imágenes figurativas y los datos numéricos?

Surgida a mediados de los noventa, el ala vanguardista de la industria del comercio al por menor comenzó a producir espacios intrigantes y suntuosos, muchos de los cuales incorporan imágenes en movimiento. Destacados arquitectos y diseñadores como Droog/NL, Marc Newson, Herzog & De Meuron, Renzo Piano y Rem Koolhaas crearon las tiendas de Prada, Mandarin Duck, Hermès, Comme des Garçons y otras marcas de gama alta; un arquitecto como Richard Glucksman colaboró con la artista Jenny Holzer para crear la pasmosa perfumería de Helmut Lang en Nueva York, en la que se incorpora la firma de Holzer mediante su inconfundible uso de displays de LCD. La tienda en la que aparecían rasgos desmedidos de arquitectura y diseño, así como la mezcla de restaurante, galería de moda, diseño y arte, pasó a ser el nuevo paradigma de las marcas de gama alta. Otto Riewoldt describe este paradigma como «paisaje de marca»: se promociona la marca mediante la creación de espacios únicos. Según Riewoldt, «el paisaje de marca es lo más actual del momento. El lugar en que se promocionan y se venden los objetos de la marca ha de reinventarse mediante el desarrollo de cualidades únicas e inconfundibles».³¹

La tienda de Prada creada por OMA (Office for Metropolitan Architecture, el nombre del estudio de Koolhaas) en Nueva York (2002) lanza el paisaje de marca a nuevos niveles.

Koolhaas parece haber alcanzado lo imposible con la creación de una tienda que es el buque insignia de la marca Prada, al tiempo que ha hecho una irónica declaración sobre el funcionamiento de las marcas en calidad de nuevas religiones.³² El uso imaginativo de los displays electrónicos diseñados por Reed Kram, de Kramdesign, es una parte indispensable de esta declaración. Al entrar en la tienda, el visitante descubre unas jaulas de cristal que cuelgan del techo en todo el espacio visible. Tal como en una iglesia se presentarían a los fieles las reliquias de los santos en un display especial, aquí las jaulas de cristal contienen los nuevos objetos de culto, es decir, las prendas de vestir de Prada. El estatus especial de que gozan las creaciones de Prada se resalta aún más con la colocación de pequeñas pantallas electrónicas, planas, por toda la tienda; ocupan las estanterías horizontales junto con los productos que se comercializan. Así, las prendas de vestir se equiparan con las imágenes efímeras que aparecen en las pantallas, y a la inversa: las imágenes adquieren una cierta materialidad, como si fueran objetos. Mediante la colocación de pantallas en las que se muestran imágenes en movimiento junto a las prendas de vestir, los diseñadores irónicamente hacen referencia a lo que hoy en día cualquiera sabe de sobra: compramos objetos no por los objetos en sí, sino con la finalidad de emular las imágenes y narraciones específicas que se nos presentan en la publicidad que envuelve esos objetos. Por último, en la planta del sótano de la tienda, uno descubre una pantalla en la que se muestra el Atlas Prada. Diseñado por Kram, el Atlas podría quizás confundirse con una presentación interactiva y multimedia de Koolhaas y de su proyecto de investigación por encargo de Prada. Parece contener esa clase de información que las marcas suelen comunicar a sus inversores, pero no a sus clientes. Con su diseño del Atlas, además de haber diseñado la totalidad de los medios de la tienda, el objetivo de Kram ha sido «lograr que Prada se revele del todo, que resulte completamente transparente para los visitantes».³³ El Atlas nos permite recorrer la lista de todas las tiendas de Prada que hay en el mundo y conocerlas según su superficie de planta, además de examinar un análisis de localizaciones óptimas para la ubicación de una tienda y estudiar otros conjuntos de datos que subyacen al paisaje de marca de Prada. Este «desvelamiento» de Prada no trastoca el apego emocional que se pueda tener por la marca; al contrario, parece lograr el resultado opuesto. Koolhaas y Kram manejan magistralmente el efecto del «ya sé que es una ilusión, pero no obstante me lo creo»: sabemos que Prada es un negocio regido por la racionalidad económica, y sin embargo tenemos la impresión de que no estamos solamente en una tienda, sino ante una iglesia moderna.

Es significativo que Prada NYC se haya abierto en el espacio que previamente ocupaba una sucursal del Guggenheim Museum. Las estrategias de creación del paisaje de marca son directamente relevantes en el caso de los museos y galerías que, como cualquier otro espacio físico, hoy han de competir con los nuevos espacios de información, de ocio y de comercio al por menor: un ordenador o una pantalla de teléfono móvil conectados a Internet. Aunque los museos en los años noventa han ampliado de manera análoga su funcionalidad, combinando con frecuencia galerías, una tienda, ciclos de cine, conferencias y conciertos, se trata de una sabiduría en el campo del diseño que pueden haber aprendido del diseño al por menor, que, como ha señalado Riewoldt, «ha aprendido a su vez dos lecciones de la industria del entretenimiento. La primera, olvidémonos de los productos, vendamos experiencias emocionantes. En segundo lugar: venzamos a la pantalla del ordenador en su propio campo, escenifiquemos auténticos objetos de deseo y añadamos un poco de picante, una especia al espacio, tal vez con algunos aparatejos audiovisuales e interactivos».³⁴

En una sociedad regida por la alta tecnología, las instituciones culturales se pliegan por lo común a los dictados de la industria tecnológica. Se desarrolla una tecnología para usos militares, empresariales o de consumo, y al cabo de un tiempo las instituciones culturales comprenden que algunos artistas experimentan con esa tecnología y comienzan a incorporarla a sus programas. Como tienen la función inherente de coleccionar y conservar obras de arte, los museos de hoy en día a menudo parecen colecciones históricas de tecnologías mediáticas propias de las décadas anteriores. Así, uno fácilmente puede confundir un museo de arte contemporáneo con un museo de tecnología obsoleta. Hoy en día, así como en el exterior uno encuentra pantallas LCD y PDA, proyectores de datos, y cámaras HDTV, en el interior de un museo uno puede hallar proyectores de dispositivos, equipamiento de cine de 16 mm y vídeos de tres cuartos de pulgada.

¿Es posible invertir esta situación? ¿Es posible que las instituciones culturales desempeñen un papel activo, e incluso pionero, y que actúen como laboratorios en donde se pongan a prueba alternativas para el futuro? El espacio aumentado –que poco a poco empieza a ser una realidad– es una oportunidad para que estas instituciones adopten un papel mucho más activo. Si bien muchas videoinstalaciones funcionan ya como laboratorios para el desarrollo de nuevas configuraciones de imágenes en el espacio, los museos y las galerías en conjunto podrían utilizar su activo más inconfundible, un espacio físico,

para fomentar el desarrollo de una forma nueva y distintiva de disposición espacial de la imagen en movimiento. De esta manera, podrán ser pioneros en la puesta en práctica de una parte del futuro del espacio aumentado.

Una vez han salido del marco del cuadro a las paredes del cubo blanco, al suelo, a la totalidad del espacio, los artistas y los responsables de exposiciones deberían sentirse a sus anchas a la hora de dar un nuevo paso: tratar ese espacio como si fuera una sucesión de estratos de datos. Esto no significa que el espacio físico se torne irrelevante; al contrario, como bien ponen de manifiesto las prácticas de Cardiff y de Libeskind, solo mediante la interacción del espacio físico y de los datos puede crearse buena parte del arte más asombroso de nuestro tiempo.

El espacio aumentado también representa un desafío importante y una gran oportunidad para la arquitectura contemporánea. Tal como se demuestra en los ejemplos comentados a lo largo de este ensayo, si bien arquitectos y diseñadores de interiores han asumido activamente el empleo de los medios electrónicos, es característico que los conciben de una manera limitada: como pantalla, como algo adherido a la materia «real» de la arquitectura, esto es, superficies que definen volúmenes. El concepto de arquitectura que expone Venturi como «superficie de información» solo es la expresión más extrema de este paradigma general. Pese a que Venturi conecta lógicamente la idea de superficie como pantalla electrónica con el uso tradicional del ornamento en la arquitectura y con rasgos del lenguaje vernáculo de la arquitectura como pueden ser las vallas publicitarias y los escaparates de todo tipo, esta analogía histórica limita nuestra idea de cómo la arquitectura puede servirse de los nuevos medios. En esta analogía, una pantalla electrónica se torna lisa y llanamente una valla publicitaria móvil, un ornamento con movimiento.

Al ir más allá del «paradigma de la superficie como pantalla electrónica», los arquitectos tienen hoy la oportunidad de pensar en la arquitectura material que más les preocupa, y en la nueva arquitectura inmaterial de los flujos de información dentro de la estructura física como conjunto. En pocas palabras, propongo que el diseño del espacio electrónicamente aumentado se enfoque como problema arquitectónico. Los arquitectos, junto con los artistas, pueden dar el siguiente paso con toda lógica y considerar el espacio «invisible» de los flujos de datos electrónicos como sustancia, más que como vacío; y esto es algo que requiere una estructura, una política y una poética.

1. VRML son las siglas del Virtual Reality Modeling Language (lenguaje modelador de la realidad virtual). En la primera mitad de los años noventa, los inventores de este lenguaje lo diseñaron con el fin de modelar y preparar el acceso de mundos virtuales e interactivos en tres dimensiones diseminados en Internet, y lo promocionaron como si fuera la plasmación material de la idea misma del ciberespacio. (Véase, por ejemplo, Mark Pesce: «Ontos, Eros, Noos, Logos», discurso inaugural del ISEA [International Symposium on Electronic Arts] de 1995). Al escribir este ensayo (mayo de 2002), los mundos virtuales y en tres dimensiones basados en Internet no han logrado ser especialmente populares.
2. Este texto fue escrito a comienzos de 2002; la versión que tiene el lector en las manos se preparó en septiembre de 2004.
3. Acuñado en 1998 por David S. Bennahum, el término «espacio móvil» (*cellspace*) hacía referencia originalmente a la nueva posibilidad de acceder al correo electrónico o a Internet por medios inalámbricos. Aquí lo empleo en un sentido más amplio.
4. Es interesante pensar en el GPS (Global Positioning System) como caso particular de espacio móvil. Más que unida a un objeto o a un edificio, aquí la información es una propiedad de la Tierra en su totalidad. Un usuario equipado con un receptor-emisor GPS puede recuperar un tipo determinado de información relativa a su localización, las coordenadas de su situación exacta. Los sistemas GPS se van integrando de forma gradual en tecnologías de telecomunicación y de transporte, desde los teléfonos móviles y las PDA hasta los automóviles.
5. Recuérdese la escena inicial de *Blade Runner* (1982), en la que toda la fachada de un rascacielos actúa como si fuera una pantalla.
6. M. Weiser: «The Computer for the Twenty-first Century», *Scientific American*, n° 265, vol. 3 (septiembre de 1991), pp. 94-104.

7. W. MacKay, G. Velay, K. Carter, C. Ma y D. Pagani: «Augmenting Reality: Adding Computational Dimensions to Paper», *Communications of the ACM*, n°36, vol. 7, pp. 96-97, 1993. Kevin Bonsor: «How Augmented Reality Will Work» (<http://www.howstuffworks.com>).
8. Véase el proyecto «Tangible Bits» en el Laboratorio de Medios del MIT (<http://tangible.media.mit.edu>).
9. Guido Appenzeller: «Intelligent Space Project» (<http://gunpowder.stanford.edu>); «Intelligent Room Projects», AI Lab, MIT (<http://www.ai.mit.edu>).
10. Tom Moran y Paul Dourish: «Introduction to the Special Issue on Context-aware Computing», *Human Computer Interaction*, n° 16 (2001), p. 108.
11. Ivan Noble: «E-paper Moves a Step Nearer», *BBC News Online* (<http://news.bbc.co.uk>) [consulta: 23 de abril de 2001].
12. Si el ruido cae por debajo de un determinado umbral, somos capaces de reconstruir la señal perfectamente; a la inversa, si el ruido se halla por encima de un determinado umbral, la señal desaparece. Estos umbrales nunca son absolutos; son específicos de cada situación comunicativa, y en ellos influye el ancho de banda del canal de comunicación empleado, así como el propio contenido del mensaje.
13. Para diversas webs de investigación e intercambio de ideas en torno a la RA, véase <http://www.augmented-reality.org>.
14. Con un típico sistema de RV, todo el trabajo se desarrolla en un espacio virtual; el espacio físico se torna innecesario, y la percepción que tiene el usuario del espacio físico se bloquea por completo. Por el contrario, un sistema de RA ayuda al usuario a trabajar en un espacio físico, aumentando ese espacio por medio de información adicional. Este fin se consigue mediante la superposición de la información en todo el campo visual del usuario. Un planteamiento temprano para una posible aplicación de RA, desarrollado en Xerox PARC, comportaba la existencia de un display que llevaba encima el técnico de la fotocopidora. El dispositivo, colocado sobre la

fotocopiadora mientras esta era debidamente reparada, ofrecía una imagen transmitida por cable del interior de la máquina. Hoy es posible imaginar planteamientos adicionales para toda clase de usos cotidianos: por ejemplo, unas gafas de RA para un turista, que superponen dinámicamente una información cambiante acerca de los puntos de interés de toda la ciudad, disponiéndolos en su campo visual. También se están desarrollando aplicaciones militares y artísticas, como las presentadas por ejemplo en la muestra de diversos proyectos de RA a cargo de Ars Electronica FutureLab (Ars Electronica Festival, 2003). En esta nueva iteración, la RA se vuelve conceptualmente análoga a los servicios de localización inalámbrica. La idea que comparten ambos consiste en que cuando el usuario se halla en las proximidades de un objeto en particular, de un edificio, o de otras personas, la información a propósito de todo ello se transmite al usuario. Ahora bien: mientras esta información se despliega, en el espacio móvil, sobre un teléfono móvil o una PDA, en la RA la información se extiende sobre el campo visual del usuario. La merma de la popularidad de la RV en los medios de comunicación de masas, y el lento y sin embargo constante incremento en las investigaciones sobre la RA a lo largo de estos últimos cinco años, es buen ejemplo de los modos en que el paradigma del espacio aumentado empieza a superar actualmente al paradigma del espacio virtual. Es interesante que esta inversión ya estuviera en gran medida prevista en los orígenes de la propia RV. A finales de los años sesenta, Ivan Sutherland desarrolló lo que hoy conocemos como el primer sistema de RV. El usuario del sistema veía un sencillo cubo cuya visión en perspectiva cambiaba a medida que movía la cabeza. El cubo, compuesto por cables, aparecía superpuesto encima de aquello que veía el usuario. Como la idea de los gráficos tridimensionales diseñados por ordenador, cuya perspectiva cambia en tiempo real según la posición del usuario, terminó por asociarse con otros tantos sistemas de realidad virtual, a Sutherland se le atribuye la invención del primer

sistema de RV. Pero también sería posible sostener que aquel sistema no fue de RV, sino más bien de RA, porque el display virtual se superponía al campo visual del usuario sin bloquear todo lo demás. Dicho de otro modo, en el sistema de Sutherland la nueva información se añadía al espacio físico inmediato: se añadía un cubo virtual.

15. Vannevar Bush: «As We May Think» (1945); Douglas Engelbart: «Augmenting Human Intellect: A Conceptual Framework» (1962); ambos ensayos se encuentran reproducidos en Noah Wardrip-Fruin y Nick Montfort (eds.): *The New Media Reader*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

16. Y si bien podría ser más eficaz el empleo de un modelado tridimensional por ejemplo en CAD, o un diseño de páginas web mientras uno se halla cómodamente sentado ante una pantalla LCD de treinta pulgadas, existen muchos otros tipos de actividad informática y de telecomunicación que no requieren el uso estacionario de ninguna tecnología ni lo fomentan.

17. Solo he experimentado uno de los «paseos» que creó para el P. S. 1 Contemporary Art Center de Nueva York en 2001.

18. Para los lectores familiarizados con estos conceptos, los espacios aumentados artísticamente que he evocado se pueden considerar mapas texturales bidimensionales, mientras que los espacios aumentados tecnológicamente pueden compararse con una textura sólida.

19. Matt Locke, en Geert Lovink y Mieke Gerritzen (eds.): *Mobile Minded*. Corte Madera, CA: Ginko Press, 2002, p. 111.

20. Esta calidad pasiva y melancólica del videoarte fue escenificada con brillantez en un diseño de exposición a cargo de LO/TEK, titulado *Making Time: Considering Time as a Material in Contemporar y Video & Film*, en el Hammer Museum de Los Ángeles (4 de febrero - 29 de abril de 2001). Como me señaló en su día Norman Klein, LO/TEK diseñó una especie de tumba colectiva, un cementerio para el videoarte.

21. Se puede ver una visión general de los proyectos de Diller y Scofidio en <http://www.dillerscofidio.com>.

22. Raymond Wang: «Langham Place offices to roll next month», *The Standard* (el periódico de negocios más importante de China) en <http://www.thestandard.com.hk> [consulta: 19 de junio de 2004].

23. Robert Venturi: *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1966. Edición en castellano: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008. Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour: *Learning from Las Vegas*. Cambridge, MA: MIT Press, 1972. Edición en castellano: *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

24. Robert Venturi: *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

25. Robert Venturi, en un diálogo con George Legrady, en la Entertainment and Value Conference, Universidad de California, Santa Barbara, 4 de mayo de 2002. El término «superficie de información» es mío.

26. Véase http://prixars.aec.at/history/interactive/2000/E00int_01.htm.

27. *Ibíd.*

28. Véase <http://www.manovich.net/IA>.

29. Véase Ineke Schwartz, «Testing Ground for Interactivity: The Water Pavilions by Lars Spuybroek and Kas Oosterhuis» (<http://synworld.t0.or.at>).

30. *Ibíd.*

31. Otto Riewoldt, cit. en Mark Hooper: «Sex and Shopping», *ID, The DNA Issue* (2001), p. 94.

32. Para un penetrante análisis del fenómeno de las marcas, véase Naomi Klein: *No Logo*. Nueva York: Picador, 2000. Edición en castellano: *No Logo*. Barcelona: Paidós, 2002.

33. Reed Kram, comunicación personal con el autor (5 de junio de 2002). Para otros proyectos de Kram, véase <http://www.kramweisshaar.com>.

34. Riewoldt, cit. en Hooper, 2001.

Cine

Conceptualismo

Crítica

Cubo blanco

Documento

Gentrificación

Industria cultural

Museo

Performance

Pop

Público

Relación

Subjetividad

**Documento, ficción
y presencia del cuerpo**
Gabriel Villota Toyos

Documento y espectáculo
Jean-Louis Comolli

Documento, ficción y presencia del cuerpo

Gabriel Villota Toyos

Dos temas son fundamentalmente los que Jean-Louis Comolli toca en su presentación barcelonesa en el marco del curso *Ideas recibidas* el otoño de 2007. Ambos son, en efecto, la esencia de cualquier debate en torno a la naturaleza de la imagen cinematográfica, y él los ha sabido trenzar sabiamente desde el comienzo de su trabajo como teórico: de un lado, la reflexión sobre el carácter de la imagen en relación con el uso de términos como «ficción» o «documento»; del otro, la percepción de la presencia del cuerpo (tanto del cuerpo filmado como del cuerpo del espectador) respecto a lo que llamamos «aparato» o «dispositivo».

Si seguimos a Comolli, veremos que no hay, en términos rigurosos, ninguna diferencia ontológica (como diría Bazin) entre la imagen de ficción y la imagen documental. La imagen, como él nos recuerda, siempre documenta una realidad que está presente ante la cámara, por más que se quiera enmascarar. Y, al mismo tiempo, la máquina cinematográfica nunca reproduce «fielmente» la realidad que se extiende frente a ella, sino que inevitablemente la altera y la transforma. En la articulación del llamado lenguaje fílmico, y a partir de la relación que se establece entre lo que se ve dentro del encuadre y lo que queda fuera, asistimos a la paradoja de que lo no visible se vuelve repentinamente constitutivo de la imagen.

De este modo, Comolli nos deja claro que el cine, sea cual sea su definición o propuesta específica, parte siempre necesariamente de la puesta en escena (y de su articulación con el fuera de campo); y de ahí nace la idea de verosimilitud, por paradójico que parezca. Y en relación con ella, la preocupación por la presencia del cuerpo ante la cámara.

La verosimilitud propia de la ficción surge del hecho de que el cuerpo del actor filmado está entrenado para que su relación con la cámara no se note. En el documental, sin embargo, esto es inevitable, y así, su característica será la libertad de un cuerpo que no es consciente de ser filmado. Eso, a su vez, le otorgará su propia verosimilitud, pues lo que el cine documenta no es otra cosa que la relación entre el cuerpo filmado y el aparato de filmación.

Estamos, en todo caso, ante la filmación de un cuerpo vivo, y desde un comienzo ese fue uno de los grandes atractivos del cine: su capacidad para capturar la vida, entendida como movimiento, y la posibilidad de recrearla en cualquier momento.

Quizás aquí radica la diferencia fundamental, también de raigambre ontológica, entre la fotografía y el cine: allí donde el ser de aquella consistía en reunir –congelados, suspendidos en el tiempo– los rastros de los cuerpos ya muertos que se querían preservar para el recuerdo, el ser propio del cine radica en la capacidad de devolverlos a la vida, incluso a los seres queridos que ya han fallecido hace tiempo (como bien explicara en su momento Noël Burch).

De este modo el cine filma la vida entendida como tiempo que transcurre, que pasa; pero, en ese transcurrir del tiempo, surgirá, paradójicamente y de forma ineludible, la presencia de la muerte. Esa es, en cualquier caso, la grandeza de la imagen cinematográfica: una imagen, como nos enseña Comolli, articulada a través de un dispositivo capaz de poner en relación a los vivos y a los muertos, y de concienciar con agudeza sobre la presencia del cuerpo que es filmado y del cuerpo que lo mira.

Documento y espectáculo

Jean-Louis Comolli

¿Qué nos enseña la práctica cinematográfica sobre la cuestión del «documento»? Pues que no hay documento sin mirada. Del mismo modo que no hay cine sin espectador.

Desde los tiempos del cinematógrafo, las salas reúnen y combinan dos polos que podrían concebirse como opuestos e incluso contradictorios: el de una máquina, puesta a punto a partir del cálculo humano, del saber técnico y científico (leyes de la óptica, química de la luz, mecánica de precisión) que pasa por ofrecer una representación «objetiva», documental, fiel y neutra del mundo que tiene delante. Todos estos adjetivos anulan la función del ser humano, de lo subjetivo. Y este es, sin embargo, el que se encuentra al otro extremo de esta combinación inaugurada con el cinematógrafo y que no puede ser completamente asumida por la fotografía.

En el otro polo, frente a la máquina, se sitúa por tanto la mirada de un sujeto, de un espectador, de un humano que ve desde el interior de su mundo mental, desde el interior de su residencia en el lenguaje. Un polo radicalmente subjetivo que se opone al que se considera objetivo... de eso que ha dado en llamarse, precisamente, el «objetivo» fotográfico o cinematográfico.

Volveré a citar la frase de Serge Daney según la cual, aunque pueda proyectarse una película, no habrá cine si no hay espectadores en la sala. Podría hacerse la misma observación a propósito del documento audiovisual (y quizá a propósito de toda clase de documentos). Si nadie lo toma en cuenta, el documento permanece mudo, vacío, insignificante, no legible, no interpretable. En seguida pondré un buen ejemplo de esta vacuidad del documento cuando carece de la mirada de un ser humano.

El cinematógrafo, como se ha dicho, combina los dos polos. La fotografía, no: ella los separa en el tiempo. Y el cine sí los combina en el tiempo: comparten una misma duración, la máquina y el espectador son sincrónicos en el momento de la proyección, como el cuerpo filmado y la máquina filmadora podían serlo en el momento de la toma de planos.

Este factor temporal es muy importante. El cine elabora un maquinismo subjetivista en la medida en que articula visible y no visible, creando alrededor del rectángulo visible –el encuadre– un fuera de campo que de hecho es duración: un *antes* de la imagen, un *después* de la imagen, a la par que un *alrededor* de la imagen. Con «imagen» me refiero aquí a la unidad discreta del cine: el fotograma. Transformar el espacio en tiempo y el tiempo en espacio: eso es lo que hace el cine y la fotografía no logra; para ella hay separación y no-adequación entre la duración de la toma de plano y la duración de la mirada sobre dicha toma. Puedo mirar una instantánea tomada en una milésima de segundo durante un minuto. Puedo echar una ojeada de cinco segundos a una foto cuya exposición fue de veinte minutos. En el cine, lo que queda fuera de campo, lo no visible, es tanto extensión como duración. Y si hablo de duración, no puedo referirla más que al tiempo vivido por un espectador de carne y hueso, sometido al paso del tiempo y cuyo destino no es otro que la muerte.

En definitiva, hay algo del sujeto que se mezcla con la máquina para que del conjunto surja una secuencia de cine. ¿Qué podría tener de documental esta escena filmada? Pues dos cosas: la primera es eso que los teóricos han llamado «la inscripción verdadera». Dicho de otro modo, ha habido cuerpos reales en un tiempo real ante una máquina que también es real, y estas realidades han compartido la misma duración. El registro mecánico del rollo de película da fe de ello.

Lo que está documentado, pues, es la relación entre cuerpo filmado y máquina filmante, en la medida en que para que haya película es absolutamente necesario que esta relación se establezca en una duración determinada y que evolucione o se transforme.

El segundo dato documental es evidentemente que esta relación es dual: la máquina capta la luz y la duración que envuelven el cuerpo filmado, pero a su vez, el cuerpo filmado, en la medida en que es el de un sujeto que desea, dirige a la máquina un mensaje si-

lencioso que constituye su manera de integrarla a su campo mental; su manera de, digámoslo así, domesticarla. El cuerpo filmado entra en un proceso de *autopuesta en escena*, que es lo que la máquina registra.

Si existe algún documento, ese es el de la *puesta en común de estos dos polos, el objetivo y el subjetivo* mezclados, indiscernibles. El documento audiovisual es siempre un desafío para el historiador, puesto que implica tanto la mirada del sujeto filmado como la mirada del sujeto espectador. *El observador forma parte de la observación*. Como sostienen Philippe Roussin y Jean-François Chevrier en su introducción al número de *Communication* consagrado al «Documento» (y suscribo totalmente esta afirmación):

Más que por la historia de las formas documentales, nos interesamos por su *situación*. Como demuestran ejemplarmente, entre otros, los *Relatos de Kolimá* de Varlam Shalamov, el documento emerge en la conjunción de una actividad de conocimiento y de una necesidad de expresión. Esto es válido tanto en las artes visuales como en el ámbito de lo escrito.

Centremos nuestro interés, y esto es lo que les propongo, en la emergencia del documento cinematográfico.

Voy a mostrarles algunas breves escenas sacadas de *Ceux de chez nous*, rodada por el joven Sacha Guitry en 1915. El joven Guitry, hijo del gran actor Lucien Guitry, compartía amigos con su padre: escritores, actores, compositores, abogados y pintores o escultores. Para responder a la propaganda alemana en los albores de la Primera Guerra Mundial, Sacha Guitry, que dispone de una cámara, tiene la ocurrencia de filmar estas amistades ilustres de su padre. Existen dos versiones de *Ceux de chez nous*: la primera, comentada por Guitry pero con el material rodado casi íntegro y apenas sin montar, y la segunda, montada de nuevo en 1951 y comentada por Guitry, en esta ocasión filmado por Frédéric Rossif, en la que, por desgracia, el material original queda mutilado.

Hablaré por tanto de la primera versión que vi en los años setenta en la cinemateca de Henri Langlois y sobre la que escribí, en esa época, en *Cahiers du cinéma*. Es un *documento*, podemos decir, de una importancia extraordinaria, puesto que nos permite ver «en vida», entre otros, a Rodin, Monet, Degas y Renoir. He escogido a los pintores y artistas plásticos, es

decir, a los que tienen relación con la imagen. Resulta que son los que «posan» menos, en contraste con los escritores, como por ejemplo Anatole France, que son todo seducción.

No es el caso de Rodin, de quien Guitry nos dice en su comentario que no comprendía qué hacía allí el hijo de su amigo Lucien con esa máquina, una cámara fotográfica, creía, algo más voluminosa de lo normal. Le pide incluso que lo avise para que deje de moverse y adopte la pose en cuanto haga la «foto». En efecto, Rodin no se da cuenta de que la toma se prolonga unos minutos. No es consciente de que lo que tiene lugar es una grabación. Piensa en una imagen fija. Se documentan así dos clases de relación. En primer lugar, la relación del joven Guitry con cada uno de los amigos de su padre. Y al mismo tiempo, la relación de cada uno de estos artistas con el cine. Vemos claramente las reservas de Rodin ante el hecho de ser filmado. Una especie de inconsciencia. Está absorto en su trabajo. Habla al amigo. Se halla en una relación y un trato familiares. Sin embargo, es la primera vez (y acaso una de las pocas) que ha sido filmado. Lo que se ha grabado es una relación ciega. Una inocencia perdida.

Lo mismo podría decirse de Monet, que en verdad sí estaba casi ciego, y que sin embargo adapta la postura y el gesto a lo que supone que es el cuadro de la cámara. Pero en este caso, muestra un gran desapego a la imagen. Serenidad.

El caso de Degas quizá sea el más significativo. A Degas se lo filma al vuelo, de improviso: cuando vuelve a casa, en una calle, acompañado de una mujer joven que le hace saber que tiene delante una cámara fotográfica que le espera. También él está casi ciego. Aun así, evita la cámara que se cruza en su camino, no sabemos si reconoce al joven Guitry; el caso es que se aparta. En el material bruto de la grabación queda claro que Degas huye: apresura el paso y vuelve la espalda. El joven Guitry se lleva un chasco: el pintor que sin duda más se ha acercado al encuadre cinematográfico con sus desenfoces y sus contraluces, sus picados y sus contrapicados, es de entre todos el que sabe y el que desconfía, el que no quiere jugar a ese juego. Una vez más lo que se filma es el documento de una relación, en este caso fóbica, con el hecho de ser filmado.

En cuanto a Auguste Renoir, que está con su hijo Jean, el cineasta, se lo ve particularmente dispuesto a dejarse filmar, e incluso se diría que contribuye con una pizca de complacencia. Es algo que se advierte asimismo en la duración de la escena, en la proximidad de la cámara, en los guiños cómplices que el joven Guitry no puede evitar dirigir a la máquina filmante.

Diría que estos son documentos de gran valor sobre la inocencia de los elementos de la cinematografía: inocencia de la máquina, inocencia del cuerpo filmado. Y, sin embargo, las sombras ya acechan: la seducción, la complacencia de la puesta en escena, la fobia... La máquina afecta al sujeto. Esto es lo que queda filmado. El documento cinematográfico es ante todo un *documento sobre su propia realización documental*. Esta es la primera conclusión a la que querría llegar.

El segundo punto que quisiera tratar afecta a la *fragilidad* misma del documento cinematográfico. Fragilidad ontológica y no estrictamente material. El *cine altera el mundo, y esta alteración es la que queda registrada*, y hay que trucar o dar la vuelta al documento para volver a una versión «realista» del mundo.

Les voy a mostrar ahora un extracto de una película inglesa, *Desert Victory*, que data de 1943 y que fue producida por el ejército británico y la Royal Air Force. Los ingleses sabían que una parte importante de la suerte de la guerra se decidía en África, en el desierto libio, frente a las fuerzas del general Rommel. Optan por tanto entablar la batalla y, con la esperanza de una victoria, deciden filmarla con grandes medios.

Envían al frente una treintena de equipos integrados por un fotógrafo y un cámara. Algunos de estos reporteros morirán en la batalla o resultarán heridos. Tienen la misión de filmar los preparativos y luego la intervención de las tropas, sobre todo de los blindados. Equipos de montadores, en Londres, bajo la dirección del cineasta y comandante Roy Boulting, se encargan de aprovechar todo el material filmado con rapidez para que, en caso de victoria, pueda proyectarse la narración cinematográfica en las pantallas.

Surgen grandes dificultades: en no pocas ocasiones, los operadores no pueden acercarse a las tropas destacadas en primera línea de combate. Hay *planos generales, pero no detalles*. Por otra parte, como la ofensiva se lleva a cabo *de noche*, se distinguen los fogonazos de las descargas, pero no se ve nada más preciso. *Faltan cuerpos, rostros*.

Y, finalmente, una última dificultad, la que resulta de las dos dimensiones de la imagen cinematográfica: según el operador que filma el movimiento de los tanques *se halle a la derecha o a la izquierda* de la columna, los tanques irán de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, lo cual preocupa a los montadores: la ofensiva, como podrán ver, se dirige

claramente de derecha a izquierda. Si ven algún tanque que avanza en sentido opuesto, significa simplemente que se bate en retirada.

Este es un documento excepcional: los primeros segundos de una batalla nocturna como nunca se habían visto en los noticiarios de guerra. Aunque... Sí, lo han entendido bien, *las necesidades del espectáculo se han impuesto sobre las virtudes documentales*. Las escenas de noche, el reloj del oficial, los semblantes tensos a la espera de la hora H, la cornamusa que acompaña a los soldados de infantería... Todo eso, que es muy bello y dramático a más no poder, se rodó a toro pasado en el *desierto de arena de los estudios de Pinewood*, cerca de Londres.

Cuando Roy Boulting vio el material bruto –documental– rodado por los cámaras antes y durante la batalla, en ninguna parte encontró el menor suspense de esta gran ofensiva. Le pareció que las imágenes de guerra eran demasiado distantes, demasiado frías y, peor aún, que ninguna cubría la noche del ataque, la noche de todos los peligros. Se necesitaba espectáculo, suspense y drama. Se necesitaba cine.

Crear en el cine. Todo lo que se ha montado en esta película, noticias ciertas, noticias reconstruidas, escenas filmadas sobre el terreno, escenas de plató, soldados verdaderos y falsos, tanques verdaderos y falsos, etc., todo obedece a la ley de la eficacia del espectáculo. Por eso las escenas más fuertes, los primeros planos, la marcha nocturna... se rodaron en un plató con un equipo de dobles especialistas en escenas de guerra, el Chet's Circus.

Y lo que es más extraño todavía: los *stock shots* se mezclaron con las «verdaderas» imágenes de la batalla de El Alamein. Movimientos de tanques, ataques aéreos, columnas blindadas en el desierto, vehículos oruga entre nubes de arena, chasis calcinados... Son imágenes que proceden de aquí y de allá, de esta o de aquella batalla, de ese extremo del desierto o de aquel otro.

Taña confusión se asemeja al recurso chapucero de las «ilustraciones» obtenidas en bancos de imágenes y colocadas de cualquier manera sobre una noticia periodística, como cada vez se hace más en la televisión. No hay nada cierto en todo eso. Tal como aquí se hace patente, el desprecio a las referencias es soberano. Las necesidades superiores de la narración, de la dramaturgia y del efecto realista prevalecen sobre la exactitud militar (la clase de tanques, cañones, o aviones que se emplean, por ejemplo).

Cuando la espectacularidad cinematográfica se rige por el rigor de una escritura y el frenesí de mostrar se adapta a la parte de sombra que sacude lo visible, una nueva intensidad atraviesa la escena cinematográfica. *Desert Victory* ilustra esta paradoja. Los efectos más espectaculares son también aquí los más realistas por la simple razón de que *se obtienen de la imposibilidad de filmar*. En el plató hubo que reproducir no solamente los combates y la explosión de los cuerpos, sino también la noche y el peligro; dar con el miedo, la amenaza y la muerte que transmiten la fragilidad, la precariedad de las imágenes de la guerra; recrear el riesgo asumido por los operadores sobre el terreno en el no-riesgo de los platós de Pinewood. No solo hubo que poner de nuevo en escena los figurantes, los decorados o los accesorios, sino también lo invisible. *Se realizó un enorme trabajo de ficción para fabricar una verdad documental más poderosa que los documentos auténticos, los cuales, en resumidas cuentas, eran considerados insuficientes desde el punto de vista del espectáculo*. Fue preciso ensamblar imágenes verdaderas y falsas, construir su secuencia. Se trataba no solo de enmascarar su origen heterogéneo (luces, películas, tratamientos, etc.), sino de organizarlos en una continuidad narrativa y dramática que no presentara fisuras.

Otro detalle: se habrán fijado en que los blindados ingleses se desplazan todos en la misma dirección, de derecha a izquierda de la pantalla. Sin embargo, cuando el material grabado por los diversos equipos llegó a Londres, a los montadores les invadió una gran consternación: los blindados avanzaban en todas las direcciones. En cuanto a los soldados, o iban hacia el frente o le volvían la espalda. ¿Cómo solucionarlo? La respuesta era sencilla: si se invertía la película, todos los tanques avanzarían en la misma dirección, la de la ofensiva.

En cuanto a los planos rodados en plató, su ubicación en el montaje, su relación con los demás planos, su tamaño, la dirección de los movimientos y de las miradas... Todo estaba calculado para ensamblarlos perfectamente con los documentos que procedían del campo de batalla. El *deseo de precisión* más minucioso se reflejaba *en el guión técnico*; el cálculo narrativo, en el montaje, y no, como sucede en las películas de archivo que buscan el rigor, *en la relación de las imágenes con sus referentes*, en el vínculo con las fuentes.

Desert Victory quizá no sea la película más trucada de la historia del cine, pero sin duda es la que presenta los trucajes más logrados y menos identificables. *Una verdad más cierta que la verdad*: esta es la ambición del espectáculo. Ese soldado, ese fusil, ese cadáver, ese viento de arena y su ubicación precisa en el mundo apenas tienen importancia, pues lo que cuen-

ta es *el lugar que ocupan en la película*. Ninguna realidad se resiste al espectáculo cuando se dirige con semejante energía y determinación: del mismo modo que se dirige una guerra. Entonces, el espectáculo triunfa sobre todos sus referentes. Más aún: los fabrica a su medida. La batalla filmada solo es la verdadera batalla a medias. No importa demasiado. La verdadera batalla se libra en otro lugar: en la puesta en escena de la película, en su montaje, *en el asalto a la mismísima realidad mediante la fabricación de un espectáculo si cabe más realista*.

Los combates en el plató, los planos trucados de *Desert Victory* dieron la vuelta al mundo, circularon en infinitud de otros montajes de archivos sobre la Segunda Guerra Mundial y figuraron como las auténticas imágenes de la batalla de El Alamein. *El cine fabrica el mundo en un primer momento; luego, lo sustituye*.

La ficción se ha convertido en documento. Es algo que ya había ocurrido con la reconstrucción de la toma del Palacio de Invierno realizada por Eisenstein en *Octubre*, o en *La caída de Berlín* de Mihail Chiaureli, rodada cuatro años después de los hechos y cuyas imágenes circularon como si fueran las de un reportaje de «realismo» garantizado. Todas estas reconstrucciones sirvieron de base documental para numerosas películas de montaje (*films de montage* o *compilation films*).

Deberíamos preguntarnos por este *destino migratorio* de los documentos filmados. En seguida les propondré algunas pistas. Este comercio de imágenes, estas mutaciones o estos abandonos de las referencias nos dicen que *las necesidades o las obligaciones del espectáculo prevalecen sobre las coordenadas documentales del acontecimiento filmado*. El documento puede reconstruirse, inventarse, pasar a la ficción, escenificarse, y la película puede invertirse. No importa: el espectáculo tiene la última palabra, y es su poder lo que valida los elementos documentales, lo que les confiere su *autenticidad*. Es una lección sobre la que cabe meditar.

Asimismo, hay que señalar que esta vez no son los cuerpos filmados los que influyen en la relación grabada, y es normal, puesto que era de noche, estaban lejos, etc. Esta vez lo que influye sobre la cinematografía son las expectativas del espectador, la suposición del deseo de espectáculo, y ello la empuja a renegar de su dimensión ontológica como registro de una inscripción verdadera en las tres unidades: escena, tiempo, situación.

El polo considerado «objetivo» (aunque ya sabemos que es una ilusión) está de hecho instrumentalizado por el polo subjetivo. El espectáculo es más fuerte que la reivindicación de

exactitud vinculada a la grabación mecánica. Si es verdad que el cine altera el mundo, ¿por qué privarse de añadir lo que convenga cuando sea necesario? Estos ejemplos muestran una vez más hasta qué punto *la dimensión documental es contingente*, hasta qué punto se relaciona con el uso que se hace de ella, con los intereses o con los imperativos de lógicas que no son las del archivo como tal.

Dicho de otro modo: todo documento audiovisual debe construirse, deconstruirse, o reconstruirse. Es una obra en proceso. No hay nada dado, no se da más que una huella poco legible o demasiado fácil de reinterpretar, de volver del revés. *El cine hace del mundo un mundo filmado, es decir, ambiguo, reversible, virtualizado, acelerado, aligerado*. Un mundo sometido a los sueños y a los fantasmas de los hombres.

Se daría por tanto una verdad cinematográfica que no tendría más que relaciones accidentales con la verdad histórica. Como no renunciamos de forma espontánea a la versión tranquilizadora de un cine-reflejo-del-mundo, la eventualidad de una divergencia tal nos inquieta.

Lo «verdadero» y lo «falso» del cine no son los de la lógica o de las matemáticas. Estarían más cerca de la música, puesto que para la máquina solo es verdadera la grabación que realiza de una cierta cantidad de tiempo de una presencia dada en una determinada luz. En el cine, esta verdad puede afectar tanto a lo «verdadero» como a lo «falso». Ni más ni menos reversibles o intercambiables que en la experiencia subjetiva, son dos valores que siguen siendo muy relativos y que se sienten naturalmente atraídos por toda clase de artificios (el gran motivo del cine, con la resurrección, que es su versión mayor).

Tales criterios se ven modificados a su vez por corrientes históricas y polaridades sociales, ciertamente, pero en el cine encuentran un terreno de elección, en la medida en que ponen el acento en relaciones, en vínculos, en lugares, más que en cualidades intrínsecas. El lenguaje de la puesta en escena habla de «error o fallo de raccord», es decir, de «discontinuidades» entre planos. Un mal *découpage* (sucesión de planos que recortan una acción, un gesto, una relación), un mal empalme de miradas o de velocidades son más falsos en el cine que un plano trucado, que una escena desternillante o que unos archivos reconstruidos.

¿Habrá que insistir en cómo, en todos los casos, *el mundo filmado ha sido fabricado por el cine*, y a veces incluso para el cine? ¿En cómo *los archivos cinematográficos no dan sino fe del estado de*

este mundo filmado, que en sí mismo no es más que el mundo filmable, el que está destinado a convertirse en película... y que cada vez lo es más?

Desde la Segunda Guerra Mundial, el espectáculo fabrica un mundo a su medida, pero también a su imagen y semejanza: a partir de sus imágenes filmadas. Y este mundo espectacular se convierte en una fuente de referencias más real que las demás. Sería el único mundo filmado del que podríamos afirmar con seguridad que «ya estaba ahí»: disponemos de las huellas archivadas.

Más inquietantes todavía son la infidelidad, la ambivalencia (volveremos sobre ella), la *fluctuación intrínseca de toda huella cinematográfica*, tanto documental como de ficción, tanto las que son de archivo como las que no lo son. Es algo que se sabe, pero que no quiere saberse. Es curioso lo que se exige hoy a los archivos fílmicos. Se les pide que proporcionen una prueba irrefutable de la existencia de lo que ha sido, cuando *no pueden contener más huella que la de la conjunción particular que los ha permitido y fabricado*, encuentro circunstancial de un referente y de un proceso de producción, conjunción que vuelve a ponerse en juego en un *segundo encuentro no menos circunstancial*, el de esta huella y de la mirada que se dice capaz de interpretarlo (regreso a la primera vez).

En *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Imágenes del mundo e inscripciones de la guerra, 1988), Harun Farocki filma las fotografías aéreas tomadas en 1944 por las cámaras automáticas de los bombarderos americanos que sobrevolaron Silesia. Este es el comentario de Farocki:

Aufklärung es un término de la historia de las ideas. Y también es un término militar: el reconocimiento. El reconocimiento aéreo. En Europa central el cielo normalmente está cubierto. La vista solamente queda despejada unos treinta días al año. El 4 de abril de 1944 no había nubes en el cielo. Los chaparrones previos habían barrido el polvo. Unos aviones americanos habían despegado de Foggia (Italia) y se dirigían hacia objetivos situados en Silesia: fábricas de carburante y de caucho sintético (buna). Al sobrevolar los talleres de las fábricas IG-Farben, un piloto accionó su cámara y tomó una foto del campo de concentración de Auschwitz. Primera imagen de Auschwitz, tomada a siete mil metros de altura. Las imágenes tomadas en abril de 1944 en Silesia llegaron para su análisis y tratamiento a

Medmanham, en Inglaterra. Los intérpretes de las fotografías identificaron una central eléctrica, una fábrica de carburo, una fábrica de buna en construcción y una fábrica para la hidrogenación de carburantes. Como no les habían encargado buscar el campo de Auschwitz, no lo encontraron. [...] No fue hasta 1977 cuando dos empleados de la CIA se dedicaron a buscar en los archivos y analizar las vistas aéreas de Auschwitz. Tuvieron que pasar treinta y tres años para que se inscribieran las palabras «mirador» y «casa del comandante» y «despacho de registro» y «cuartel general» y «administración» y «valla» y «muro de ejecución» y «bloque número 11», y para que el término «cámara de gas» quedara inscrito.

Fábula moderna. Las imágenes y las palabras. Era preciso un cielo despejado, pero con eso no bastaba. Una fotografía, pero con eso no bastaba. Una mirada para leerla, pero con eso tampoco bastaba. Fue necesario que pasaran treinta y tres años desde la culminación del Holocausto para que dos miembros de la CIA (!) se sintieran impelidos a leer lo que no había sido leído, a escribir unas palabras frente a las huellas. Es necesaria una mirada humana para leer la huella registrada por una máquina, pero ni siquiera esa mirada basta.

Decir que las imágenes, sean o no de archivo, pertenecen al campo de la lectura, es decir, al trabajo de interpretación de un espectador, y que esta interpretación es necesariamente coyuntural, tampoco basta. Como destaca Farocki, la imagen fabricada por una máquina automática, es decir, más o menos ajena a la demanda de un sujeto deseante, permanece ilegible, o mejor dicho, *su legibilidad queda limitada a la pre-visión de una orden*, está determinada por la pre-lectura de algo que se espera (los cobertizos de una fábrica en lugar de un campo de concentración).

Se hace necesario un envite, imaginario o no, planteado por unos sujetos y para unos sujetos. Un impulso, una pasión, un movimiento que vuelva a poner estas imágenes en juego, las aventure *entre nosotros*, las haga rodar en nuestros circuitos significantes. En definitiva, hace falta que las imágenes se monten con otras imágenes, con otras asociaciones (Holocausto-Auschwitz, o bien fábrica-campo, trabajo forzado-extermínio, etc.), con palabras, cifras, fechas, con otros signos, otras representaciones, para que la huella, quizás, nos haga una señal.

Que las imágenes *nos identifiquen* primero –¿qué queremos de ellas, de nosotros con ellas?– para que así, a nuestra vez, nosotros podamos identificarlas. Presas fáciles, sí, pero que no

se dejan domesticar fácilmente. La situación, y más incluso el acontecimiento, *el hecho*, como subraya Jean-François Chevrier, pueden originar el documento. Pero esta huella no puede sino revelarse como documental a posteriori, años después. La huella está ahí, pero lo que en ella podría documentar permanece oculto, enterrado, escondido.

Está el ejemplo de las fotografías aéreas de Auschwitz, pero también está el ejemplo de las imágenes tomadas en el momento de la liberación del campo de Bergen-Belsen. Estas imágenes se montaron con el título de *Memory of the Camps*. La película tenía que estar lista en 1946, justo después de la victoria. Debía mostrar a los espectadores alemanes primero, y luego a los de los demás países europeos, la dimensión y el horror de los crímenes en masa de los nazis. Pero justo tras el final de la Segunda Guerra Mundial empieza la Guerra Fría. Se perfila otro enemigo. La película se queda en los cajones del ejército británico. Los documentos edificantes duermen como la bella durmiente.

Cuarenta años más tarde, en 1985, la película resucita y se reconstruye su montaje. Falta sonido, así como el fin de Auschwitz filmado por los soviéticos, pero la película, comentada por Trevor Howard, se emite en el programa *Front Line* de la cadena pública americana PBS.

Así pues, el 15 de abril de 1945 los soldados británicos liberan el campo de Bergen-Belsen. Se decía que este campo era «de tránsito», pero también se lo calificó de «campo de la muerte»: en él se concentraban grupos de prisioneros y prisioneras extremadamente diversos, algunos de ellos llegados hacía mucho tiempo, y otros más recientes, con distintos grados de debilidad y delgadez. Los cadáveres están por todas partes, decenas de millares de cadáveres en medio de los supervivientes.¹ El 15 de abril de 1945, el control del campo pasa a manos de los soldados británicos. Durante el proceso contra los SS responsables del campo que se celebrará ante un tribunal militar de Luneburgo, Glyn Hughes, oficial británico del servicio de sanidad, detalla sus primeras impresiones:

El estado del campo era realmente indescriptible. Ninguna explicación, ninguna fotografía habría permitido hacerse una idea de la visión de horror del espacio que ocupaba el campo; y las imágenes horribles en el interior de las barracas eran todavía más atroces. En numerosos lugares del campo se apilaban los cadáveres, en montones más o menos altos. [...] Cadáveres humanos se pudrían por todas partes en el campo. Los fosos de las alcantarillas estaban llenos de cadáveres, y en las ba-

rracas también yacían innumerables muertos, a veces entre los vivos, sobre un mismo catre. [...] Esta era la impresión general.

Americanos, británicos, soviéticos, todos hacen que los fotógrafos y las cámaras acompañen a sus tropas. Los liberadores de Bergen-Belsen entran con uno de los grandes fotógrafos ingleses, George Rodger, encargado de cubrir el evento. A su llegada a Bergen-Belsen escribió lo siguiente:

Hice las primeras fotografías y vi a un montón de gente tendida bajo los árboles, bajo los pinos, y creía que dormían, envueltos en mantas. Tuve la impresión de que era una escena bonita, tranquila. Tomé fotografías, conservo una. Fue la primera que hice allí, es mi primera toma del interior del campo, mi primera impresión. Pero en seguida, cuando me sumergí entre ellos, me di cuenta de que no dormían en absoluto, sino que estaban muertos. Bajo los pinos, los muertos cubrían el suelo, no dos ni tres, ni a docenas, sino a miles. Era terrorífico. Los niños apoyaban su cabeza contra los cadáveres hediondos de sus madres. Ya no les quedaban ni fuerzas para llorar.

Es un relato turbador. ¿Qué nos dice? Que hay una *ambigüedad fundamental en la mirada humana*. Y, por consiguiente, en el documento fotográfico que es su testimonio. Tendidos bajo los árboles, estos durmientes no duermen, están muertos. Para el fotógrafo, para la misma fotografía, el hombre que duerme es semejante al muerto.

¿Cómo acabar con esta ambigüedad? Está claro que el cine da una primera respuesta relacionada con la duración, aunque la película de Andy Warhol, *Sleep* (1963), creo que dura unas seis horas. Pero en una fotografía no se mueve nadie, mientras que en una secuencia filmada, uno u otro, si está vivo, puede manifestarlo moviéndose.

Pero, de pronto, aunque se hacía menos fácil confundir a los vivos y los muertos, surgía otro problema: *cómo hacer creer en este horror*, un horror más allá de lo verosímil, de lo creíble. La cuestión se convertía en la de la disposición del espectador a creerse lo increíble, lo nuevo, lo inédito, lo sin par.

Existía un conjunto de documentos abrumadores: solo faltaba que se los creyeran, que no pensarán que estas imágenes podían haber sido trucadas. Ya se conoce la frase: «¡No doy

crédito a mis ojos!» Ya se sabe que la cuestión de ver y la de creer están íntimamente ligadas desde hace mucho tiempo. Primero fueron Edipo y Tiresias, y luego santo Tomás y las pruebas mediante lo visible. Es una larga historia en Occidente. Siempre se duda de la autenticidad de las imágenes. Es lógico, puesto que, por más «realistas» que pretendan ser, *todas las imágenes son artificiales*. Se sabe que el productor y coordinador de la *Memory of the Camps*, Sidney Bernstein, era amigo de Alfred Hitchcock. Le pide consejo. ¿Cómo evitar el riesgo de que les acusen de engaño? ¿Cómo convertir el documento en algo irrefutable? Me parece que esta preocupación constituye por sí sola una prueba de la *fragilidad documental* de la toma cinematográfica. El simple hecho de que la pregunta pueda plantearse es indicador de la *duplicidad intrínseca* de la imagen cinematográfica.

La verdadera inscripción, en definitiva, tiene que comprobarse mediante un dispositivo de puesta en escena, tiene que reinscribirse como tal para ser creída. Se hace necesaria una *mise en abyme* para afirmar la veracidad de la película como película. Es lo que ocurre en *Memory of the Camps*. Para empezar, tres personajes, un oficial nazi, un soldado inglés y un sacerdote inglés, de pie ante un micrófono filmado en el campo, dicen dónde se encuentran, qué hora es; son testigos, como en los bancos de un tribunal. A sus espaldas, el decorado del campo también testifica la *inscripción verdadera* de la escena: lugar, hora, situación, cuerpo y palabra atestiguan *la huella documental del acontecimiento*. Pero ¿basta con esto para suscitar convicción en el espectador? ¿Cómo superar a la vez el rechazo a creer y el rechazo a ver tanto horror?

Hitchcock propone sacar partido de la puesta en escena macabra que los aliados vencedores imponían a los alemanes vencidos: los habitantes de las poblaciones vecinas a los campos, forzosamente cómplices del hecho, fueron obligados por la fuerza de las bayonetas a presenciar el transporte de los cadáveres y su entierro. El director británico propone no solo filmar a estos espectadores obligados a mirar, a abrir los ojos ante eso que decían no haber visto, sino a *unir* mediante una figura cinematográfica particular, la *panorámica*, a espectadores y actores, esos SS obligados a transportar los cadáveres de sus víctimas, y las fosas a las que son arrojados los cadáveres.

Unir la mirada y lo que se mira: eso hace un documento. Llevar el espectador al plano. Revelar una *homología de los lugares* entre los espectadores dentro de la película y los espectadores de la película, con el matiz de que a los primeros se los obliga a la fuerza, mientras que los se-

gundos consienten más o menos libremente a la obligación de movilizar su mirada, y este consentimiento es también una afirmación subjetiva de por sí.

Les propongo que veamos algunos fragmentos de *Memory of the Camps*. Verán que aquí la cuestión de la creencia está fuertemente unida a la del horror. Verán que el lugar que el espectador ocupa en la película, en la medida en que resulta un lugar difícil, tiene cierta relación con el lugar que ocupa el espectador de la película, también muy difícil. Globalmente, lo que nos enseña el cine tras la Segunda Guerra Mundial y la Shoah es que el lugar del espectador, en general, se hace problemático. El neorrealismo y Rossellini, a su manera, son testimonios de este deslizamiento. El espectáculo ya no es inocente, ni tampoco el espectador. No solo el documento audiovisual o cinematográfico se ha convertido en sospechoso, ha entrado en la era del recelo, sino que además ya se plantea la cuestión de la obscenidad del mostrar, de un escándalo vinculado a lo visible en tanto que tal. Las recientes polémicas en torno a las «imágenes» de la Shoah así lo demuestran.

De este modo, me pregunté si era legítimo proponerles ver algunos fragmentos de esta película. Estos de aquí. Mi respuesta fue que sí, que era necesario no solo para apoyar mis argumentos, sino también, y en primer lugar, para hacernos sentir hasta qué punto, después de la Shoah, la cuestión de la mirada no ha vuelto a ser nunca más indiferente. Es lo que decía también Farocki. En el registro de lo visible ya no hay ningún documento que pueda dejar de lado la cuestión del lugar del espectador.

Y para concluir, algunas observaciones. Cuando filmaron el transporte a brazo y el enterramiento con excavadoras de los cadáveres acumulados por decenas de millares en Bergen-Belsen, los cámaras ingleses *no sabían quiénes eran esos muertos*. El mismo campo, como he dicho, era un lugar de paso y de selección y, cuando entraron los ingleses, se encontraron con prisioneros de toda clase. Del mismo modo, cuando ensamblaron estas imágenes, los montadores no sabían quiénes eran los muertos.

La cuestión del exterminio de los judíos en Europa no había aparecido todavía en toda su terrible dimensión. La película de Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (Noche y niebla, 1954), cita a los judíos en la misma calidad que los demás deportados como víctimas de los campos nazis. Y es que *la conciencia de la aplicación de la solución final* se impuso muy lentamente entre historiadores, medios de comunicación y filósofos.

Resulta, por tanto, que el cine filmó a millares de cuerpos sin nombre y sin origen. Y no fue hasta cuarenta años más tarde cuando los productores del programa *Front Line* repararon en lo no dicho en la narración de Trevor Howard, quien, esta vez sí, comenta que los muertos eran principalmente judíos.

En Bergen-Belsen se filmó sin saber y sin comprender la dimensión misma del acontecimiento filmado: la Shoah. No se sabía, ni tampoco quería saberse demasiado, lo que había ocurrido con los judíos en los campos. Los operadores, los montadores de *Memory of the Camps* filmaron y montaron sin ser conscientes de todo el alcance de los elementos que fabricaban. Filmar sin saber, filmar sin comprender. Filmar para ver, pero más tarde, a posteriori, una vez la historia ha acontecido. Hay una necesidad apremiante de filmar, incluso si no se sabe el sentido que esto pueda tener. Filmar para restablecer un sentido todavía no dado, que aún no es posible, pero que ya está inscrito, sin que se sepa, en lo que está filmado. Como si hubiera un diálogo directo entre el acontecimiento y la película. Como si este diálogo se anticipase al trabajo de los historiadores.

El desasosiego sentido y reconocido por los realizadores de la película es una prueba de esta opacidad todavía no esclarecida y sin embargo filmada, como si contuviera la promesa de un sentido. La película encierra un sentido todavía no desvelado. *El documento está como en depósito* en el mundo filmado. Espera que una mirada lo revele, lo releve, le otorgue su lugar como documental.

En esta charla quería desarrollar algunas de las aporías o de las contradicciones que afectan a la dimensión documental desde el momento en que se convierte en presa de la cinematografía. Las imágenes y los sonidos dicen más *de la realidad de la puesta en imágenes* y en sonidos que del acontecimiento o del propio hecho que ha sido filmado. *El documento cinematográfico es autorreflexivo. Habla de un espectáculo a un espectador*. Lo que el cine pone en práctica y nos hace descubrir al mismo tiempo es la fragilidad del referente cuando queda atrapado en el juego de la película.

1. Para la mayoría de las informaciones citadas en esta intervención, tuve acceso a las siguientes fuentes: Mémorial de la Shoah; Mémoire juive et éducation;

Encyclopédie multimédia de la Shoah; United States Memorial Museum; Centre Régional Résistance et Liberté y el Centro de documentación de Bergen-Belsen.

Cine

Conceptualismo

Crítica

Cubo blanco

Documento

Gentrificación

Industria cultural

Museo

Performance

Pop

Público

Relación

Subjetividad

Transformaciones en las ciudades

Josep Maria Montaner

**¿Son los museos tan solo un vehículo
al servicio del desarrollo inmobiliario?**

Neil Smith

Transformaciones en las ciudades

Josep Maria Montaner

Resulta sumamente adecuado plantear un ciclo de conferencias siguiendo la estela intelectual del sociólogo marxista Raymond Williams, quien en 1976 publicaba el libro *Keywords* para redefinir los grandes conceptos de la sociedad y la cultura en los años setenta, tras los grandes cambios producidos por la Segunda Guerra Mundial y con el surgimiento de la sociedad de consumo y la eclosión de una cultura popular moderna.

En este sentido es útil replantear conceptos contemporáneos de uso masivo como «gentrificación», que, por una parte, es muy preciso en su visibilización de ciertos procesos de transformación urbana, pero, por otra, es un término del que se abusa para caracterizar procesos inmobiliarios y sociales de caracteres muy complejos y diversos, que se intentan simplificar y enmarcar en este concepto único.

«Gentrificar» significa que un barrio o un conjunto de edificios con ciertos niveles de degradación recibe inversiones, públicas o privadas, para su transformación, de manera que se produce un incremento en su valor de cambio y se provoca la sustitución de las clases populares que habían habitado dichas áreas por clases medias de profesionales y técnicos, directivos y funcionarios.

El concepto *gentrification* procede del inglés *gentry*, palabra que deriva, a su vez, del francés antiguo *gentiles* que significa persona de noble cuna y lo podríamos traducir por «elitización». Fue acuñado por la socióloga Ruth Glass en 1964 para explicar transformaciones urbanas como la del barrio de Islington, en Londres, en el que nuevos vecinos reemplazaron a las clases populares que hasta entonces habían vivido allí. Este concepto ha tenido una gran fortuna para caracterizar los procesos urbanos de transformación de los centros históricos, a menudo abandonados a su degradación hasta que los inversores, públicos o privados, intervienen para mejorar el barrio, lo que provoca la expulsión de sus antiguos habitantes. Dicho concepto ha sido ampliamente utilizado por autores como Neil Smith, Tom Wetzell y David Harvey. Historiadores del arte como Jesús Pedro Llorente, de la Universidad de

Zaragoza, han analizado la influencia de los museos y las galerías de arte, que atraen a nuevos habitantes relacionados con el mundo artístico, en la transformación y gentrificación de antiguos barrios de ciudades inglesas como Londres, Manchester, Glasgow y Liverpool. Mike Davis en su libro *Planeta de ciudades miseria* (2006) explica cómo políticas públicas y privadas que implementan barrios autoconstruidos y marginales, también comportan la paulatina expulsión de los más desfavorecidos, para que estos barrios sean aprovechados por clases medias emergentes.

Neil Smith es profesor de Antropología y Geografía en el Graduate Center of the City University of New York y es autor de libros clave como *Uneven Development: Nature, Capital and the Production of Space* (1991) y *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City* (1996), además del texto «El rendimiento de las ciudades: la globalización y el urbanismo neoliberal», en el libro colectivo *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*, con textos también de David Harvey y Jordi Borja, editado por el MACBA en 2005; Smith está considerado el máximo representante de la corriente de crítica radical que utiliza dicho término.

Aunque sirva para explicar fenómenos urbanos generales, el concepto «gentrificación» aplicado de manera global comporta ciertas disfunciones, ya que en la realidad del planeta existen dinámicas de signos, direcciones y sentidos muy distintos. Aquí vamos a señalar algunas; dos razones locales y una global.

En primer lugar, se han tomado como modelo las ciudades angloamericanas, que parten de una estructura basada en una fuerte división y segregación por clases sociales, en unos entornos sometidos fuertemente a control. En cambio, se olvida la diversidad de modelos urbanos existentes, como la ciudad oriental o la ciudad mediterránea. Cuando se aplica dicho concepto a ciudades mediterráneas, ya sean ciudades medias o grandes ciudades como Roma o Barcelona, el concepto es ineficaz, puesto que no tiene en cuenta la fuerte especificidad de una tradición urbana de mezcla de topologías y de clases sociales: calles con pala-

cios conviven con casas de vecinos; la residencia está al lado de fábricas y talleres, que, a su vez, han generado sus callejuelas de viviendas obreras. Y hoy, los barrios se transforman en muchos sentidos: llegan clases medias, pero también se incorporan inmigrantes; se construyen hoteles, pero también se promueven equipamientos. El concepto «gentrificación» entroniza lo global y desprecia las aportaciones específicas de lo local.

En segundo lugar, se simplifica la complejidad de lo urbano desde el punto de vista exclusivo del valor de cambio. Según esto, todos los actores urbanos son inversores y se anula el papel activo, por ejemplo, de los movimientos sociales urbanos. Según el concepto «gentrificación», para los habitantes solo cuenta si el valor de los pisos sube; en este caso, hay gentrificación, o si llegan inmigrantes o clases populares, y entonces los valores de sus propiedades bajan y hay degradación. No se tienen en cuenta ni los valores de uso, ni las redes sociales ni los valores simbólicos de la memoria: los actores de la ciudad son solo sujetos compradores y vendedores con ánimo especulativo y nunca ciudadanos o vecinos. La ciudadanía no es relevante. Todo es *Real estate*.

Por último, si aceptamos que realmente en ciertas operaciones se produce gentrificación, es tanto o más relevante el proceso contrapuesto que genera esta: los efectos territoriales de la expulsión de los antiguos habitantes hacia las periferias en el contexto urbano-regional. Pero, sobre todo, son mucho más importantes los procesos de crecimiento de las ciudades a raíz de los movimientos migratorios y los desplazados del campo a la ciudad por razones económicas, sociales y de violencia. Por lo tanto, segregación, guetificación y autoconstrucción de *shanty towns*, por un lado, y también los desalojos masivos de los pobres de sus barrios (como ha sucedido en Manila, Shanghai, Pekín o Nueva Delhi, para la construcción de grandes infraestructuras), por otro, son procesos mucho más dominantes y representativos del mundo actual que la gentrificación. Visto desde las inversiones en las bolsas de Nueva York o Londres, la gentrificación es relevante, pero visto desde el mundo, en general, no se tiende a la gentrificación sino al empobrecimiento y a los *slums*. Aunque, posiblemente, lo que sucede en estos procesos no sea tan fácil y brillantemente delimitable y teorizable, no resulte tan estetizable y no sirva para dar pistas a los intereses de los operadores inmobiliarios de las ciudades globales.

¿Son los museos tan solo un vehículo al servicio del desarrollo inmobiliario?

Neil Smith

No son precisamente escasas las pruebas indicativas de que el arte, los artistas y las instituciones que se dedican al arte, entre ellas los museos, han estado entre las tropas de asalto del fenómeno conocido como gentrificación.¹ Nos hemos reunido aquí, en el Raval, en el MACBA, que junto con el resultado de otras inversiones cercanas y relacionadas entre sí, ya sean institucionales, ya sean privadas, ha supuesto a todas luces un estímulo para el proceso de gentrificación que ha tenido lugar en la zona desde antes incluso de la inauguración del museo en 1995. Se puede tener en consideración también la inverosímil gentrificación que se ha producido en Glasgow, que también data de la década de los noventa, impulsada por su todavía más inverosímil designación como Capital Europea de la Cultura y también por el redescubrimiento de Charles Rennie Mackintosh, diseñador y artista local; se puede pensar en la galería SOMA de San Francisco y en tantos otros casos semejantes. El ejemplo más célebre, por supuesto, podría ser el llamado «efecto Guggenheim» que se ha producido en Bilbao. Pero también podríamos pensar a una escala bastante distinta y mucho mayor, por ejemplo, en el Lower East Side neoyorquino, donde unas ochenta y cinco galerías pequeñas e informales (aunque hay unas cuantas que no son tan pequeñas) han hecho su contribución a la hora de encender la chispa que prende la posterior inversión en masa que dio por resultado la gentrificación, a lo largo de los años ochenta, a la que sucedió el cercano del Guggenheim del Soho ya en 1992. El urbanismo de moda hoy en día,² de falda negra y camisa de polo, que se extiende de Toronto a Sydney y de Sydney a Barcelona, utiliza el arte como si fuese una hipoteca de magnitud descomunal sobre el futuro de la urbe. Así pues, en efecto, el mercado global del arte –y, de un modo un tanto más difuso, la industria de la cultura en general– ha sido cómplice integral en un proyecto dirigido por la gentrificación e implementado sobre el desarrollo del urbanismo en las ciudades y la inversión en propiedades inmobiliarias; la industria cultural, incluido el mercado del arte, y la industria inmobiliaria se han asociado en el aprovechamiento de un mismo y sustancial margen de beneficios. En este sentido, hay que responder afirmativamente y sin miedo a equivocarse a la pregunta sobre si los museos y las galerías de arte funcionan como motores de la acumulación del capital. El arte elevado y el gran capital siempre han sido siameses unidos por el torso.

Pero esta pregunta, como es natural, resulta mucho más compleja, y aún se ha ido complicando históricamente en la medida en que el proceso fundamentalmente esporádico que se capta en las descripciones originales se ha convertido en una estrategia de transformación urbana mucho más sistemática.³ Y como esta conferencia forma parte de una serie que trata sobre «ideas recibidas» o «palabras clave», en recuerdo del libro homónimo de Raymond Williams, tal vez sea oportuno un breve apunte aclaratorio sobre el término *gentrificación*. Acuñado en inglés en los años sesenta del pasado siglo, *gentrification* es un vocablo que nació con la intención de adaptar el lenguaje de la nobleza del siglo XVII –que debía la titularidad de sus propiedades rurales y su propia posición social a la expropiación en masa de las tierras que habían sido propiedad de la comunidad– a una descripción del ascenso de una nueva «burguesía» o «pequeña nobleza» urbana que coloniza barrios de la clase trabajadora. Si bien es un vocablo que se ha adaptado a varias lenguas –en alemán, *Gentrifizierung*; en español, *gentrificación*, y así sucesivamente–, tal vez hablar de «elitización» urbana fuera una traducción más fiel de la intención explícitamente crítica que reviste este concepto clave con respecto a la clase social a la que afecta. En francés, una palabra más antigua, *embourgeoisement*, que se empleó de forma habitual para expresar la remodelación que se hizo en París durante el siglo XIX, poniendo la ciudad en manos de Haussmann, recoge muy bien el fondo clasista de este proceso.

Así pues, querría exponer varios argumentos, el primero de los cuales es que, al margen de cómo la consideremos, la gentrificación no es tanto una cuestión moral o ética como una cuestión sustancialmente política. En segundo lugar, querría esbozar de manera muy sucinta qué es lo que constituye la gentrificación desde que se la reconoció como proceso diferenciado hace más de cuarenta años (a pesar de las primeras experiencias aisladas del aburguesamiento o de las «mejoras» introducidas en Londres). En tercer lugar, quisiera explorar una cuestión de mayor amplitud, a saber, la responsabilidad del arte con respecto a las causas y los resultados de la gentrificación, así como su evidente resistencia a la misma.

Querría también añadir otro comentario introductorio. La crisis global del capitalismo en la que ahora nos embarcamos –que da muestras de ser grave ya en agosto de 2007, pero que se intensifica a partir de septiembre de 2008 y hasta la actualidad, y donde todo parece indicar que será una depresión prolongada, profunda y global– sin duda frenará seriamente la actividad de la gentrificación en sus muy diversas manifestaciones y disfraces, en la medida en que, lisa y llanamente, no cabrá esperar financiación para las nuevas edificaciones o rehabilitaciones. Durante la última recesión económica de envergadura vivida a comienzos de los años noventa, se produjo una oleada de comentarios tanto desde la universidad como en los medios públicos, especialmente en Norteamérica, con los que se quiso dar a entender que la gentrificación era una excepción momentánea al por lo demás fuerte abandono a largo plazo en que se hallaba el centro de las ciudades, víctima de una evidente falta de inversión. Ese argumento resultaba patentemente falso ya entonces, y si no media una reestructuración fundamental e incluso una destrucción de la economía del espacio en el capitalismo global, sería en estos momentos una predicción aún más desastrosa.

Gentrificación: política y ética

En primer lugar quiero apuntar que el proceso de gentrificación, al que el arte, los artistas, las galerías y los museos hacen sus aportaciones de índole diversa, es una cuestión política, y específicamente de política de clases. En inglés, el concepto mismo de gentrificación implica en su totalidad un planteamiento clasista, una toma de postura, pero también una absorción u ocupación del centro de la ciudad por parte de las clases elitistas, de esa alta burguesía o baja nobleza denominada *gentry*. Por ello, se trata más de una cuestión política que de una mera cuestión de moralismo liberal. A mi entender, la gentrificación es algo pernicioso en términos morales: conlleva el incremento de los alquileres, el desahucio de los menos favorecidos y de la clase trabajadora, que han de abandonar sus domicilios, así como el desplazamiento de esas personas, alejadas de manera irremediable de sus barrios y sus comunidades. Pero aun dejándolo aquí surgen dos problemas. El primero es que la condena moral se guarda muy bien de abordar dos cuestiones políticas vitales: por una parte, la cuestión política y analítica consistente en determinar qué es lo que provoca la gentrificación y cuáles son los intereses a cuyo servicio se encuentra, así como el porqué y el cómo; por otra, la cuestión subsiguiente que consiste en precisar qué es lo que habría que hacer en torno a la gentrificación y a las realidades que conlleva: el incremento de los

alquileres, el desplazamiento indeseado y los desahucios de las comunidades obreras existentes. El segundo problema es que tal interpretación exclusivamente moral de la gentrificación trae consigo la condena concomitante de las personas que más visibilidad tienen en el proceso; a quienes se ve llegar a la zona se les suele culpar del fenómeno mismo de la gentrificación, cuando, sin una valoración más analítica, esos intereses mucho más poderosos, que desplazan el capital fuera de o bien lo introducen en determinadas zonas urbanas, adquieren una relativa invisibilidad.

¿Por qué es esto problema? Una respuesta de carácter moral no logra tener en cuenta las viviendas de mayor tamaño, el empleo, el transporte, los servicios y el paisaje cultural en que viven las personas, así como las geografías fracturadas que constituyen estos paisajes. Vivir en un barrio que haya pasado por un proceso de gentrificación resulta una elección sumamente racional para muchas personas, dentro de un mercado inmobiliario que estructura muchas posibilidades alternativas situándolas fuera de su alcance, o bien convirtiéndolas en opciones nada prácticas. Por ejemplo, una madre soltera que gane el dinero justo para pagar las facturas mensuales, que necesite vivir cerca de su trabajo y del colegio o la guardería de sus hijos (en especial allí donde el transporte público es deficiente) y cerciorarse también de que el suyo sea un barrio seguro, dispone de opciones muy limitadas.⁴ Consideremos, si no, al artista que dispone de medios financieros limitados, pero que precisa de un espacio de ciertas dimensiones para trabajar. En ambos casos, los barrios que se hallan en pleno apogeo del proceso de gentrificación –o «en reconversión»–, pero que aún no han experimentado un gran incremento en los costes de la vivienda, podrían estar entre las escasas opciones realistas disponibles de entre todo el paisaje urbano, aun cuando su presencia fomente ese proceso.

Pero solo cuando uno suscribe una teoría económica neoclásica –explícita o no–, en virtud de la cual el consumo y la demanda del consumidor (en vez de los patrones de la inversión) son los factores que impulsan los mercados y esculpen los paisajes urbanos, solo en ese caso es posible culpar a esas personas de ser la causa de la gentrificación. Hay muchos más agentes de capital importancia en los procesos de gentrificación que se dan en las ciudades de todo el mundo: el sector inmobiliario y las constructoras, los propietarios del suelo, las agencias de venta y alquiler de viviendas y locales, los agentes hipotecarios, los propios bancos que ofrecen hipotecas, pero que también dictan cuáles han de ser los criterios de la reventa y la garantía de tales hipotecas, la pequeña y mediana empresa, los responsables de

la planificación estatal y los políticos a todas las escalas, así como los compradores individuales de la propiedad inmobiliaria, qué duda cabe. En efecto, estos proveedores de capital, sea a la escala que sea, tienen mucho más poder en el mercado inmobiliario urbano, por ser propietarios de capital, que los individuos que se mudan a edificios ya construidos o remodelados, en los que alquilan una vivienda o un local. Por decirlo de un modo más conciso, a finales de los ochenta y en el Lower East Side neoyorquino, cuando los residentes respondieron ante la oleada de yuppies que se instaló en el barrio a consecuencia de la gentrificación, una de las principales consignas antigentrificación fue «Die yuppie scum» (Muérete, escoria yuppie). Fue una consigna muy eficaz a la hora de impedir que algunos yuppies de Wall Street se instalaran en el barrio, aunque no fuera exactamente un análisis astuto de las causas, y menos aún una alternativa política dotada de solidez.

Quienes trabajamos en el medio universitario también somos cómplices. Muchos académicos han pasado a ser asesores de diversas estrategias y políticas de gentrificación tanto corporativistas como públicas. Las propias universidades son importantes instituciones que fomentan la gentrificación. Hace ya algunos años di clases en la Columbia University, centro que posee una larga historia por la colonización de partes significativas de la zona alta de Manhattan, una parte de Nueva York en su mayoría poblada por afroamericanos, dominicanos y portorriqueños. En la actualidad, con el apoyo del gobierno municipal, aunque en contra de la denodada oposición del barrio y de algunos de los estudiantes, la Universidad se halla en proceso de usurpar dieciséis hectáreas en Harlem para destinarlas a su propia expansión. Cuando estuve en Columbia en los años ochenta, el movimiento antigentrificación tenía por costumbre describir las prioridades de la Universidad en estos términos: se trata de una corporación financiera de muchos miles de millones de dólares (incluso en aquella época), una multinacional que defiende intereses fundamentales en el campo de la propiedad inmobiliaria, y que por añadidura otorga títulos de licenciatura todos los meses de mayo. En esta particular complicidad de las instituciones culturales y educativas con la gentrificación, las universidades urbanas de Estados Unidos pueden ser incluso las más atroces, debido tanto a la rapacidad prácticamente libre de obstáculos que se percibe en el mercado inmobiliario de las ciudades estadounidenses como a la riqueza que muchas de estas instituciones poseen. Harvard, Yale, la Universidad de Pensilvania, Berkeley, la Universidad del Sur de California... Son muy pocas las grandes universidades urbanas que no han tenido que hacer frente a la oposición y la resistencia a las políticas de expansión que hoy forman parte de una estrategia de gentrificación mucho más amplia. Las universidades también forman

coaliciones para la gentrificación con otras instituciones culturales. Así, la ubicación y la construcción del MACBA formaron parte en su día de una estrategia urbana mucho más amplia, destinada a la edificación de un complejo cultural –una «zona museística»– en el corazón del barrio del Raval, mayoritariamente de clase trabajadora y desproporcionadamente habitado por inmigrantes, sito en el casco antiguo de la ciudad de Barcelona. Además del Museo, hay que tener en cuenta el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), adjunto al mismo, y la nueva Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, a todo lo cual se ha sumado una biblioteca y un centro de documentación de arte contemporáneo. Todo ello, cómo no, forma parte de una estrategia de mayor amplitud que se remonta a los años ochenta, y que tuvo y tiene la intención de ser pionera en la transformación de Barcelona en una marca global a costa de una identidad cultural reconstruida, un proyecto que de un modo discutible, al menos hasta la fecha, culminó en 2004 con el Fòrum de les Cultures.⁵ Como ha señalado una analista, «el régimen urbanístico de Barcelona ha colocado la cultura en el centro de su programa de desarrollo turístico y de reurbanización».⁶

La gentrificación, así las cosas, no es en primer lugar y por encima de otras consideraciones un problema de índole moral, sino una cuestión política. Mucho más profunda que cualquier asunto puramente ético es la cuestión de por qué nuestro sistema socioeconómico del uso del suelo, de la propiedad privada y de la provisión de vivienda, hace de la gentrificación y de la violencia concomitante que se ejerce contra la clase trabajadora, una opción tan racional para toda clase de personas, individuos y colectivos por igual, que disponen de opciones muy reducidas en el mercado del suelo urbano. En el caso de los museos, para ser justos, instituciones como el CCCB y el MACBA han aportado de un modo consistente programas educativos y han organizado exposiciones que han adoptado una postura crítica y activa frente a las prácticas de la construcción de edificios que son propias de la gentrificación de las ciudades, llegando a explorar de forma explícita y a apreciar ampliamente la diversidad y la creatividad de las propias comunidades que se han visto desplazadas. Pero esto no quita que tales instituciones, sea en su modalidad pragmática o en su modalidad de celebración, se alimenten simultáneamente de estas comunidades y las tomen por fuente, escenario y público de sus producciones culturales. Aquí, sin embargo, lo que importa no es tanto el juicio moral que se pueda emitir, sino la determinación de las posibilidades políticas. Para ello es importante entender que la gentrificación es sistémica: es uno de los ingredientes primordiales del desarrollo capitalista irregular a escala urbana. Aquí no me compete explorar cuáles son las causas de la gentrificación, salvo para señalar que se trata

de un fenómeno en gran medida impulsado por los modos un tanto organizados, nacionales, estructurados –y en ciertas ocasiones más arbitrarios– en que el capital sale primero del entorno urbano existente, edificado, en busca de un mayor margen de beneficios que pueda estar en otra parte, y una vez ha salido de la ciudad, una vez ha llevado a cabo una desinversión en vivienda y en edificaciones de todo tipo, este movimiento de capital establece perversa y paradójicamente las condiciones de su propia reinversión. El subdesarrollo de ciertos barrios urbanos ocasionado por la desinversión es la condición previa y necesaria para que se produzca todo lo contrario, es decir, la reinversión que define la gentrificación.

Con ello no quiero negar la existencia de cierta ética implicada en las decisiones individuales o institucionales que comporta el traslado a un barrio en el que se ha producido una gentrificación. Existe, qué duda cabe, una ética entrelazada con la política, pero la política es más que la ética. La política hace pensar en la aspiración a conocer las causas y en la necesidad percibida de pasar consiguientemente a la acción, lo cual no es imprescindible en el campo de la ética. Personalmente, en la medida en que he sido abiertamente crítico con la gentrificación, siempre he preferido abstenerme de vivir en barrios gentrificados. Antes bien, me parece que nuestra primera y primordial respuesta ante la gentrificación ha de ser política: una respuesta ética tal vez logre que el individuo liberal se sienta satisfecho (o que se sienta mal, en la medida en que pueda sentirse culpable de vivir en un barrio gentrificado), pero de ninguna manera entraña una respuesta práctica ante este fenómeno.

La evolución de la gentrificación

En una primera fase, la gentrificación se concibió como poco más que una reclamación ocasional, pequeño-burguesa, de los viejos barrios de la clase trabajadora, con sabor auténtico. Una casa aquí, una calle allá... así se fueron convirtiendo en otra cosa, pasando de viviendas de clase trabajadora a residencias de clase media, pero sin dejar de ser todavía una peculiaridad en el paisaje urbano. En un mundo como el de la posguerra, dominado por la urbanización desenfrenada en las afueras de las ciudades, las familias y los individuos que optaron por la gentrificación recibieron a menudo un tratamiento de héroes por haber reclamado tierras, casas y barrios enteros que, económicamente, habían sido abandonados en mayor o menor medida. Pero hoy en día el proceso de gentrificación es sumamente diferente. Tras haber sido una experiencia marginal en el mercado de la

vivienda, la gentrificación se ha convertido en el elemento central de la política urbana y global en los centros de las ciudades de todo el mundo. Proporciona un nexo de múltiples carriles entre el cambio económico global y el futuro social de las ciudades. La gentrificación actual es menos individualista, más sistemática y obedece a una planificación activa.⁷ Hoy en día el proceso representa la remodelación estratégica de los centros de las ciudades, que comprende no solo la reclasificación del espacio residencial, sino también el de la totalidad de los centros urbanos.

Esta rápida transformación que ha tenido lugar en la producción del espacio en el centro de las ciudades presenta tres dimensiones distintas.⁸ Hoy la gentrificación es un proceso generalizado, sistemático y planificado. En primer lugar, comparado con lo ocurrido en los años cincuenta o sesenta, la gentrificación ha dejado de ser una peculiaridad marginal y se ha convertido en un proceso urbano habitual y en toda regla. Se ha generalizado tanto vertical como horizontalmente. Verticalmente, el proceso de gentrificación, que en los años sesenta se limitaba por lo general a unos cuantos barrios de unas pocas ciudades globales y de gran tamaño –Nueva York y París, o Londres y Filadelfia, entre otras–, se ha extendido y generalizado por toda la jerarquía urbana. La gentrificación ya no se halla circunscrita a unas cuantas ciudades entre las más grandes y cosmopolitas del mundo, sino que se ha abierto paso incluso en las ciudades medianas y pequeñas. Esto sucedió con extraordinaria velocidad en ciudades tan distantes entre sí como Edimburgo y Vancouver, Amsterdam y Florencia, que experimentaron el consabido proceso de gentrificación. En muchos casos, desde el Caribe hasta las Islas Canarias, desde Lancaster, en Pensilvania, a Goa, en la India, es un fenómeno que podría estar relacionado con el turismo. En otros lugares se trata de un elemento más de las estrategias de desarrollo regional para la edificación de centros urbanos que sean a su vez focos de desarrollo económico. Y también puede ser parte de un intento a la desesperada de las ciudades pequeñas y medianas para competir en un mundo globalizado en el que las economías nacionales han dejado de ser la crisálida dentro de la cual operan las ciudades.

La gentrificación también se ha generalizado horizontalmente. Aunque en su día estuviera circunscrita a ciudades de Norteamérica y Europa, y en menor medida a ciudades de Japón y Oceanía, la gentrificación es hoy en día un fenómeno geográficamente generalizado. Es evidente en México D. F. y en Moscú, en São Paulo y Shangai, en Bombay y Johannesburgo, y aparece en todos los continentes (con la presumible excepción de la Antártida). A una

escala más puramente urbana, además de recolonizar el corazón de la ciudad, la gentrificación se va generalizando hacia los alrededores del centro, hacia el resto de los barrios del casco urbano, siguiendo en gran medida la geografía migratoria y centrípeta de la desinversión en el entorno urbano edificado.

En segundo lugar, la gentrificación no solo se ha generalizado geográfica y jerárquicamente, sino que desde los años ochenta se ha ido haciendo cada vez más sistemática en el sentido de que deja de circunscribirse a la esfera de la transformación residencial. Las viviendas «gentrificadas» de hoy en día se hallan estrechamente integradas en una cierta gentrificación de los mercados laborales del centro de la ciudad, en razón de lo cual los nuevos puestos de trabajo que se ofertan en muchas ciudades no tienen nada que ver con la producción industrial –que se halla geográficamente exiliada de manera cada vez más evidente a las fábricas del extrarradio, ya sea en Estados Unidos, ya sea en Europa o en China–, sino que se hallan en los sectores de las profesiones liberales, la administración, la cultura, las finanzas o la gestión de empresas. Para la inmensa mayoría de las personas que trabajan en los estratos más bajos del sector servicios, o cuyo trabajo es más bien precario, las áreas del centro de las ciudades son cada vez más claramente prohibitivas a la hora de vivir en ellas, por lo que los desplazamientos para acudir al puesto de trabajo se hacen cada vez más largos. Obviamente, este proceso no se da de una manera homogénea; en algunos lugares –como es el caso aquí, en Barcelona (e incluso en Nueva York, si se compara con otras ciudades estadounidenses)–, el control de los alquileres y la legislación sobre desahucios pueden mitigar de forma muy considerable la presión que ejercen las poderosas fuerzas del mercado por medio de la gentrificación. En otros lugares, y pienso en Londres o en Amsterdam, el poder del Estado también es susceptible de desplegarse para facilitar la gentrificación, por ejemplo a través de una reubicación planificada mediante controles diversos. De ahí que la gentrificación en ambos márgenes del Támesis exceda de largo, en lo que se refiere a la escala, a la que se pueda producir en cualquier zona análoga de la ciudad de Nueva York. La naturaleza sistemática que hoy en día tiene la gentrificación se extiende más allá del perfil residencial y laboral de las ciudades: también afecta al entorno urbano, en la medida en que los parques y las zonas verdes se remodelan o se construyen desde cero con el fin de crear espacios públicos, lo cual entraña la remodelación de los paisajes recreativos, ya sea en términos de las instituciones culturales o de los focos más atractivos para el turismo, los barrios dedicados al ocio, los bares y restaurantes, etc. De un modo más amplio aún, las ciudades se rehacen en calidad de motores de funcionamiento intensivo para el consumo

social, de paisajes de ocio, y esta es una transformación que supone una considerable inversión de capital social en la reconstrucción del paisaje urbano. Entre otras cosas, las ciudades siempre han sido centros dedicados al consumo, solo que dicha función se intensifica hoy en día al ser parte de una gentrificación sistemática de la ciudad. A grandes rasgos, la gentrificación actual expresa una apropiación clasista del espacio del centro de las ciudades, una apropiación de base muy extendida.

En tercer lugar, la gentrificación se planifica de manera muy activa, y en cuanto tal se ha desarrollado mucho más allá de su primerísima encarnación, en la que el proceso se relacionaba esencialmente con la rehabilitación residencial. Sumado a su naturaleza generalizada y sistemática, esto conlleva una transformación significativa en la definición de gentrificación. Los proyectos de gran envergadura, como pueden ser la «disneyización» de la neoyorquina Times Square, de la berlinesa Potsdamer Platz, o del Fòrum aquí en Barcelona, se diseñan como anclas de una gentrificación aún más sistemática de otras partes de la ciudad. Al margen del éxito o del fracaso que se coseche con tales proyectos para estimular la gentrificación, su propia escala amplía de manera desmedida el alcance de la gentrificación misma, en especial en aquellas ciudades en las que el proceso es relativamente nuevo. Es posible pensar por ejemplo en la rehabilitación planificada de los muelles y el antiguo sector fabril de Bombay, que llegará a abarcar una enorme superficie de 300 hectáreas. Asimismo, se puede tener en cuenta la impresionante rehabilitación de Pekín de cara a los Juegos Olímpicos de 2008. Gran parte de estas construcciones –vías de comunicación, estadios, infraestructuras de transportes, etc.– no podría considerarse gentrificación propiamente dicha, aunque en el caso de la reconstrucción urbana en masa, y en la medida en que tales infraestructuras se ponen al servicio de otras funciones y usos urbanos, es más difícil que nunca trazar una distinción clara entre lo que opera como gentrificación y lo que no. Y esta es precisamente la cuestión: generalizada, sistematizada y planificada, la gentrificación forma parte de una remodelación clasista y más amplia de los centros urbanos en el mundo entero. Con la remodelación olímpica de Pekín fueron desplazadas 600.000 personas, tal vez cerca incluso de un millón, todas ellas con escasísimos medios: he ahí una muestra de gentrificación a una escala inimaginable en Norteamérica o en Europa.

Vale la pena señalar otro aspecto de la planificación de los procesos de gentrificación, y aquí volvemos a la cuestión del lenguaje, y la oposición a la «gentrificación» como palabra clave o idea recibida. Ya en la década de los ochenta, al percibir la intención crítica que portaba el vocablo, un anuncio publicado en el *New York Times* y pagado por la mayor asociación de pro-

motoras y constructoras de la ciudad afirmaba que «gentrificación» era un término que había pasado a ser, de manera injusta, una «palabra malsonante». Era precisamente una palabra malsonante porque expone e incluso denuncia las dimensiones y la violencia del proceso, y porque por eso mismo el vocablo había pasado a ser un arma política muy incisiva. La oposición a la palabra en sí se ha extendido de manera notable en estas últimas décadas, aunque no haya dado hasta ahora resultados significativos. Hoy en día, sin embargo, justo es decir que la política de «regeneración» urbana que se desarrolla en Europa equivale a una significativa campaña destinada a diluir por completo el lenguaje de inflexiones críticas propio de la gentrificación en este contexto. La política de «regeneración» urbana es en esencia un intento de modificar el nombre de marca de la «gentrificación», dándole connotaciones positivas. Por contraste con el término «gentrificación», el lenguaje de la «regeneración» sugiere de manera no demasiado sutil que las ciudades son productos de la naturaleza. El lenguaje de la «regeneración» es ecológico o epidemiológico: los bosques se regeneran, las comunidades ecológicas se regeneran, las especies se regeneran después de una epidemia. Ahora bien: ¿es la ciudad realmente un sistema natural? ¿Es el patrón económico y geográfico de la inversión capitalista urbana una lógica natural? Este supuesto, como es comprensible, encaja a la perfección con esa ideología neoliberal en la que el cálculo económico basado en estudios de mercado y las relaciones capitalistas de mercado son «naturales», por lo que solo en ocasiones requieren un pequeño estímulo por parte del Estado. Cuando la cuestión se plantea de este modo, el lenguaje pretencioso y ficticio de la «regeneración» es bastante evidente. Se propone justificar una remodelación clasista de la ciudad con un lenguaje que neutraliza las causas sociales y los efectos sociales que dicho proceso conlleva. Obviamente, es digno de elogio que algunos aspectos de esas políticas de «regeneración» puedan aportar una cuota determinada de viviendas sociales, pero en el mejor de los casos es algo que se presta ante todo a diluir o camuflar la gentrificación de los centros urbanos que se ha logrado gracias a tales políticas.

En *La revolución urbana*, su libro de los años setenta, Henri Lefebvre aventuró la posibilidad de que la urbanización fuera suplantando de forma creciente a la acumulación de capital como fuente primordial de la plusvalía, del beneficio. La construcción de edificios en las ciudades, que ha sido masiva en las últimas décadas, y que tal vez ahora toque a su fin, formaría parte de este proceso. Así como los teóricos del urbanismo en los años sesenta y setenta –incluido Lefebvre, aunque también haya que tener en cuenta a David Harvey y a Manuel Castells– tendrían a definir lo urbano en términos de reproducción social, considerando la ciudad como la incubadora perfecta de la mano de obra destinada a las diversas economías nacionales,

bien delimitadas unas de otras, en la era neoliberal, y sin haber perdido en modo alguno (si bien se ha reestructurado) su función de reproducción social, la esfera urbana converge de manera creciente hacia su condición de motor de producción de la economía global.

Arte, gentrificación y crisis económica

Así pues, pasaré ahora a la cuestión principal que se plantea en el subtítulo de esta charla y sobre la que me han propuesto que intervenga. ¿Son los museos tan solo un mero vehículo para el desarrollo inmobiliario, pensados de cara a su rentabilidad? El contexto que he procurado exponer aquí tiene su importancia, porque nos permite abordar la cuestión de un modo más fecundo. Las grandes inversiones de capital en los museos son parte integral de la remodelación de la ciudad como economía del ocio y espacio destinado a las actividades recreativas. Si bien los museos atienden ante todo la demanda cultural local, también son globales. Esto tal vez resulte más evidente en la intensa competencia que existe a la hora de atraer a los arquitectos internacionales de máximo prestigio para que tracen los planos de los nuevos museos –obvio es decir que el edificio del MACBA lo diseñó un arquitecto de renombre internacional, Richard Meier–, pero también es evidente en la financiación de que se nutren tales instituciones. Es habitual que la construcción de los museos punteros se financie con una mezcla de fondos procedentes de las arcas del Estado, donaciones de empresas con ánimo filantrópico y capital de desarrollo internacional, junto con una legión de asesorías profesionales, agencias de publicidad, todas ellas aunadas en la construcción de un edificio simbólico, que ha de crear una marca comercial tanto o más que un edificio en sí. Entre sus efectos secundarios destaca el hecho de atraer a la zona urbana en que se encuentra un nutrido contingente de artistas, pequeñas galerías, estudios, editoriales, librerías, restaurantes, tiendas de diseño, de moda, etc. Sin embargo, a una escala distinta, y de manera no menos evidente, los museos se convierten en imanes del turismo global: de Nueva York a Bilbao, los museos son parte integral en este intento de globalizar las ciudades. Existe una sinergia clara entre esa iniciativa emprendedora y puntera en materia cultural y la construcción de hoteles de lujo, centros comerciales, espacios abiertos, paseos y barrios dedicados al ocio.

En todo esto no hay nada que debiera sorprendernos, con la excepción de que una imagen poderosa, de elite, autorreferencial y autorrepresentada, y de gran profundidad, una

imagen del arte y de las instituciones culturales trata por lo común esta esfera como el alter ego de la economía, como aquello que destaca por encima del mundo mugriento de las meras preocupaciones de índole económica. A pesar de otras perspectivas críticas, aquí el arte y la cultura aportan un contrapunto civilizador a la lógica materialista del mercado. Cuando se expone de este modo, como es natural, podemos reconocer el retrato estereotipado, el cliché de la economía y del mundo artístico. Si nos remontamos al menos a la Edad Media, veremos que siempre ha existido un próspero mercado del arte. Del mismo modo que hay un arte para acumular riquezas, existe una forma de acumular riquezas a partir del arte.

Tomemos el que posiblemente sea el engarce más simbólico de la edificación de un museo con una operación urbanística a gran escala cuyo motor es sobre todo inmobiliario: el Museo Guggenheim de Bilbao, diseñado por Frank Gehry, fue una intentona explícita de iniciar la «regeneración» urbanística de una ciudad ya vieja, desindustrializada y de tamaño mediano. Aunque con frecuencia se lo trate de un modo aislado, el Museo Guggenheim de Bilbao, inaugurado en 1997, fue parte de una operación de gentrificación sistemática e integrada, de un plan de rehabilitación urbano, que formaba parte de un plan estratégico. Se emplazó intencionalmente para que fuese el anclaje central de un conjunto de proyectos arquitectónicos y urbanísticos más amplio, en el cual, por citar una de las versiones de lo acontecido, «el abrumador énfasis que se puso en la eficacia y en la viabilidad financiera» convirtió estos proyectos en «cautivos de una lógica de la optimización retributiva a corto plazo, que subordina el componente estratégico a los requisitos de la rehabilitación urbana especuladora».⁹ Según otro estudio de los dos investigadores de Bilbao, los primeros efectos de la gentrificación ya son evidentes. En primer lugar, los precios de la vivienda se han disparado en la ciudad, con un incremento del 104% entre 1997 y 2002, lo cual sitúa a Bilbao al mismo nivel que Madrid y Barcelona, es decir, como una de las ciudades más caras de España.¹⁰ En segundo lugar, el plan estratégico ha identificado «nuevas zonas de oportunidad» inmejorables para la concentración de las inversiones de capital, y esto a su vez ha dado lugar a una creciente segregación de la ciudad, dividiendo aún más algunas partes del centro con respecto a los barrios más pobres que lo rodean.¹¹

Obviamente, resulta imposible indicar con un mínimo de exactitud qué porcentaje de esta transformación puede atribuirse directamente al Guggenheim, aunque una vez más se trata justamente de esto: el Guggenheim forma parte de un proyecto más integral, más sistemáti-

co. Al museo se le concede el mérito de haber atraído a millones de visitantes adicionales a Bilbao, tanto del extranjero como del resto del país, que acuden además con dinero que gastar. Dicho esto, es importante señalar también algo que todas los indicios parecen sugerir: pese a que Bilbao ha sabido remodelarse en términos de marca comercial –lo cual se debe en gran medida al «efecto Guggenheim»–, en los primeros momentos tuvo poco éxito a la hora de atraer grandes inversiones del capital internacional al sector inmobiliario.¹²

Esto nos lleva a pensar no solo en la desigualdad económica que acarrea el desarrollo de la gentrificación, sino también en la clara desigualdad geográfica que implica. Si volvemos a centrarnos en Barcelona, cuando visité la ciudad en el año 2000 tuve la ocasión de escribir un breve artículo para *La Vanguardia* en el cual comparé el Raval con el Lower East Side neoyorquino. Por lo que alcancé a ver entonces, y tenía uno ojo puesto en la construcción de la rambla del Raval, aventuré la hipótesis de que el proceso de gentrificación que estaba teniendo lugar sería en muchos sentidos análogo a la experiencia del Lower East Side. Mi conclusión fue rotundamente criticada nada menos que por Oriol Bohigas, el arquitecto y urbanista que, obvio es decirlo, tuvo un papel primordial en la transformación de Barcelona después de los años setenta. Para Bohigas, el caso del Raval no tenía nada que ver con el del Lower East Side, y la idea misma de que se llegara a producir una gentrificación de esta parte de Barcelona se le antojaba poco menos que ridícula. Con posterioridad he regresado a Barcelona en un par de ocasiones, y tengo que volver a decir –tal vez porque soy un lego en la materia– que la zona que hay en torno a la rambla del Raval parece haberse transformado en efecto a gran velocidad. Hay que reconocer que parte de esa transformación se debe a la llegada de emigrantes del Sureste asiático, atraídos por los alquileres existentes y las leyes de control de los desahucios aprobadas en tiempos de Franco, pero también a la presencia de hombres y mujeres bien vestidos, de mediana edad, con sus maletines y bolsos de piel, y a los que siguen las últimas tendencias, así como al ambiente nocturno juvenil. En la zona abundan los hoteles, entre ellos el nuevo Hotel Barceló –que, por cierto, tiene un acuerdo especial que ofrece a sus clientes una entrada gratuita al MACBA–, y cuenta con una amplia abanico de restaurantes nuevos y caros, al servicio de los turistas y de los ciudadanos más pudientes de Barcelona. La verdad es que en muchos momentos recuerda llamativamente a distintas partes del Lower East Side tal como eran a partir de la década de los noventa, cuando las inversiones públicas y privadas transformaron aquel barrio. También allí los recién llegados se mezclaron –y siguen mezclándose– con los emigrantes. No cabe ninguna duda de que, por cada barrio como el Raval o el Born, hay otras partes del casco antiguo de Barcelona que no han experimentado la gentrifi-

cación, o bien que han vivido una versión menos intensiva de este proceso. Es cierto que las constricciones legales y económicas que pesan sobre la arquitectura, la edificación de viviendas y el uso del suelo urbano limitan de manera significativa la extensión que pueda alcanzar la gentrificación, pero eso no convierte a Barcelona en un caso único, y bajo ningún concepto justifica que se pueda negar la gentrificación que tiene lugar en la ciudad.

Por ir aún más al grano, es muy probable que la depresión económica global ante la que nos encontramos venga a restringir seriamente y en muchos lugares todo el proceso de gentrificación. No es un mero accidente, si recordamos el argumento de Lefebvre en torno a la suplantación que el urbanismo lleva a cabo con respecto a la acumulación de capital, que esta crisis se haya desencadenado en el llamado mercado de la vivienda *subprime*, si es que no tuvo su causa precisamente en él. Los primeros procesos de gentrificación, en los años sesenta y setenta, estaban poco integrados en la economía en general, hasta el punto de que a menudo fueron inmunes a los ciclos de la economía y del mercado inmobiliario, llegando a ser incluso contracíclicos. En Nueva York y en Vancouver, por ejemplo, y en algunas otras ciudades, a medida que la gentrificación fue volviéndose más sistemática ya en los años ochenta, el proceso desembocó en una sincronía cíclica con el ciclo empresarial, hecho que también se ha generalizado. Los efectos de la actual crisis, como siempre, serán dispares: en muchas economías, como son las de Estados Unidos, Irlanda y el Reino Unido, parece que este descenso cíclico probablemente afectará a la gentrificación en lo más profundo, al escasear en gran medida el capital para hipotecas e incluso, como es el caso de Islandia, al ni existir. Allí donde los mercados de capitales nunca estuvieron fuertemente financiados, como posiblemente sea el caso de España, parece probable que los efectos de la crisis resulten menos adversos. Pero esto también dependerá de la gravedad con que la crisis económica afecte a los sistemas financieros que en un primer momento no estuvieron expuestos a la crisis de los préstamos *subprime* y de la vivienda en general.

Ahora bien, aquí ya nos encontramos en el terreno de la especulación. Es muy difícil vaticinar algo sobre la profundidad o la duración de esta depresión, sobre lo generalizada o lo desigual que llegue a ser, pero también es difícil no llegar a la conclusión de que en muchos lugares se producirá una disminución considerable, al menos por un tiempo, del proceso de gentrificación: viviendas que no se venden, urbanizaciones cuya edificación no se concluye, proyectos culturales y comerciales que se suspenden o se aplazan, restaurantes que cierran, etc. La dificultad de predecir todos los efectos que la crisis tenga en los procesos de

gentrificación se agrava de manera sustancial por el alcance global de la depresión. En los años noventa, y de manera especial en Estados Unidos, los riesgos financieros inundaron –no fue un simple goteo– la jerarquía económica al mismo ritmo al que era posible dar seguridad, protección y cobertura a las hipotecas y a las deudas de otra índole, convertidas así en instrumentos financieros. Por elegir un solo ejemplo que nada tiene que ver con la gentrificación, aunque sí resalta las conexiones de lo global y lo local que presenta la crisis actual, ahí está la ardua situación en que se encuentra Cleveland, ciudad golpeada con especial dureza por la crisis de las hipotecas *subprime*. Si construimos un diagrama de tres gráficos superpuestas con del impago de las hipotecas *subprime*, la propiedad de las viviendas en manos de afroamericanos y la cantidad de hipotecas concedidas por el Deutsche Bank, el encaje que se da entre los tres posibles gráficos resulta casi perfecto. Aquí lo que cuenta no es que el Deutsche Bank vendiera abundantes hipotecas en Cleveland, sino que comprara en el mercado global hipotecas hechas a nivel local, y de que casi al instante globalizara unos mercados inmobiliarios sumamente locales con todos los riesgos que ello implica.

Conclusión: museos, arte y política

Artistas, galerías y museos han tenido desde hace mucho tiempo una reñida relación con la gentrificación. En la prensa popular, los artistas y las instituciones del arte que se mudan a una nueva comunidad son un signo muy visible de los cambios que se están produciendo en un barrio. En muchos casos, los artistas han aportado su grano de arena a los antagonismos resultantes. Por ejemplo, en el Lower East Side, en los años ochenta, el ambiente de los clubes y las galerías constituía una alteración periódica de la vida de los residentes de clase trabajadora, ya que las inauguraciones de las exposiciones de arte o el cierre de los clubes hacían que mucha gente se congregara en la calle, por lo común a altas horas de la noche. En Barcelona, y no solo en el Raval, tales interrupciones, a menudo relacionadas con el turismo, han dado lugar a algunas ostensibles protestas. Esta falta de respeto por la vida de los residentes se repite con frecuencia dentro del arte en sí. En el momento de mayor apogeo de la euforia alcanzada dentro del ambiente artístico en el Lower East Side, un artista escribió un comentario condescendiente e incluso despectivo en una destacada revista de arte, elogiando lo que llamaba «las artes suburbanas». Las artes suburbanas, o de los barrios bajos, seguía diciendo, utilizaban los objetos, las vidas, los residuos de esos suburbios –en especial, los ladrillos de edificios abandonados– como materia prima para el arte más interesante del

momento; la pobreza de los residentes, la dura realidad de los sin techo, la vida cotidiana; todo eso iba a experimentar una ligera reelaboración para ser pasto del mundo del arte.¹³

Pero si nos tomamos en serio la naturaleza sistemática de la gentrificación y sus causas, y las consideramos más bien un hecho afín al desplazamiento del capital en busca de beneficios, que sale de un entorno edificado y luego regresa a otro, y si concluimos, tal como he tratado de sostener, que el problema de la gentrificación es más un problema político que de orden moral, existen varias respuestas posibles. Sin defender de una manera especial que el arte y los artistas deban subordinar el arte a una determinada ideología política, en un gesto que con toda seguridad sería más perjudicial que revitalizante para el arte, me da la impresión de que existe a pesar de todo una responsabilidad política y una oportunidad importante para los artistas y las instituciones que se han instalado en esa clase de barrios, ya que pueden abordar de un modo crítico, en el propio arte, el problema de la gentrificación. Del dicho al hecho va un buen trecho, desde luego; no hay nada noble en desplegar una postura contraria a la gentrificación dentro de un museo o de una galería al tiempo que, con sumo desprecio, se hace caso omiso de la vida social y de los contenciosos políticos en que se hallan embarcadas las personas que viven en condiciones de penuria social, económica, política o física. Esto sería como proponer que si artistas, galerías y museos van a asentarse en los barrios más desfavorecidos, en las zonas listas para el comienzo de la gentrificación, o en las ya gentrificadas, tienen la obligación política de forjar una relación estrecha con la política y los contenciosos propios de ese lugar.

En esta propuesta no hay nada particularmente novedoso, y aquí existe un buen número de ejemplos obvios, de modo que plantearé solo algunos de Nueva York que conozco bien. En primer lugar, a finales de los ochenta Martha Rosler desplegó un lema afín a un anuncio del sector inmobiliario, «Si tú vivieras aquí», con el objeto de señalar la conexión entre las pésimas condiciones de las viviendas del barrio y los enormes beneficios que generaba para el sector inmobiliario. Varios años después, Krzysztof Wodiczko desarrolló su ingenioso y brillante «vehículo para los sin techo», del que se sirvieron varios *homeless* del neoyorquino Tompkins Square Park. Tratándose a la vez de un símbolo de crítica mordaz y de una máquina rigurosamente práctica, este trabajo ilumina con potencia devastadora la hipocresía latente en una de las ciudades que concentra mayor riqueza del mundo al tiempo que alberga a unas cien mil personas sin hogar. Mucho menos célebre fue el trabajo artístico de los okupas anarquistas del Lower East Side, que produjeron algunas obras extraordinarias, de

fuerte contenido antigentrificación, ya en los años noventa; por ejemplo, el llamativo *Your House is Mine* (1992), de Andrew Castrucci. Con anterioridad, en los años setenta, el merecidamente famoso *Real Estate Show*, de Hans Haacke, sobre el cual sin duda se inspiró Rosler, fue fruto de un encargo del Guggenheim Museum de Nueva York. Haacke documentó el estado de abandono y deterioro en que se hallaban unas cuantas propiedades inmobiliarias entre cuyos dueños se contaban algunos de los miembros más importantes del patronato, así como mecenas y altos cargos del museo. Cuando los directores del museo vieron la obra, se negaron a exponerla, con lo que la muestra alcanzó una considerable notoriedad. Tales ejemplos podrían repetirse en muchas ciudades y en momentos diversos.

Los museos se hallan en una situación muy distinta a la de los artistas. Comparados con el artista individual o con muchas galerías pequeñas y a menudo informales, representan exorbitantes inversiones de capital en el entorno edificado, y son, por definición, agentes en potencia del proceso de gentrificación, si es que no lo son *de facto*. Es cierto que pueden patrocinar eventos, exposiciones y muestras que se comprometan a entablar un diálogo crítico con el proceso de gentrificación y con la vulnerabilidad de la gente humilde y de clase trabajadora de las inmediaciones. Esta no es ni mucho menos una idea novedosa; además, ni existe un medio más o menos mágico de llevarla a la práctica, ni todos los esfuerzos en esta dirección tendrán éxito, pero tal compromiso es una condición indispensable en la política de los museos (y me refiero a la iniciativa, no a los resultados del compromiso). No siempre resulta fácil convencer a los patronatos de los museos, ni a los consejos de dirección, de que tales proyectos son de una importancia vital; de hecho, a menudo es una aspiración que resulta inviable. Así pues, como demostró Haacke con *Real Estate Show* y como expuso asimismo de manera brillante el rechazo que la obra cosechó entre las clases acomodadas, las divisiones clasistas que esculpen las sociedades capitalistas no se detienen ante las puertas del museo, sino que imprimen su arquitectura física y social en los propios museos. Lo mismo vale para los contenciosos sociales sobre el género y la raza en las artes. Tras reconocer que este es un primer paso indispensable en el caso de los artistas, los encargados de la administración de las instituciones artísticas y muchos comisarios de exposiciones, desde fuera del museo, se mueven por círculos sociales muy distintos de los frecuentados por los miembros de los patronatos que dirigen el rumbo de los museos. Quienes trabajan en los museos tienen la necesidad de aceptar que con gran frecuencia sus aliados políticos están en las calles y en las viviendas de los alrededores del museo, más que entre los jefes que tienen dentro del mismo.

Por mi parte, el objetivo principal es la construcción y organización de un poder popular con fuerza suficiente para imponer en el programa la posibilidad de construir ciudades que respondan a las necesidades populares y sociales, antes que a la lógica de la propiedad privada y a la «necesidad» de obtener beneficios. La expresión artística es una parte de valor incalculable en ese proyecto, al igual que lo son la resistencia política activa y la organizada. En la medida en que los patronatos y los consejos de dirección de los museos rehuyen toda posible implicación seria en estos esfuerzos, en estos contenciosos, en estas luchas, y al margen de que persigan otras metas artísticas razonables, hay que tener muy claro que debemos convertirlos en parte de los objetivos de la organización política, para que así dejen de ser meros testigos neutrales que se retuercen las manos y contemplan la escena desde la altivez, lejos de la dureza de un cambio político que, con toda probabilidad, les inspira más antipatía que otra cosa.

1. Véanse, a este respecto, Rosalyn Deutsche y Cara Gendel Ryan: «The Fine Art of Gentrification», *October*, n° 31 (1984), pp. 91-111, y Christopher Mele: *Selling the Lower East Side*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
2. Deborah Cowen: «Hipster Urbanism» (http://www.socialistproject.ca/relay/relay13_hipster.pdf 2007).
3. Neil Smith: «New globalism, new urbanism: Gentrification as global urban strategy», *Antipode*, vol. 34, n° 3 (2002), pp. 428-450.
4. Damaris Rose y Céline Le Bourdais: «Changing conditions of single female parenthood in Montreal's inner city and suburban neighbourhoods», *Urban Resources*, vol. 3, n° 2 (1986), pp. 45-52.
5. Véanse, entre otros, Donald McNeill: *Urban Change and the European Left: Tales from the New Barcelona*. Londres: Routledge, 1999, y Donald McNeill: «Barcelona: Urban Identity 1992-2002», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n° 6 (2002), pp. 245-261.
6. Antònia Casellas: *The Barcelona Model? Agents, Policies and Planning Dynamics in Tourism Development*. Nueva Jersey: Rutgers University, 2003, p. ii (tesis doctoral).
7. Jason Hackworth y Neil Smith: «The Changing State of Gentrification», *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, n° 22 (2001), pp. 464-477.
8. Neil Smith, op. cit., pp. 428-450.
9. Arantxa Rodríguez et al.: «Uneven development. New urban policies and socio-spatial fragmentation in metropolitan Bilbao», *European Urban and Regional Studies*, vol. 8, n° 2 (2001), pp. 161-178.
10. Lorenzo Vicario y Pedro M. Martínez Monje: «Another "Guggenheim effect"? The generation of a potentially gentrifiable neighbourhood in Bilbao», *Urban Studies*, vol. 40, n° 12 (2003), pp. 2.383-2.400.
11. *Ibíd.*
12. Beatriz Plaza: «Evaluating the influence of a large cultural artifact in the attraction of tourism. The Guggenheim Museum Bilbao case», *Urban Affairs Review*, n° 36 (2000), pp. 264-274.
13. Nicholas A. Moufarrege: «Another wave, still more savagely than the first: Lower East Side, 1982», *Arts*, vol. 57, n° 1 (septiembre de 1982), p. 73.

Cine

Conceptualismo

Crítica

Cubo blanco

Documento

Gentrificación

Industria cultural

Museo

Performance

Pop

Público

Relación

Subjetividad

**Una referencia en los estudios
culturales de Gran Bretaña**

Mari Paz Balibrea

Industria cultural

Angela McRobbie

Una referencia en los estudios culturales de Gran Bretaña

Mari Paz Balibrea

Angela McRobbie es profesora de Comunicación en el departamento de Medios de Comunicación de la Goldsmith, Universidad de Londres, y una de las figuras paradigmáticas de la formación y desarrollo de los estudios culturales en Gran Bretaña. Realizó sus estudios de posgrado en la segunda mitad de los años setenta en el mítico Centre for Contemporary Cultural Studies de la Universidad de Birmingham bajo la dirección de Stuart Hall. Su trabajo integra conceptos clave como el de la subcultura, en un acercamiento interdisciplinario pionero que mezcla la sociología, la etnografía, la teoría social y los medios de comunicación de masas y la ideología con el objeto de hacer un estudio políticamente relevante de la cultura.

Su perspectiva de género en el estudio de la cultura popular aporta una sofisticada valoración de la recepción, la interpretación y el consumo como espacios de contestación y apropiación, así como una constante politización e historización de sus objetos de estudio. Sus primeros trabajos versan sobre la subcultura de las adolescentes de clase trabajadora en Gran Bretaña (*Feminism and Youth Culture*), y en general sus estudios investigan el papel social de objetos e industrias culturales como las revistas juveniles, la moda, la música pop y el arte moderno (*British Fashion Design: Rag Trade or Image Industry?*; *In the Culture Society: Art, Fashion and Popular Culture*). En Gran Bretaña, y en general en el mundo anglosajón, a menudo se asocia a McRobbie con las posturas del posfeminismo o feminismo de la tercera ola. Es más, como intelectual ha ocupado una posición clave en debates disciplinarios en torno al papel de la universidad en la sociedad y a la validez política de las categorías heredadas del feminismo, los estudios culturales y la posmodernidad, siendo su trabajo ejemplo de revisión crítica de todos ellos (*Postmodernism and Popular Culture*; *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*).

El estudio más reciente de McRobbie se centra en los trabajadores culturales del Reino Unido, en el contexto posindustrial de las nuevas sociedades impulsadas por economías culturales. Este trabajo investiga las consecuencias sociales de un cambio de paradigma

socioeconómico favorecido por el neoliberalismo. En él se promueve un tipo de trabajo cultural altamente gratificante por su contenido creativo, que se caracteriza por la multiplicidad de recursos y funciones adicionales que el trabajador debe demostrar que es capaz de llevar a cabo, y por realizarse en condiciones de precariedad y ausencia de derechos laborales. Según McRobbie, la consiguiente erradicación de la conciencia política en el trabajo cultural que estos procesos favorecen conduce a lo que ella denomina «individualización».

Industria cultural

Angela McRobbie

Me propongo aquí indagar de qué modo se han puesto en funcionamiento la cultura y la creatividad en estos últimos años no como modelo de ocio, ni de consumo, ni como exponente del gusto, ni como muestra de la identidad nacional, sino más bien como factores que facilitan el trabajo y la creación de empleo. Es evidente que desde hace muchos años se contrata a gente para que trabaje en los sectores del arte y la cultura, pero no lo es menos que desde mediados de los años noventa se ha producido un cambio radical. Estas áreas, que eran remansos apacibles en el campo de la ocupación laboral, han pasado a estar en el frente de la «nueva economía». Me centraré en las paradojas y las contradicciones a que esto ha dado lugar. Uno de los elementos de mi argumentación atañe a la ilegibilidad del trabajo en el sector creativo y cultural. Pero se trata de una ilegibilidad funcional. Lo que en el pasado se consideraban zonas de libertad relativa han pasado a ser actualmente todo lo contrario, campo abonado para la autodisciplina, aunque sin que se pierda del todo esa libertad; en efecto, la libertad se halla encorsetada, dotada de una función productiva, y el nuevo empleo «libre» depende sobre todo de la particularidad de ser completamente distinto del empleo «asalariado». De ahí la designación que le doy de «trabajo apasionado». El trabajo creativo parece actuar, tal como sucedía en el pasado, aunque fuera solo para unos cuantos escogidos, como válvula de escape del tedio y la monotonía del trabajo normal y corriente. Pero, irónicamente, la cultura ha sido arrebatada de las manos de aquellos para los que tuvo en su día una existencia compensatoria (la cultura como forma de vida) fuera del puesto laboral de cada uno, por ejemplo en el ocio, en la coral de un sindicato obrero, en el canto de aficionados en una taberna, en los círculos de costura, y ha pasado a ser un instrumento prioritario de autoayuda en relación con el autoempleo, la elección de una carrera profesional y las empresas a pequeña escala, en el caso de aquellas personas para las que lo vivían como algo completamente ajeno a la esfera del trabajo, para las que era una forma de ocio (la cultura como medio de ganarse la vida). Claro está que han existido trabajos diversos en el sector cultural, sobre todo en las artes, en la edición y en el periodismo, que han sido y son campos de actuación remunerada y típicamente vinculados con los licenciados en bellas artes,

humanidades y ciencias sociales. Las facultades de bellas artes han encarnado la tradición de una educación y una formación profesional financiada por el Estado con miras a industrializar el arte, el diseño y, más en general, con el objetivo de difundir la cultura dentro del Estado nacional. Pero ahora se da el caso de que este ámbito ocupacional expandido ha pasado a ser campo abonado para un tipo de trabajo diferente, para jóvenes de ambos sexos, de clase media y baja, con o sin titulación cualificada. Lo que destaco, pues, es lo que podríamos denominar la máquina de la cultura y el despliegue utilitario de la creatividad como forma de transformar aquello que llamamos trabajo. La promoción del trabajo creativo ha terminado por ser una estrategia de despolitización, una manera de suprimir toda connotación política de la esfera laboral, que se ha reemplazado por la gratificación de las propias aspiraciones y expectativas, y por la expresión de uno mismo. En primer lugar repasaré algunas de las investigaciones que he llevado a cabo desde mediados de los años noventa sobre el sector de la moda *indie*, y luego con jóvenes que trabajan en una amplia gama de organizaciones creativas a pequeña escala. Después haré una actualización de este trabajo basándome en algunas entrevistas más recientes; en la tercera sección propondré una serie de comentarios basados en los resultados de otras observaciones más actuales, y por último ampliaré mi argumentación para relacionarla con lo que nos preocupa en las universidades y en las facultades de bellas artes.

1

He apuntado que el apego apasionado por el trabajo se ha convertido en una forma contemporánea de autodisciplina. Me he centrado sobre todo en la moda, pero esa misma sensibilidad se percibe en el mundo de las artes en general, la cultura y los medios de comunicación. En el breve artículo de Donzelot, titulado «Pleasure in Work»,¹ para ver cómo se incentiva a experimentar el placer de la autorrealización en la vida de los profesionales que se dedican a la moda. Así se ejemplifica cómo actúa el biopoder como disciplina laboral

para las mujeres jóvenes que ahora acceden al mundo laboral con expectativas muy distintas de las que albergaban las mujeres de las generaciones anteriores. Efectivamente, se trata de una tecnología foucaultiana del yo, de cuyo sujeto se espera, si no se exige abiertamente, que encuentre placer en la vida laboral. Para las mujeres jóvenes que tienen su empleo en la nueva industria cultural, el valor de la emoción y la experiencia de la intensidad en el nuevo lugar de trabajo, creativo y posfordista, sumadas a la existencia de jerarquías ocultas en entornos laborales aparentemente horizontales, la inaccesibilidad a los derechos tradicionales, y al efecto colateral de la flexibilidad como «retradición de género», producen una especie de opacidad en estratos múltiples, o bien una «ocupación laboral ilegible», que es también uno de los rasgos definitorios de este sector.

Son tres los temas clave que han surgido en los estudios que he llevado a cabo en estos últimos años sobre las microeconomías creativas. El primer rasgo destacable es que la actividad del diseño de moda, cuando se cultiva como especialización, es un trabajo con un porcentaje muy bajo de recuperación del capital invertido, con lo cual se invierte la descripción que hace Beck del «capital sin puestos de trabajo».² Por tanto, estas mujeres jóvenes trabajan en un contexto en el que los empleos carecen de capital. Al margen de algunos préstamos bancarios de escasa entidad no tuvieron en su día apenas ningún capital que invertir, exceptuando asimismo las subvenciones y ayudas puntuales que les pudiera otorgar el Prince's Trust. Al tratarse de microempresas, o de negocios de autónomos, la capacidad para fabricar por ejemplo prendas de vestir era limitada, lo cual era a su vez parte integral de sus prácticas laborales. De un modo característico, producían una colección de quince prendas distintas, y después se fabricaban a lo sumo veinte unidades de cada una de ellas. Con el paso del tiempo, este tipo de trabajo independiente devino inevitablemente insostenible, y se ha convertido en una estación de paso hacia actividades más diversas. En busca de una mayor seguridad, las mujeres jóvenes que se han dedicado al diseño de moda gravitaron hacia un hueco especializado dentro del sector público, sobre una base de trabajo a tiempo parcial o de encargos fraccionales, es decir, y en términos ideales, hacia la enseñanza, cuya gran ventaja consiste en que se tiene garantizada la renumeración y en que hasta pueden existir obligaciones legales por parte de quienes las contratan, como puede ser la cobertura de una baja por enfermedad u otras prestaciones similares. Esa fue, en su día, la opción más segura de todas las que iban incluidas en la cartera de opciones laborales. Los trabajos de este estilo no tardaron en ser difícilísimos de conseguir; asimismo, existía también una clara jerarquía: los mejores puestos

se hallaban en las facultades de bellas artes o en las universidades de mayor prestigio, mientras que los menos atractivos eran los cursos de educación avanzada en compra de prendas de moda al por menor o tal vez en marketing de objetos de moda. Este desplazamiento hacia el sector público coincidió sin embargo con la semiprivatización de muchas de las actividades en el mundo de las artes y la cultura. Para el momento en que las mujeres jóvenes decidieron pasar a ocupar cargos en la administración de la cultura o en la enseñanza, esta clase de puestos ya no estaban dotados de las prestaciones asistenciales ni los beneficios de la seguridad social que se acumulan con la antigüedad, y quedaron sujetos a una precariedad no muy distinta de la que había en el mundo de las aventuras empresariales a pequeña escala. No dejaba de ser una ironía. Hace treinta años, al licenciarse en una facultad de bellas artes con una especialización en moda y en diseño de productos textiles, muchas mujeres jóvenes habrían realizado un curso de posgrado en educación, que a su vez les habría permitido ocupar un puesto docente en la enseñanza secundaria, con todos los beneficios que se asocian a la docencia: vacaciones pagadas, salarios por tramos escalables, oportunidades de ascenso, y también la posibilidad de cultivar las propias aptitudes profesionales gracias a congresos y muestras sectoriales. A grandes rasgos, eso es lo que habría supuesto la dedicación al profesorado, que nunca ha tenido ni el estatus ni el glamour que tiene una auténtica diseñadora de moda. Hoy en día se constata que las mujeres jóvenes con cualificaciones similares siguen por este camino independiente y por cuenta propia durante muchos años, ganándose la vida a duras penas, pero sin pensar nunca en matricularse en un curso de adaptación al profesorado, puesto que la enseñanza no tiene el aura del éxito. No es infrecuente, sin embargo, que se encuentren, con treinta y muchos o cuarenta y pocos años, trabajando como profesoras en proyectos dedicados a jóvenes en paro, víctimas del fracaso escolar u obligados a acogerse a planes de creación de empleo. Estas mujeres ostentan el título de diseñadoras de moda, en vez de tener el de profesoras de moda y diseño textil, aun cuando se ganen la vida sobre todo con esta clase de actividad profesoral o tutorial.³ La opacidad o la ilegibilidad invade estas vidas laborales, las cuales mantienen una relación semidisidente con las instituciones con las que tienen un contrato temporal de enseñanza, y para no perder pujanza en el mercado necesitan la promoción constante de su propio trabajo. Aunque tengan poco tiempo para concentrarse en la actividad creativa, esta sigue siendo su sello distintivo y es la que les proporciona acceso a los posibles contratos. Por eso, la salvaguardan a toda costa aun cuando su existencia en realidad pueda ser prácticamente virtual o imaginaria.

El segundo tema, así pues, es la inviabilidad con la que, con el tiempo, se encuentra la especialidad en moda o el diseño puros y, a resultas de ello, la necesidad de armarse de una cartera bastante más amplia. De ahí el incremento de personas en el campo de la moda que se muestran capaces de desempeñar múltiples funciones. Esto se traduce tanto en echar una mano como dependienta de una tienda, desarrollar nuevos proyectos que surgen a partir de las necesidades del sector y que se conectan directamente con la economía del saber,⁴ como en aprender los conocimientos que se precisan para ser estilista, pasando por dedicarse a trabajar en el «booking» de fotógrafos en una agencia, a compilar y editar directorios de moda, o a colaborar como ayudante de diseño freelance o de consultora de empresas conocidas o menos aventureras, tales como Esprit o Marco Polo. Las entrevistas que he ido realizando ponen de manifiesto que el ingenio y la importancia de los contactos y las redes que se necesitan para que estos encargos sigan llegando implican que a menudo se hayan pasado por alto la injusticia, las discriminaciones por motivo de género o de raza, e incluso las malas prácticas evidentes en el sector, y que se hayan atribuido a la experiencia. No pocas veces, la estrategia consistía en alejarse de todo ello, no sin antes haber invertido mucha energía y haber malgastado mucho enojo en contratiempos y en situaciones en las que no se recibía el pago ni siquiera muchos meses después de completar el trabajo, o cuando la organización había modificado sustancialmente los términos del contrato sin que se hubiera acabado todavía el encargo. El mundo de la moda, se sabe de sobra, actúa de esta forma desde hace mucho tiempo, de manera que existía cierto nivel de tolerancia hacia las malas prácticas. Las desigualdades de género se imponían a menudo de una manera por así decir posfeminista, por ejemplo cuando las mujeres que ocupaban puestos ejecutivos trataban a los hombres jóvenes con mayor respeto que a las mujeres en idéntica situación, dándoles más trabajo de freelance, o bien encargos más complicados y, por tanto, mejor pagados. En este paisaje de estrés cotidiano las cuestiones de género con frecuencia resultaban difíciles de precisar, por quedar solapadas en la todavía más indefensa situación del freelance. Los agravios propios del lugar de trabajo no se discutían abiertamente, y menos aún se sometían a un arbitraje con el que pudieran resolverse; lisa y llanamente significaban que había llegado la hora de marcharse, por lo común en medio de una polvareda de reclamaciones y acusaciones en un sentido y otro. Los sociólogos que han estudiado las pequeñas empresas que se basan en la contratación de trabajadores autónomos o temporales seguramente dirán que no hay nada nuevo en eso, y es probable que tengan razón. La novedad tiene más que ver con el sector en sí mismo, ya que el arte y el diseño,

la cultura y la creatividad adquieren las características de la crueldad (o la intensidad negativa) que son propias del mundo de la pequeña empresa.

El tercer rasgo se puede describir como un mecanismo de bypass que tiene un impacto considerable en las trayectorias profesionales y en las identidades de las personas que trabajan en este sector. Con esto me refiero al modo en que las características estructurales de este campo de la nueva industria cultural se basan cada vez más en mecanismos que permiten saltarse e ignorar las salvaguardias habituales contra las malas prácticas o las discriminaciones sin que surja ninguna censura. Tanto si de este modo se da pie a prácticas delictivas de perfil bajo como si no es así, esta posibilidad se normaliza en la vida laboral de los jóvenes. La idea misma de afrontar una cultura con dedicación intensa, con largas jornadas de trabajo, se sustituye por la intensidad emocional, por una serie de adhesiones y compromisos profundos, de manera que se vive prácticamente en el trabajo, y se come –si no se duerme– con el director del proyecto. También se incentiva a los jóvenes empresarios de la cultura para que creen entornos laborales flexibles e informales; en estos contextos las leyes que rigen el marco laboral terminan por ser irrelevantes. Aun cuando en el transcurso del tiempo se aprueben nuevas medidas legislativas para proteger a los trabajadores a tiempo parcial o con contratos temporales, el trabajo de tipo informal y la socialización en redes implican que *de facto* se da por sentado que no puede haber recurso a la ley ni a un juzgado de lo social cuando las cosas se tuercen. Evitar ese mundo que Ulrich Beck llama «trabajo normal» significa que el nuevo capitalismo cultural puede salirse con la suya haga lo que haga, incluidas las malas prácticas, ya que el tipo de peligros que aparecían en los entornos industriales a la vieja usanza han originado problemas de otra índole, como son la enfermedad mental, el agotamiento físico y psíquico, el alcoholismo, los problemas de consumo de drogas, los fallos cardíacos y otras complicaciones de salud. También conduce a lo que Scott Lash y después Lisa Adkins han denominado «retradionalización de género» con una renovada dependencia de la familia, puesto que esta vuelve a ser una unidad de producción.⁵ Lash ha comentado que, en el mundo de la modernización reflexiva, las mujeres eran «perdedoras de reflexividad». Entiendo que esto significa no solo que los antiguos patrones de la jerarquía de género reaparecen en forma de lo que es efectivamente un negocio o una empresa familiar, en la que el marido tiene una mayor actividad en la socialización en redes, por las noches o en las veladas que pasa en el pub, sino también que las relaciones de dependencia financiera adquieren una nueva significación, puesto que hay trabajos que sencillamente no

se pueden sostener sin el apoyo de un compañero. Si el trabajo de la nueva industria coincide con la pretensión del Estado de descargarse de responsabilidades promocionando el autoempleo en este sector, es casi inevitable que la responsabilidad recaiga sobre la familia. Desde siempre ha sido frecuente el caso de artistas o escritores que al empezar dependían de los ingresos seguros de su mujer para tener cubierto el pago de las facturas indispensables y de la casa. Sin embargo, cuando las mujeres jóvenes se embarcan en carreras profesionales precarias, en las que difícilmente logran asegurarse unos ingresos mínimos, el hecho de que el Estado recorte las prestaciones sociales y muchas otras formas de seguridad social, de modo que apenas existan las prestaciones por desempleo, introduce un factor regresivo para las mujeres jóvenes que no solo quieren «ser creativas», sino que también aspiran a ser económicamente independientes. Y esto se acentúa todavía más cuando muchos de los trabajos relacionados con la creatividad han dejado de proporcionar una seguridad en el empleo. Lo más probable es que con el tiempo terminen por ser menos creativas, porque prevalece el deseo o la necesidad de tener unos ingresos seguros. Teniendo en cuenta que para este contingente generacional de mujeres jóvenes se trata de una prioridad, es probable que la independencia artística y la libertad creativa salgan a la larga malparadas y que estas mujeres se decanten por alguna forma de empleo regularizado, sobre todo si se embarcan en la maternidad.⁶ La dedicación a tareas varias, el trabajo en proyectos, la movilidad laboral, así como otras formas de autoempleo contribuyen a que esta clase de trabajo se convierta en una ocupación profesional ilegible. Las estadísticas no son de fiar, a pesar incluso de los recientes intentos de los gobiernos por «cartografiar» las nuevas industrias de la cultura, por la sencilla razón de que la cultura del trabajo creativo desafía la lógica de lo sistemático. La vida laboral se individualiza de manera exhaustiva; la identidad ocupacional pasa a estar sujeta a la lógica del *branding*, en contraste directo con el viejo mundo de la burocracia y la intercambiabilidad, de modo que la unicidad y lo irrepetible pasan a ser una característica dominante.

2

También nos encontramos con dificultades cuando pasamos al terreno de la experiencia y de los métodos de investigación en los que se basa la documentación de esta experiencia. No hay (y tampoco tendría por qué haber) transparencia de significado en las versiones narrativas que aportan estos sujetos, por la sencilla razón de que, como ha señalado

Lange, por lo general son sujetos altamente reflexivos para los que la posibilidad de expresarse en una entrevista, o en la forma de un blog vinculado con la investigación, o en un diario en forma de correo electrónico, resulta imposible de distinguir de las estrategias de autopromoción que necesitan para posicionarse en el mercado laboral de los freelance. La investigación universitaria tiene un lugar propio en el mapa cognitivo del empresario cultural a pequeña escala. Este aspecto del trabajo creativo, la interminable necesidad de autopromocionarse y de dar publicidad al trabajo en sí, dificulta que el investigador pueda desenmarañar los distintos niveles de la conversación necesarios en la socialización en redes y que con frecuencia se pueden equiparar a una entrevista bien planificada y más o menos estructurada. Nadie puede permitirse el lujo de aparentar que no es excepcional, que no es muy trabajador, que no tiene un auténtico talento. Bauman ha descrito cómo el fracaso se personaliza, y cómo la actitud de la autoinculpación y la obligación de realizar un esfuerzo aún mayor ocupan el espacio de las quejas y los agravios propios de los puestos de trabajo tradicionales. La verdad es que solo se puede conjeturar que este tipo de trabajo pasa factura en lo referente a la salud mental y al bienestar, y surge así la cuestión de cómo conservan las personas su visibilidad, de cómo, cuándo y por qué caen en el plano de la invisibilidad y el silencio.

A continuación propongo una selección de citas tomadas de tres personas entrevistadas. Una corresponde al trabajo de investigación que realicé primero sobre las diseñadoras de moda, y es la mera expresión de una identidad creativa. Son palabras de Pam Hogg, que en diversos sentidos fue un perfecto ejemplo de la primera ola de diseñadoras de éxito, visibles, procedentes del sustrato de las subculturas, a pequeña escala y con una clara vinculación con el arte. Me interesa su trayectoria porque, siendo una predecesora de Galliano y diez años más joven que Westwood, se ha negado a morder el atractivo anzuelo del mercado, sigue confeccionando prendas para músicos y otros personajes célebres, toca en un grupo de música y es conocida en el ambiente de los clubes de Londres. También debería añadir que conozco a Pam personalmente desde que era estudiante en la Glasgow School of Art. Su trayectoria responde por completo a su idiosincrasia, al arquetipo de la artista bohemia, irregular, sujeta a los azares de la vida.

«A veces sueño con la próxima colección que haré. Tengo en la cabeza millones de prendas que aún no he tenido tiempo de confeccionar. Es parecido a pintar con el cuerpo como lienzo.» «Corto directamente los tejidos, las ideas me salen a borbotones sobre la mesa de

trabajo, me siento completamente absorta en el proceso.» «Me gusta la posibilidad de vender prendas que estén al alcance de las chicas, de las mujeres jóvenes; me produce un subidón verlas vestir mi ropa.»

En total contraste con estas declaraciones, y siguiendo con la idea de la reflexividad sobre uno mismo y la identidad creativa, una vez, en la universidad, una pareja de diseñadores incorporados recientemente, que se acababan de graduar en diseño gráfico y que trabajaban juntos en calidad de socios, me abordó como si yo fuera una clienta en potencia. Su personal estrategia de empresa consistía en enviar postales peculiares, con un trabajado diseño, a las personas con las que, creían, les gustaría trabajar. Cuando contesté a su postal y les hablé de mi investigación sobre la industria cultural, se mostraron encantados de participar en lo que luego resultó una larguísima entrevista. Habían leído mi libro sobre la moda cuando aún eran estudiantes y les había parecido interesante. Asimismo, estaban familiarizados con *The Subcultures Reader*, de modo que en este caso los participantes acudieron a mí, y tres años después de la entrevista siguieron enviándome postales y correos electrónicos. Yo por mi parte he seguido de cerca su actividad y sé que continúan trabajando sin parar, manteniendo el mismo plan de empresa que me describieron en nuestras conversaciones. Las dos horas que pasé con ellos fueron muy estimulantes y significativas. Trabajaban en su domicilio para reducir costes estructurales. Concertaban citas con sus clientes en potencia para mostrarles sus trabajos y exponerles sus ideas en distintos lugares de Londres; en mi caso, en uno de los amplios cafés del South Bank, tan a menudo vacíos. Sin embargo, lo que yo suponía que iba a ser una entrevista para mi investigación se convirtió en una exposición de sus trabajos, en la que me hablaron de sus aspiraciones y posibilidades, describiéndome a cada uno de sus clientes y cada uno de sus encargos con todo detalle; mi ayudante en la investigación apenas pudo intervenir y enseguida se descartó la posibilidad de formularles las preguntas previstas. Es evidente que este equipo de diseñadores me tenía en su lista de contactos empresariales útiles. Estuvieron encantados de describirme sus actividades cotidianas y su vida laboral desde que habían terminado los estudios: cómo trabajaban en casa, cómo se habían apuntado al paro hasta que empezaron a firmar contratos. No pidieron préstamos ni a particulares ni a bancos, mantuvieron los costes estructurales al mínimo. Nunca asumieron más de tres proyectos al mismo tiempo para poder dar garantías de calidad. A veces hablaban entre ellos dos durante varios días seguidos con el fin de impulsar una determinada idea. En realidad ofrecían a sus clientes en potencia un servicio de diseño integral, pero

sobre una base de externalización y de excepcionalidad freelance. Como realizaban investigaciones por adelantado, proporcionaban a sus clientes ideas creativas y con fundamentos sociológicos en torno a sus productos. Refiriéndose a sus tratos con una gran empresa, el joven, Mike, comentó que, después de hacer la presentación, fueron los del departamento de contabilidad los que dijeron que no veían muy claro qué beneficios podía reportar todo aquello de la creatividad. Los dos jóvenes, Rebecca y Mike, hablaron con detalle de los aspectos técnicos de su trabajo, del estilo de diseño que preferían, de colores, de las «secuencias lineales», etc. Mi papel en todo esto recordaba más al profesor que visita un estudio de diseño gráfico y comenta el trabajo de los responsables, que al de una persona que está llevando a cabo una investigación sobre prácticas profesionales. Lo cierto es que este resultado nos dice sobre el proceso de trabajo más de lo que se podría imaginar. El entusiasmo, el ímpetu y la socialización en redes eran los rasgos definitorios de esta clase de empresa creativa. La entrevista fue una oportunidad. Tanto mi ayudante como yo les oímos hablar de todos los clientes con los que habían trabajado en los tres años anteriores: lo que habían hecho para ellos, los resultados que habían obtenido, cómo consiguieron esos trabajos, a qué condujeron a su vez. También fuimos capaces de ver los lazos existentes entre los distintos clientes con los que habían trabajado, de Levi's a Diesel, de la MTV a los chocolates Cadbury, de Dunhill a Channel 4. Tuve la impresión de que ninguna de estas grandes compañías había querido incorporar a la pareja para que formase parte de un gran equipo de publicistas, y que habían preferido pagarles sus aportaciones y, de forma mucho más específica, por una firma identitaria de «arte puro» introducida así en el mundo del diseño comercial. Ambos trabajaban con sus clientes de un modo no muy distinto al de cuando eran estudiantes y proponían ideas a clientes más o menos similares, aunque ya dentro del marco de la «experiencia laboral». Este modo de presentarse les facilitó la entrada en un mercado muy competitivo, y esta vez, a diferencia de cuando eran estudiantes, se les pagaba por sus colaboraciones. Su estrategia también demuestra cómo la pedagogía del arte y de las escuelas de diseño –los puestos de becario, el trabajo no remunerado para un cliente, pero entendido como parte del proceso de aprendizaje– desemboca en el mundo del trabajo freelance. Rebeccaandmike (esa es su marca) se han convertido en unos profesionales ejemplares cuya identidad creativa se ha forjado llevando el arte y el diseño, la subcultura y los estudios culturales, con la mediación de su aprendizaje en Central Saint Martins, al terreno comercial de unos clientes inmersos en la línea dominante (y así llegaron a proponer a Cadbury que hiciera una edición especial de una de sus chocolatinas).

Por último, reproduzco las palabras de Paul Hedges, hoy director de Hales Gallery, en Londres (Bethnal Green), donde ha cosechado un gran éxito. Licenciado por la Goldsmiths e integrante de la generación de Damien Hirst, aunque con una mayor preocupación por las cuestiones sociales, incluida la política de las comunidades locales, Hedges combinó la ética punk del «hazlo tú mismo» con el ideal de la empresa cultural que defendía la generación de la época de Thatcher. La trayectoria de Hedges demuestra el poder de la socialización en redes, sostenida por largas jornadas de trabajo, en detrimento de una cultura de pago. Sus primeras exposiciones fueron las de Jake y Dinos Chapman, y luego una de Mike Nelson; ambas le darían buen rendimiento a largo plazo. De entrada recaudó 85.000 libras para poner en marcha una iniciativa de educación empresarial para artistas en la muy deteriorada zona de Deptford, donde se crió, para lo cual movilizó sus conexiones con la iglesia del lugar, que le proporcionó locales muy asequibles, y abrió un café para improvisar una galería de exposiciones. Cuando hablé con él sobre su trayectoria, me dijo que se levantaba a las cinco de la mañana, preparaba un montón de sándwiches y que a las tres de la tarde salía de la cocina y se dedicaba al trabajo burocrático de la galería.

Lo que ponen de manifiesto estos extractos es la naturaleza totalmente singular de las trayectorias de este sector, así como lo único e irreplicable de estas biografías, aunque todos ellos se han educado en el sistema de las escuelas de artes y oficios del Reino Unido y todos se identifican con aspectos de la cultura juvenil, a los que consideran una especie de campo de entrenamiento no oficial para sus posteriores trayectorias. Yo diría que las metodologías convencionales para llevar a cabo investigaciones sociales en torno a la mano de obra creativa, o incluso con ella, son menos eficaces que las estrategias de investigación que priorizan desde el principio las biografías (Beck), y que tienen muy en cuenta la autorreflexión y aspiran a conceptualizar la «investigación académica» como esfera idónea para una determinada clase de socialización en redes más bien oportunista. Los productores de cultura se sienten cómodos cuando hablan de «la obra en sí». En cambio, tomados como contingente resultan característicamente desterritorializados, errantes, rizomáticos en sus programas de actuación. Al saltar fugazmente de un proyecto a otro, la calidad de los encuentros sociales es a la vez intensa y efímera por pura necesidad. A. J. Scott, experto en la geografía económica de los mercados laborales de la cultura, supera esta dificultad de plasmar la representatividad empleando organizaciones profesionales como fuente de información en los sectores del cine, los medios de comunicación, la televisión y otros campos afines. Si bien esta opción aporta rigor me-

todológico y permite basarse en estadísticas, estas competencias y conocimientos definibles no se corresponden con las prácticas de trabajo de las cuatro personas cuyas declaraciones he citado antes. Estos participantes londinenses también entablaron una conexión indirecta con mi propia vida profesional como profesora, añadiendo una dimensión adicional a la idea de la socialización en redes.

3

En anteriores artículos he introducido una batería de herramientas conceptuales para la ampliación de nuestra comprensión de este campo del trabajo creativo, como son la «felicidad en el trabajo», «el trabajo apasionado», «el paso del club a la empresa», «el tránsito de la cultura como forma de vida (Williams) a la cultura como forma de ganarse la vida», y también he analizado la visibilidad de las economías creativas de la primera, la segunda y la tercera ola en el Reino Unido, y, a la luz del considerable efecto del neoliberalismo en ciudades globales como Londres, he planteado la emergencia del modelo o la aspiración del «gran éxito». Quisiera abordar brevemente algunas cuestiones relacionadas con los cambios que se dan en las estructuras socioeconómicas prevaletentes, y que tienen consecuencias en la actividad creativa. Esto nos alejará de las expresiones de adhesión apasionada al trabajo y nos llevará al extremo opuesto, a intensas relaciones de poder, y a una vinculación con el trabajo altamente emocional. En aras de una mayor brevedad y claridad, las enumero como sigue:

a) La expansión de esta clase de trabajo como rasgo de la política estatal que recorre todos los niveles de la educación y la preparación previa –esto es, los medios de comunicación, las artes escénicas, el arte, el diseño, etc.– constituye un rasgo decisivo en el mercado laboral del futuro, tanto en el Reino Unido como en Europa. Ello exonera a las empresas, a las industrias y a los empleadores convencionales de la responsabilidad que en el pasado habían tenido con la mano de obra. Una cosa es hablar de la liberación que supone eliminar esa carga, y otra muy distinta examinar cómo dicha liberación se aplica sobre el terreno.

b) La educación para ejercer un trabajo autogestionado da como fruto un campo de semiempleo que es relativamente barato de poner en práctica, y que

proporciona una mano de obra relativamente barata para los empleadores a resultas de su situación no oficial o en todo caso irregular. En efecto, el trabajo irregular, pero dotado de la aureola brillante de la creatividad, se normaliza y se institucionaliza de acuerdo con los códigos de un mercado laboral cada vez más libre de toda regulación.

c) Esto es algo que tiene repercusiones más allá de las fronteras del trabajo creativo, por la razón de que, como ya hemos visto, esta clase de trabajo es profundamente intersectorial, y se solapa y queda vinculado a otros aspectos de la economía del saber, a los proyectos sociales destinados a la creación de empleo en toda Europa, y también a la aplicación de políticas sociales sobre el terreno, por lo que podríamos decir que se trata de un modelo de cadena múltiple que está en activo. Por poner un ejemplo, una franja de la población joven (menor de 35 años) de Italia, provista de cualificaciones en campos tan diversos como la arquitectura, los medios de comunicación y la propia ingeniería de telecomunicaciones, las ciencias sociales y el derecho, tiene un empleo como freelance en una organización independiente dedicada a la investigación (cuyos directivos son especialistas en ciencias sociales y cuya financiación depende de muy dispares proyectos subvencionados por la Unión Europea), para ocuparse de la administración y la supervisión del resto de la cadena, en un plan destinado a proporcionar conocimientos y educación especializada a licenciados sin empleo de la región de Palermo. Así obtienen provecho de los estudios de empresa, medios de comunicación, turismo y patrimonio cultural, y conocen la cultura de empresa que les permitirá desarrollar unos esquemas empresariales más autónomos e independientes, por medio de los cuales podrán incluso crear con el tiempo sus propios puestos de trabajo.⁷ La conclusión del proyecto así financiado obliga a los estudiantes de Palermo a obtener experiencia laboral como becarios en el sector creativo en Berlín en periodos de hasta cuatro semanas (gestión de eventos, empleo juvenil, administración de clubes, sector de la moda etc.). En este contexto, el empleo regulado se sustituye por un trabajo irregular, anormal e ilegible, en el que se cuestiona quién paga a quién y, sobre todo, en qué términos y condiciones, y que desaparece en una neblina de actividades, eventos, facturas, recibos y reclamaciones. Financieramente es muy difícil, e incluso imposible, dar una hoja de balance razonada.

d) En las organizaciones construidas a muy pequeña escala, la intimidad y las connotaciones emocionales en el trabajo resultan inevitables. Con el fin de recortar los costes estructurales, la gente tiende a trabajar en gran proximidad los unos con los otros; cuando las jerarquías se han disuelto y se ha marginado la burocracia, los lazos de familia o de pseudoparentesco ocupan el lugar de la antigua formalidad en el ambiente de trabajo, y en este contexto la cólera e incluso las emociones violentas sustituyen a las quejas y reclamaciones propias de los empleos formales. Las pequeñas empresas siempre se han caracterizado por esta clase de ambientes volátiles e íntimos (el pequeño restaurante, la pequeña empresa de moda), pese a las implicaciones que eso tiene en organizaciones que técnicamente cuentan con financiación estatal, como son las agencias de administración de eventos artísticos o las agencias de formación semiprivatizadas.

e) Esto nos lleva a reflexionar sobre la naturaleza y el estatus de la legislación vigente en el puesto de trabajo, las leyes laborales, las leyes sobre discriminación sexual, los derechos de salud y de seguridad, la cobertura por enfermedad y la baja por maternidad. En efecto, el campo de los derechos laborales entra directamente en tela de juicio. ¿Se evaden o resultan sencillamente irrelevantes? ¿O es que existen nuevas formas de eludir su cumplimiento o de ponerlos en práctica de un modo en absoluto sistemático?

f) Por último, y pese a cómo consideremos el fracaso empresarial, este también es un lugar de ilegibilidad. Lo es de manera especial cuando los puestos de trabajo se inventan y se reinventan constantemente, y allí donde lo que domina el panorama son el trabajo de freelance y el trabajo que pasa de un proyecto a otro. Para encontrar algún sentido al fracaso empresarial o al cierre de una empresa también es preciso tener en cuenta las dimensiones que nada tienen que ver con los márgenes de beneficios, y el papel del sector terciario en tantos sectores culturales y creativos, como son el cine, la educación para los jóvenes desempleados en el ámbito de los medios de comunicación, los talleres de teatro y de música para las personas discapacitadas, o las actividades culturales y creativas de las comunidades, la totalidad de las cuales depende de personas que trabajan dentro de organizaciones que constantemente solicitan financia-

ción. Así pues, ¿qué significado tiene que en vez de hablar de fracaso empresarial se recurra habitualmente a afirmaciones tales como que la organización «se ha quedado sin financiación»? «Fracaso» es un término que desaparece del vocabulario laboral, y en su lugar aparecen palabras como «cambio», «transformación» o «reestructuración». Esto no facilita ver quién es el que gana y quiénes los que pierden. O quién es el que a la sazón encuentra alguna compensación y quién es el que ha de pagar; quién se marcha amistosamente y quién recurre al amparo de la ley. Yo diría que esta zona de ilegibilidad es fuente de profundas angustias, por hallarse en ella mal definidos los papeles, por evolucionar la descripción de los puestos de trabajo, porque todo el mundo está siempre pendiente del resultado que obtengan las propuestas de financiación. Esta es la dimensión que acentúa la diferencia entre trabajo regular y trabajo irregular. Esto es lo que deja al individuo desprotegido, y más allí donde la singularidad, la individualidad y lo irreplicable del creador con talento es un mal sustituto de la burocracia.

Conclusión

Nos encontramos ante una serie de paradojas, grupos de jóvenes creativos que se pasan unos a otros diversas oportunidades de trabajo, aunque también se trata de trabajadores altamente atomizados y aislados, para los cuales solo existe un remiendo de posibilidades exiguas a las que recurrir cuando las cosas se tuercen. Como diría A. J. Scott, están a un tiempo aglomerados e individualizados, y también se hallan enzarzados en una competencia a degüello por los trabajos que puedan conseguir, debilitando y perjudicando a sus colegas cuando se trata de lograr un contrato para un trabajo o la participación en un proyecto. Scott también cita la descripción que hace Ursell de la «economía de favores» en el mercado de trabajo informal, aunque esto también resulta difícil de cuantificar, pues ¿quién está haciendo realmente el qué, y para quién lo hace? Hay otras paradojas: el Estado da un paso atrás y se inhibe, aunque reaparece en determinadas instancias y en formas particulares, al tiempo que las leyes laborales se borran de un plumazo en las microorganizaciones, pero los presupuestos a menudo los avalan las instituciones del Estado. La libertad del trabajo creativo queda encorsetada por formas tradicionales de dependencia, de la familia, de los maridos y de las esposas. El índice de visibilidad del

éxito ha dado auge a la invisibilidad del fracaso; las personas sencillamente desaparecen del escenario en el que estaban. Resumiendo, mi tesis es que la creatividad se ha instrumentalizado como régimen de la libertad, trayendo consigo la posibilidad de la felicidad en el trabajo y el concepto de las ciudades y los entornos culturalmente mejorados o enriquecidos, lo cual se convierte a su vez en el medio por el cual las viejas salvaguardias y los derechos burocráticos desaparecen de un plumazo. Los teóricos del trabajo inmaterial aciertan de lleno al ver en este proceso una manifestación del poder y la dominación del capitalismo, ya que el trabajo subsume la vida misma y la producción posfordista parece responder a los deseos de las personas que lucharon por la liberación del empleo asalariado y del trabajo monótono y alienante. El capitalismo cultural se demuestra rebosante de vigor por su capacidad de absorción y de respuesta a toda crítica que se le haga. Algunos teóricos sostienen que el posfordismo es el comunismo capitalista. Mis conclusiones, me temo, son más banales: a) hay más productores creativos que antes, y el número va en aumento a medida que el Estado invierte en educar a los más jóvenes en este tipo de trabajo (por ejemplo, en los centros de educación continuada sobre los medios de comunicación y las artes escénicas, o en proyectos para jóvenes delincuentes, relacionados con el cine y los medios de comunicación), aunque estas disposiciones se basan en la incertidumbre, y se ignora la capacidad del mercado laboral para absorber esta clase de mano de obra, como también cuál es la sostenibilidad de un mercado laboral cimentado en el «hazlo tú mismo» y basado en estas estrategias de autorrealización; b) en nuestra condición de educadores y de personas que colaboramos con las medidas políticas que se aplican en este campo, y que además las ponemos en práctica, nos encontramos con un inesperado protagonismo, puesto que las universidades y las escuelas de artes y oficios han sido seleccionadas como las principales instituciones para contribuir al crecimiento de la economía creativa y del conocimiento, con lo que el papel de la educación y de la investigación adquiere una nueva importancia: ¿cómo afrontamos desde nuestra práctica de la pedagogía el discurso acrítico y ditirámico de la nueva economía cultural?; c) si, tal como sostienen los teóricos de la ópera italiana, el trabajo hoy abruma la vida misma, tenemos que plantearnos la cuestión de qué modos nuevos o novedosos de organización política radical pueden idearse en este contexto. Dicho de otro modo, cuando el trabajo cultural y creativo en la comunidad suplanta el trabajo social, tenemos que abordar la política democrática inmanente de esa actividad ilegible, que, tal como nos recuerda Virno, nos empuja tan cerca de su opuesto que con frecuencia resulta difícil de discernir.

1. Jacques Donzelot: «Pleasure in Work», en Graham Burchell, Colin Gordon y Peter Miller (eds.), *The Foucault Effect. Studies in Governmentality*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
2. Beck, Ulrich: «Risk Society Revisited: Theory, Politics and Research Programmes» en Barbara Adam, Ulrich Beck y Joost van Loon (eds.), *The Risk Society and Beyond: Critical Issues for Social Theory*. Londres: Sage, 2000.
3. Esto mismo sucede en la categoría de «cineasta», que en realidad podría dedicarse a la enseñanza de la producción de medios durante varios días a la semana, con alumnos jóvenes que han sido expulsados de los institutos o que se han matriculado en programas laborales con cargo a las partidas de bienestar social.
4. Harriet Posner, por ejemplo, empezó siendo diseñadora de moda independiente, pero años después ayudó a confeccionar un directorio de moda para el uso de diseñadores y de vendedores al por mayor y también de las tiendas dedicadas a la venta al detalle, necesitadas de actualizar la información disponible sobre proveedores, unidades de fabricación y cálculos de costes en todo el mundo. Véase www.harrietposner.
5. Véanse Scott Lash: *Economies of Signs and Space* London: TCS/Sage, 1994 y Lisa Adkins: «Objects of innovation: Post-occupational reflexivity and Re-traditionalizations of Gender» en S. Ahmd, J. Kilby, C. Lury et al. (eds.), *Transformations: Thinking Through Feminism*. Londres: Routledge, 2000.
6. Por el momento, los estudios sobre los futuros profesionales no han investigado los caminos especificados por el género; véase Royal College of Art, 2004.
7. Mi aportación a este programa, Palermo Step, se concretó en una conferencia impartida ante los estudiantes, a la que siguió un seminario, y otra conferencia ante un grupo de educadores.

Cine

Conceptualismo

Crítica

Cubo blanco

Documento

Gentrificación

Industria cultural

Museo

Performance

Pop

Público

Relación

Subjetividad

**Los museos como laboratorios
de gubernamentalidad**

Jesús Carrillo

Museo

Tony Bennett

Los museos como laboratorios de gubernamentalidad

Jesús Carrillo

En esta sesión de *Ideas recibidas* tenemos la oportunidad de escuchar y dialogar con Tony Bennett, director del Centro de Investigación del Cambio Sociocultural del Consejo de Investigación Económica y Social del Reino Unido y uno de los pensadores que han puesto las bases para el análisis del papel de las políticas culturales en la constitución y la transformación de lo social. Su libro *The Birth of the Museum*, publicado en 1995, se ha convertido en un modelo de referencia para la interpretación del funcionamiento de las instituciones culturales y un hito en ese espacio de conocimiento políticamente comprometido que son los estudios culturales en la estela de su iniciador, Raymond Williams. De hecho, en 2005 Tony Bennett publicó una revisión del célebre vocabulario con el que Williams nos guió para adentrarnos en el complejo análisis social de lo cultural –y cultural de lo social– en los años setenta.

La cultura y la política para Bennett son inseparables en la medida en que la cultura es el ámbito de la generación y diseminación del significado y el discurso que tienen lo político como medio y objeto fundamentales. Tal como estableció en su ensayo «Putting Policy into Cultural Studies» allá por 1992, la acción cultural –cuyas coordenadas pretende revelar este campo multidisciplinar de conocimiento– tiene un enorme potencial en la transformación y emancipación social, ya que contribuye a articular y constituir nuevas subjetividades políticas.

El trabajo de Tony Bennett pivota sobre el proyecto de Michel Foucault de hacer la genealogía y el análisis de instituciones y espacios culturales –el museo, la biblioteca, el archivo, el laboratorio, el aula– como instituciones y espacios centrales en la gubernamentalidad de las sociedades modernas, lugares heterotópicos, como comenta Foucault, en los que se recombinan, reordenan y rearticulan los espacios y los tiempos, las relaciones entre los distintos componentes de lo social: entre los individuos y entre los individuos y las cosas, construyendo el orden simbólico que busca modelar las conductas y los modos de subjetividad individual, grupal y de agencia política.

Los pivotes complementarios en esta labor son, por un lado, el método de análisis crítico de los campos de producción cultural y su papel en la configuración y mantenimiento de las estructuras de poder mediante la distribución de capital simbólico, tal como lo diseñara Pierre Bourdieu y, por otro, la detección de las leyes de funcionamiento de las instituciones científicas y su clara influencia, transparente e incuestionada, en la reorganización de los hábitos generales de pensamiento y acción, tal y como Bruno Latour ha enseñado a las nuevas generaciones de historiadores de la ciencia.

El conocimiento del museo, el lugar por antonomasia en que se modela la relación entre los individuos, la colectividad y el mundo en la sociedad disciplinar moderna, en términos diacrónicos en cuanto memoria, y en términos topológicos, en cuanto cartografía de las relaciones espaciales entre nosotros y los distintos otros, gana una nueva complejidad en su análisis comparado con las instituciones de la ciencia, sobre todo del laboratorio. Así lo ha hecho Tony Bennett en un texto que me parece particularmente revelador de su personalidad intelectual: «Civic laboratories: museums, cultural objecthood, and the governance of the social», publicado en *Cultural Studies* en 2005.

El museo, como el laboratorio, funciona sobre todo a partir del desarraigo de los objetos de su contexto original. En ese proceso de abstracción los objetos paradójicamente pasan a ser «sí mismos» –al margen de las ataduras contextuales que los vinculan a ritos culturales y religiosos contingentes– y a la vez a ser otra cosa, signos susceptibles de ser recombinados de una manera aparentemente natural y transparente –tal y como sucede en la ciencia– dentro de la producción de un discurso de la memoria, de la comunidad, de la nación y de la humanidad. Esta última posibilidad ya fue atisbada por Hegel al hablar de los museos y la historia del arte. En este sentido, los museos modernos iban a desempeñar un papel fundamental en el diseño del régimen laico burgués al rescatar las piezas, en su mayoría de función religiosa o áulica, de los espacios y ritos en las que estaban inscritas con el fin de insertarlas en el museo para el gozo y la educación individuales y públicos.

Imaginemos el shock cultural que debió de suponer contemplar por primera vez tanto las imágenes de santos y mártires como las de reyes y cortesanos fuera de sus retablos o cámaras regias, en las luminosas salas de un museo como El Prado a comienzos del siglo XIX. El ritual de situarse ante los cuadros, uno tras otro, derivando de su contemplación juicios de naturaleza estética, realizarlo armoniosamente y en términos de igualdad dentro de un espacio público y compartido con otros sujetos sociales equivalentes a uno mismo, adquiriría un enorme poder ejemplarizante dentro del nuevo régimen cívico.

Los objetos se hacían simultáneamente «autónomos» y móviles, infinitamente reordenables. Esta posibilidad y disponibilidad combinatoria, común a las muestras que se analizan en los laboratorios, debía ser fuertemente regulada, sin embargo, mediante la generación de unos discursos y la cimentación de unos saberes: los de la antropología, la historia natural o, en nuestro caso, la historia del arte, así como de unos espacios disciplinarios: las aulas universitarias y el museo, que garantizaran la autoridad y estabilidad de estas configuraciones y, a su vez, permitieran la diseminación de modelos ejemplares al conjunto de lo social.

Este proceso de descontextualización, movilización y fijación no solo se producía respecto a los marcos de interpretación del antiguo régimen, sino que, simultáneamente y con la misma naturalizada transparencia, se llevaba a cabo respecto a los lugares que eran objeto de «descubrimiento», «conquista» y «explotación» por parte de las potencias occidentales que habían hecho del antiguo templo griego de las musas un instrumento fundacional de su orden simbólico. El museo se constituía por lo tanto en un instrumento de interpretación y salvaguarda de la estructura colonial en el que se fortalecía el valor universal de los logros de la metrópolis y se situaban los valores relativos, tanto en términos espaciales como temporales –lo primitivo y exótico junto a lo arcaico y lo prehistórico– de las culturas subyugadas. Una interpretación similar podía aplicarse a las políticas de género, por supuesto.

¿Cuál es o cuál puede ser la función de estas instituciones fundacionales del sistema moderno burgués en la configuración de un orden simbólico plausible dentro de las sociedades multi, inter y transculturales en el sistema-mundo globalizado? Esta pregunta se ha formulado con insistencia desde distintas instancias del debate museológico en los últimos treinta años, y con particular fuerza en la práctica crítica y artística de

los años ochenta y noventa. Las coordenadas derivadas del discurso de Tony Bennett nos dotan de un marco conceptual privilegiado para situarnos ante esta cuestión, que se hace particularmente urgente en un momento en que proliferan nuevos modelos de institución cultural que no parecen partir de la reflexión crítica de los existentes y que se postulan como modelos de actitud y comportamiento dotados de una enorme fuerza ideológica.

Museo

Tony Bennett

Con respecto a cualquier glosario más convencional, el que compiló Raymond Williams en *Keywords* («Palabras clave» o, si se prefiere, «Ideas recibidas») se distingue abiertamente por su dedicación al rastreo de cómo la historia del uso –a menudo polémico y discutido– de ciertos términos clave afecta a nuestro actual vocabulario de la cultura y la sociedad.¹ Este es el aspecto del proyecto de Williams que Larry Grossberg, Meaghan Morris y yo mismo aspiramos a revitalizar cuando, casi treinta años después, emprendimos nuestro proyecto titulado *New Keywords*.² Se trataba de hacer una puesta al día de algunas de las entradas que había recopilado Williams y, simultáneamente, de ampliarlas mediante la inclusión de palabras que habían adquirido en la configuración de nuestro vocabulario cultural y social un significado crucial que no tenían cuando Williams escribió su obra, en los años setenta. Sin embargo, aun cuando el número de museos había aumentado de forma considerable durante el periodo transcurrido, y por más que los museos habían pasado a ser espacios políticamente discutidos y epicentros sumamente sensibles de la política cultural, hasta el punto de que hoy forman bisagras de vital importancia en las relaciones que existen entre cultura, gobierno y sociedad, no se me ocurrió la posibilidad de incluir una entrada sobre «Museo» en *New Keywords*. Por eso recibí con tanto agrado la propuesta de impartir una conferencia sobre este tema dentro del ciclo *Ideas recibidas*, organizado por el MACBA, ya que me brindaba una inmejorable oportunidad para corregir esta deficiencia.

Permítaseme empezar, de acuerdo con el espíritu del proyecto original de Williams, repasando algunos aspectos que encierran los sentidos y usos tanto históricos como contemporáneos del término, por tratarse de un vehículo idóneo para identificar las cuestiones que he de explorar más adelante. Al igual que Williams, recurro al *Oxford English Dictionary* (OED) con esta intención en mente. Tras definir *museo* como «edificio o institución en la que se conservan y exponen objetos de valor histórico, científico, artístico o cultural», el OED recoge también una crónica de lo que ha sido una cantinela bastante habitual en las concepciones contemporáneas del museo considerado como

lugar que está manifiestamente al margen de la vida misma. El primer ejemplo de este divorcio lo data el OED en una descripción de un compositor que se remonta a 1925: «Sus melodías están ahora recopiladas en varios libros que cualquiera podrá interpretar erróneamente; no le queda más que morir y apagarse... Ha sido museizado». De esta acepción se hace eco D. H. Lawrence al año siguiente, cuando escribe: «No me gustaría vivir en Asís [...] es un pueblo demasiado museístico, no tiene mucha vida». Más adelante, ya en 1988, un novelista como John Mortimer hace referencia a «[...] Italia, un lugar en el que nunca acaba el drama que se desarrolla en las calles. Todo lo contrario de un museo». En 1998, en el *Sunday Telegraph* se afirma que «la museización del arte se ha completado del todo». Por último, en el año 2000, un historiador de los museos alemán declara que «aquellas personas para las que tales objetos aún eran símbolos vivos deploraron su museización».

Ninguno de los usos anteriores que recoge el OED refleja esta concepción del museo como lugar que está al margen de la vida, por lo que podría darse el caso de que esta concepción reflejara la posterior absorción en el uso cotidiano de las críticas de la práctica museística que se han ido desarrollando dentro de la moderna teoría social y cultural, a comienzos del siglo xx: pensemos, por ejemplo, en la concepción del museo como depósito de cadáveres que desarrollaron los futuristas italianos, y también en la idea de que los museos de arte son mausoleos para las propias obras de arte, expuesta por Theodor W. Adorno.³ Sin embargo, sean cuales fueran las razones de este uso contemporáneo en constante circulación, quisiera proponer que esta concepción del museo como lugar apartado de los flujos habituales en la vida cotidiana –siempre y cuando, claro está, le demos una vuelta de tuerca adicional–, en el que los textos, objetos y obras de arte que se coleccionan se hallan también desprovistos de sus usos más característicos, constituye una perspectiva útil desde la cual es posible abordar la naturaleza de las relaciones y compromisos que mantienen los museos con lo social. Y esa vuelta de tuerca adicional equivale a decir que la mejor forma de entender los museos consiste en percibir que

proporcionan un entorno hecho al gusto del consumidor de cara al despliegue de una amplia gama de saberes por medio de los cuales esos objetos, textos y obras de arte que se reúnen en el museo experimentan una resocialización, se adaptan a nuevos usos e intenciones, como parte de las tecnologías de la cultura que actúan sobre lo social.⁴

Muy resumidamente, y a grandes rasgos, esta es la perspectiva a partir de la cual, inspirándome en la obra de Foucault, he querido aportar un informe sobre el desarrollo de los museos desde finales del siglo XVIII en adelante, tomándolos entre otras cosas por motores civiles que actúan sobre la sociedad para transformar la conducta social.⁵ Digo «entre otras cosas» porque los museos, sin lugar a dudas, siguen estando asimismo enmarañados en el ejercicio del poder y la soberanía que caracterizó una fase anterior de su historia. Durante unos años el museo –y de manera específica el museo de arte– funcionó como medio para manifestar y hacer patente el poder y la soberanía. Sin embargo, su desarrollo moderno se ha caracterizado de manera particular por configurarse como un instrumento del poder gubernamental, tal como lo define Foucault, fruto de un proceso que, en Occidente, «ha conducido por una parte al desarrollo de una serie de aparatos (*appareils*) gubernativos específicos, [y, por otra] al desarrollo de una serie de saberes (*savoirs*)». ⁶ Por lo tanto, lo que me importa aquí es rastrear las conexiones que existen entre el desarrollo de los museos –entendidos como conjunto de aparatos gubernativos que forman un aspecto distintivo de nuestro presente– y los saberes culturales (de la historia, la historia del arte, la arqueología, la estética, la antropología, la arquitectura, etc.) por medio de los cuales, y gracias a la disposición calculada de las relaciones entre objetos, visitantes y diseño del espacio museístico, se desarrolla, se pone en práctica y se somete a un examen y revisión permanentes una serie de programas diferenciados que aspiran a la transformación calculada de la conducta.

Las lecciones que impartió Foucault en el Collège de France durante el curso 1977-1978, recogidas en *Seguridad, territorio, población* y en *Nacimiento de la biopolítica*, apuntan varias maneras provechosas de ampliar esta perspectiva y ahondar en ella. Lo que me interesa en el primero de los dos guarda relación con el modo en que Foucault describe la orientación cambiante de la población con respecto a la transición histórica que se da en el paso de la soberanía a la seguridad. Lo que interesa al poder soberano es ante todo el volumen de la población. Esta debe incrementarse porque es el símbolo del poder soberano, o fuente de suministro indispensable para los ejércitos de las monarquías; del mismo modo, al

gobierno poco le interesa esa población, salvo para tener plena garantía de su obediencia. Con el binomio liberalismo/seguridad que posteriormente desplaza al poder soberano (aunque nunca sea así del todo), en el cual el gobierno aspira a dirigir los asuntos públicos permitiendo que estos sigan su curso, la población adopta una nueva forma, que ha de administrarse sobre la base de un conocimiento exhaustivo de sus propiedades inmanentes. Lo importante para nuestros intereses es lo que dice Foucault acerca del concepto de público en este contexto: sostiene que es más o menos en esta época, a comienzos del siglo XIX, cuando el público emerge como nueva base sobre la que ha de ejercerse el poder gubernamental. Al decir «público» se refiere a «la población considerada *sub specie* de sus modos de actuar, formas de comportamiento, opiniones, costumbres, temores, prejuicios y exigencias; es algo a lo que uno se une por medio de la educación, las campañas de difusión gubernamentales y las propias convicciones».⁷

En cuanto a esta interpretación de lo público como «espacio dentro del cual y con respecto al cual debe uno actuar»,⁸ el museo público y moderno se estructura como medio de actuación circunscrita a ese espacio, en el que también opera. No obstante, de ser así, el modo de actuación del museo ha de interpretarse como algo que discurre en medio de las nuevas realidades que adquieren existencia propia por medio de las prácticas museísticas, realidades que configuran la conducta del público de maneras específicas, dotándola de docilidad y responsabilidad ante tipos concretos de intervención o, dicho en términos foucaultianos, permitiendo que sea susceptible de asociarse de maneras diversas. Con esta finalidad es necesario examinar el papel de los saberes que informan las prácticas de los museos en la producción de las «realidades transaccionales» por medio de las cuales se organiza y se mediatiza la actuación de los museos sobre lo social. Tomo la expresión «realidades transaccionales» de *Nacimiento de la biopolítica*, donde Foucault la emplea para referirse a unas cuantas realidades históricas –los ejemplos que propone son la sociedad civil, la locura y la sexualidad–, que, según defiende, «aunque no siempre han existido tienen sin embargo realidad»,⁹ en el sentido de que han sido producidas históricamente tanto en virtud como en el seno de las interrelaciones de poder que se entablan entre los que gobiernan y los que son gobernados. Anteriormente, en las lecciones de este mismo curso, identifica su esfera de interés en «mostrar por medio de qué conjunciones una suma de prácticas –a partir del momento en que se coordinan con un régimen de verdad– fue capaz de dar existencia a lo que no existe (la locura, la enfermedad, la delincuencia, la sexualidad, etc.), de hacer que pese a todo

fuera algo», algo que «no es pura ilusión, ya que se trata precisamente de un conjunto de prácticas, prácticas muy reales, que le dan entidad y que de manera imperiosa lo designan en la realidad».¹⁰

De manera similar, necesitamos entender de qué modo se han implicado las prácticas museísticas y los saberes que las organizan en la producción de toda una serie de «realidades transaccionales» que, por así decir, formatean lo social de cara a determinados tipos de acción e intervención gubernamental, posibilitando que la conducta del público sea susceptible de asociarse de maneras diversas y con diversas finalidades. ¿En qué clase de realidades estoy pensando? Bien, se trata del arte, de la herencia cultural, del patrimonio, del pasado de la nación, de la prehistoria, de la comunidad, de las identidades regionales: todas ellas son nuevas interfaces históricas que por una parte organizan las relaciones entre prácticas gubernamentales y racionalidades, y por otra articulan los aspectos concretos de la conducta de determinados sectores poblacionales. No se trata ni mucho menos de que lo lleven a cabo por su cuenta, aislados del resto de los aparatos que intervienen en la producción y circulación de esos mismos saberes. No es posible desgajar el desarrollo del museo de arte de la evolución de la misma historia del arte como disciplina universitaria, por ejemplo, y tampoco lo es disociar –a finales del siglo XIX y a comienzos del XX– el papel de la antropología en los museos de sus relaciones con las asociaciones antropológicas y el desarrollo inicial que tuvo la antropología como disciplina universitaria. No obstante, el museo ha desempeñado un papel crucial en la amplia difusión de las realidades transaccionales producidas por esos saberes; en particular, ha contribuido a que se convirtieran, en términos de Foucault, en un medio de control de las opiniones, creencias y maneras de actuar y hacer, de modo que pueden englobarse bajo la influencia de las campañas y los programas gubernamentales de muy diversos tipos.

Las relaciones que se entablan entre el desarrollo de las galerías de arte en la Gran Bretaña del siglo XIX y su inclusión en la campaña contra el alcoholismo entre los varones es un buen ejemplo de ello. La creencia de que las galerías de arte podían ser un antídoto eficaz en este sentido llegó a estar muy extendida –eran corrientes las descripciones de las galerías como un espacio alternativo a las tabernas y los pubs–, y fue objeto de una activa campaña de difusión por parte, entre otros, de Henry Cole, arquitecto del South Kensington Museum (que más adelante iba a ser el Victoria and Albert Museum). Lo que

dio particular verosimilitud a esta creencia fue la modulación posromántica de la obra de arte como recurso susceptible de reformar a la propia persona. Con ello se prometía la solución de un dilema crucial para el pensamiento liberal de mediados del siglo XIX, esto es, cómo transformar la conducta de la clase trabajadora en relación con el consumo de alcohol, problema que era a un tiempo económico (la pérdida de jornadas laborales debido a la resaca de los lunes) y moral (los abusos en que incurría el obrero, cuando se emborrachaba, con respecto a su mujer e hijos), pero sin interferir en su libertad.¹¹ La galería de arte concebida como espacio idóneo para la estética posromántica ofrecía una solución al modular la obra de arte como recurso para la libre transformación de la persona. Cuando se inauguró la Sheepshank Gallery en el Victoria and Albert Museum, en 1858, una revista de la época no dudó en proclamar que inmediatamente repercutiría en el bienestar de los hogares de la clase trabajadora:

La esposa preocupada y angustiada ya no tendrá que visitar las sucesivas tabernas para rescatar a su pobre marido, aturdido a fuerza de tanto beber, para llevárselo a casa. Irá a buscarlo en cambio al museo más próximo, y allí tendrá que recurrir a todas sus dotes de persuasión y a todo su afecto conyugal para arrancarlo de la embelesada contemplación de una obra de Rafael.¹²

La influencia posterior de las concepciones posdarwinianas de la antropología, la arqueología y la geología tuvo un gran efecto en el papel que iban a desempeñar los museos en la producción de un nuevo conjunto de realidades transaccionales por medio de las cuales se moduló su actuación sobre lo social. En el contexto británico, el método tipológico desarrollado por Henry Pitt Rivers –que influyó en muchas muestras museísticas tanto británicas como de todo el mundo museístico angloparlante– consistía en extraer toda suerte de objetos artificiales de los medios sociales y culturales que les eran propios para representar secuencias universales del desarrollo humano, yendo de lo simple, o «lo primitivo», a lo complejo. Este método desempeñó un papel crucial en la organización de las interfaces entre los colonizadores y las poblaciones colonizadas, puesto que las descripciones que de estas últimas hicieron los primeros, tachándolos de meros supervivientes de la prehistoria, contribuyeron al desarrollo de las formas de administración colonial, puesto que, al negar a los colonizados toda capacidad de desarrollo social o cultural propio, pretendían o bien imponerles dicho desarrollo, o bien impedirlo,

sobre la base de que la competencia con la raza superior que constituían los colonizadores les condenaría de todos modos a la extinción.

En cuanto a sus relaciones con la dinámica del desarrollo social en los contextos metropolitanos, estas exposiciones sobre la evolución actuaron más bien como acumuladores evolutivos, resumiendo la historia del progreso hasta el presente con el fin de servir de acicate que reforzase y diera continuidad a este impulso. En el contexto británico, el papel que desempeñaron ha de leerse a la luz de la influencia de las concepciones evolutivas de la noción de carácter. Las distintas evoluciones que se produjeron transversalmente en las disciplinas de la historia natural, la geología y la arqueología de la prehistoria sirvieron para incrementar la panorámica temporal tanto de la historia del ser humano como de la historia de la tierra; se remontaron hacia los orígenes y sustituyeron el marco temporal abreviado del calendario mosaico por una concepción profunda del tiempo, completamente novedosa. Este tiempo «profundo» funcionó como realidad transaccional y proporcionó nuevas coordenadas para administrar cómo la población concebía y llevaba a la práctica sus relaciones con el tiempo. En Gran Bretaña, esto estuvo estrechamente relacionado con la historización del carácter a través del cual se consideraba que cada persona se había formado por medio de la herencia acumulada en la sucesión de las generaciones precedentes, lo cual dio pie a una división, en la persona, entre el yo arcaico y el yo moderno, siendo aquel la pervivencia de todos los pasados acumulados en la persona a través de mecanismos de herencia que obedecían a concepciones dispares, y hallándose este otro conformado por la impronta del presente. Así las cosas, esta división comprendía un pliegue histórico nuevo y distinto en la configuración de la persona, al tiempo que las muestras museísticas relacionadas con la evolución de la especie actuaban de formas distintas dentro de este pliegue: por ejemplo, como compensación frente a la influencia restrictiva del pasado heredado, o bien como proyección del pasado, el presente y el futuro en forma de *continuum* evolutivo inacabable.¹³

La influencia de las concepciones darwinianas en las relaciones existentes entre antropología y práctica museística en la Francia de finales del siglo XIX tuvo otras implicaciones. Las colecciones de la Société d'Autopsie Mutuelle arrojan luz en estas cuestiones. Esta sociedad se estableció en 1876 y formó parte de la Société d'Anthropologie de París, que, bajo la dirección de Paul Broca, se había convertido en la principal organización de la antropología francesa. Su nombre obedece al contrato que firmaban sus integrantes para,

tras su muerte, legar los cuerpos a la ciencia, con la certeza de que la autopsia iría a cargo de algún colega de profesión y compañero de asociación. La Société d'Autopsie Mutuelle incluía principalmente antropólogos en ejercicio, médicos y profesionales de disciplinas afines. A diferencia de sus homólogos británicos, estaban profundamente influidos por las concepciones darwinianas relativas a la existencia de azarosos mecanismos evolutivos. Asimismo, eran claramente anticlericales, con lo que cumplieron la función de una vanguardia científica militantemente materialista y desafiante frente a la autoridad de la Iglesia católica. Presuponían que por ser representantes de las ramas intelectualmente más avanzadas de la especie humana, el hecho de legar sus cuerpos a la ciencia serviría para identificar los rasgos anatómicos que era necesario cultivar en aras de una mejor continuidad de la especie y de una evidente mejoría social.

El museo y laboratorio de la Sociedad desempeñó en este sentido un papel importante. En las paredes del laboratorio se alineaban miles de cráneos tanto humanos como de antropoides, y había cajones llenos de esqueletos, cráneos y huesos que habían donado los antropólogos tras sus expediciones por los lugares más remotos del mundo. El museo adyacente contaba con más de cuatro mil cráneos de distintas razas, cuarenta esqueletos humanos, los cráneos hallados en las excavaciones realizadas gracias a la nueva ciencia de la arqueología prehistórica, así como esqueletos y cráneos de antropoides y otros animales de gran tamaño. Asimismo, se exponían los cráneos, cerebros y otras partes de los cuerpos de los miembros de la Sociedad, tanto de los científicos como de los que no lo eran. En este contexto, los principales antropólogos franceses de fin de siglo llevaron a cabo sus trabajos de investigación, consistentes sobre todo en una inagotable labor de observación y medición realizada con el propósito de dar validez a las jerarquías raciales basadas en los rasgos anatómicos. Fue una labor que transformó los cuerpos enteros y también los fragmentados que se habían reunido en el laboratorio y en el museo –por emplear la formulación de Jennifer Michael Hecht, en cuya obra aquí me baso– «de objetos de reverencia en objetos de conocimiento».¹⁴ Con las técnicas de medición antropométrica, realizadas para identificar una amplia gama de tipos cefálicos, Paul Broca, Jacques Bertillon y sus contemporáneos quisieron liberar al ser humano de las garras de la fe, para lo cual se llevaron literalmente sus restos del «altar» (o de «una misa negra imaginaria») y los colocaron debidamente «etiquetados en el museo y en el manual de medicina».¹⁵ Con ello también aspiraban a esclarecer lo social en términos radicalmente nuevos y materialistas, entendidos como una serie de tipos corporales que existen en un tiempo

ajeno a toda religión y en perpetuo desarrollo, y, que por lo tanto, están sujetos a una posible administración, a una nueva disposición, por medio de distintas formas de intervención científica, protoevgenésica, destinadas a modificar las relaciones entre ellos.

Sin embargo, en lo que atañe a las prácticas museísticas contemporáneas, las realidades transaccionales de las que más se han servido los museos y las galerías de arte son las que se centran en las relaciones de diferencia cultural. Aquí se ha producido una inmensa variación de la práctica,¹⁶ que oscila entre las iniciativas a las que dio forma la influyente concepción del museo que propugna James Clifford, esto es, el museo como zona de contacto que organiza los espacios de la interacción dialógica entre distintas comunidades,¹⁷ y los proyectos museísticos que aspiran a disolver las identidades específicas de la nación y la comunidad en una serie de identidades híbridas que salvan toda clase de límites territoriales y que se hallan en un flujo constante,¹⁸ pasando por otras concepciones museísticas más convencionales, que los consideran instrumentos de formación nacional multicultural, capaces de remodelar las narraciones previamente dominantes, por lo común monoculturales, y convertirlas en narraciones que retroproyectan la historia de la nación como si siempre hubiera tenido un cariz (inverosímilmente) multicultural.¹⁹ Sin embargo, la forma particular de este tipo de compromiso con la diversidad en la que me centro es la que plantea la creciente relevancia pública de algunas cuestiones relacionadas con la diversidad religiosa. Lo hago así por las complicaciones que supone en la explicación propuesta hasta ahora, que asume que las realidades transaccionales en las que se implican los museos son de índole secular.

Aquí, como es evidente, subyace una cuestión de mayor amplitud. Los marcos multiculturales para ejercer el gobierno sobre la diversidad cultural han sido cuestionados a raíz de la prevalencia, cada vez mayor, de formas de identificación basadas en el credo o en la fe, en particular las relacionadas con las religiones del mundo, que conviven mal con la posición que las concepciones multiculturales proponen de todas ellas –y que incluso la rechazan–, calificándolas de una cultura más entre tantas otras, aunque dentro de un sistema de gobierno laico y definido en términos de nación.²⁰ Algunas de las cuestiones que plantean estos debates se encuentran espléndidamente expuestas en el comentario que hizo Ien Ang de una exposición titulada *Buddha: Radiant Awakening*, de 2001, que tuvo lugar en la Art Gallery de Nueva Gales del Sur. Su análisis concluye con una reveladora yuxtaposición de dos reacciones ante la exposición claramente opuestas. La primera es de

Bruce James, crítico de arte que escribió lo siguiente: «Habría dicho que el propósito de *Radiant Awakening* no era otro que despertar justamente al espectador y sensibilizarlo sobre las maravillas del arte budista, no del budismo, puesto que no hay duda de que ambas categorías son nítidamente diferenciables. A la fuerza han de serlo, ya que de lo contrario no sería esta una exposición, sino un servicio de carácter sagrado».²¹ La segunda es la descripción de una mujer china que hacía poco había perdido a su madre y que visitaba la exposición una vez por semana para depositar unos cristales, a modo de ofrenda votiva, a los pies de una estatua de Buda; con ello convertía una exposición de arte en un recinto sagrado. Ang indica que esta anécdota representa la transformación del museo de arte en una institución híbrida en la que los mismos objetos quedan sujetos a múltiples usos e interpretaciones de los diversos públicos. Esto lleva a la autora a proponer que el museo de arte excluya su compromiso con los valores de una alta cultura autónoma si lo que pretende es funcionar como institución cívica en sintonía con las necesidades de sistemas de gobierno culturalmente diversos, al tiempo que señala que esto no podría hacerse sin dejar de ser el museo de arte tal como lo conocemos.

Si bien se trata de un análisis perspicaz, hay que situar estas cuestiones en una perspectiva histórica de mayor recorrido. Y es que si el museo de arte occidental se ha relacionado con la evolución de una cultura autónoma, también ha sido un lugar crucial para el desarrollo del concepto de cultura como fuerza secularizada, que ha desplazado del todo la religión o que bien admite subsumirla. En efecto, el concepto de estética, ya en sus primeras formulaciones en Gran Bretaña, fue contemplado como la base de un vínculo común –poco después de la Guerra Civil inglesa– que habría de superar todas las divisiones impuestas por la religión, así como las nuevas divisiones a que dio lugar el desarrollo de una sociedad mercantilista, y que, pese a no presentar rasgos ateístas, estaba claramente dirigido en contra de la autoridad sacerdotal.²² Esta tendencia también estaba conectada con la aparición de lo social como ámbito a un tiempo autónomo y determinante que, tal como apunta Keith Baker, era «impensable dentro de un imaginario religioso que consideraba la totalidad del orden y de la existencia, física y metafísica, natural y humana, como algo que emanaba de la divinidad».²³ Este proceso –que Baker considera inicialmente vinculado a la consolidación del estado administrativo en la Francia del siglo xvii– fue crucial en la posterior aparición del estado gubernativo de Foucault, que presupone la existencia de un dominio de lo social del que «se asume que posee sus propios rasgos característicos, su autonomía e independencia»²⁴ desligada del

Estado. También proporcionó las condiciones previas necesarias para la posterior reubicación de la religión en el contexto de este esquematismo. Solo cuando en formas y grados diversos, religión y estado quedaron deslindados entre sí con el propósito de desvincular las cuestiones políticas y administrativas de los efectos perturbadores del partidismo religioso, fue por fin posible invocar la religión como fuerza moral suplementaria capaz de actuar sobre lo social y garantizar el orden. El servicio que ha de prestar la religión, sin embargo, es tal que queda subordinada a las necesidades de una sociedad cuya existencia se presupone independiente y basada en sus propios fundamentos. «En última instancia, la religión –según Baker– queda justificada en nombre de la sociedad, pero no a la inversa».²⁵

En este espacio, en parte como sustituto de la religión y en parte como complemento de la misma, se insertan con posterioridad las instituciones de la cultura laica dentro de la esquematización estatal/social del gobierno definida por Foucault. El panorama varía, como es natural, pero en la mayoría de los estados europeos la evolución del museo de arte, y de otros tipos de museo, se produjo a la par que se consolidaba esta esquematización y su propio papel de organizador y rector de los flujos de la actividad gubernamental. La galería de arte, en el análisis de Hegel, inaugura de este modo, y por primera vez, una política laica de la cultura, puesto que desarraiga las obras de arte del contexto en que se originaron –incluyendo las del culto cristiano– y, al exponerlas y reunir las en un mismo espacio, permite producir y hacer visibles nuevos significados.²⁶ Para el caso de los reformistas culturales de la Inglaterra del siglo XIX considerar la galería de arte como una alternativa a la nueva función de la religión –una fuerza moral suplementaria– fue un hecho bastante explícito. Habida cuenta de que los pobres antiguamente tenían acceso a las bellas artes –«las siervas de la religión y de la cultura galante»– por medio de las iglesias, las abadías y las catedrales, Henry Cole advirtió que no tenía ningún sentido considerar la religión como una posible cura que frenase el alcoholismo, puesto que «son millones los habitantes de este país que han dejado de sentir la menor atracción por nuestras iglesias y capillas protestantes, y por ley no es posible obligarlos a asistir a los templos»,²⁷ motivo por el cual abogó por la inversión pública en las galerías de arte, medio idóneo para subsanar esta carencia. Y en los contextos coloniales, la importación de las instituciones artísticas de Occidente –la escuela de bellas artes y la galería de arte– quiso secularizar el juicio estético para debilitar lo que se consideraban culturas idólatras en lo visual. En la India, sostiene Tania Roy, la difusión del realismo impuesto por

la perspectiva al uso a través de estos medios se contempló como «la proverbial bala de plata que había de fracturar de una vez por todas el contacto entre los ojos del espectador y los de la deidad».²⁸

De todos modos, es importante tener en cuenta que el ordenamiento preciso de las relaciones entre estado y cultura y también el lugar que ocupa la religión en estas varía de un país a otro. El laicismo radical del Estado francés nunca se ha aplicado en Gran Bretaña a la vista de la inconfundible fusión de iglesia y estado que representa el modelo anglicano. La superposición de ambos resulta evidente en los modelos arquitectónicos de muchas instituciones dedicadas al coleccionismo: es perceptible en el uso frecuente del gótico y, de manera especial en sus asociaciones con una forma secularizada del cristianismo medieval, por ejemplo, así como en la concepción de Richard Owen del British Museum of Natural History como «catedral de la ciencia», en la que bien podrían estar expuestos los arquetipos platónicos de la creación.²⁹ Los vínculos que existen entre las instituciones laicas y religiosas y las estrategias de actuación en lo social también han sido profundos: resultaban evidentes, por ejemplo, en las intromisiones de las diversas formas de evangelismo nacidas en el siglo XIX en el ámbito social.³⁰ Lo importante, sin embargo, es que esto ocurriera dentro de una esquematización estatal/social en la que el estado tenía un papel clave en la estructuración de los campos de acción dentro de los cuales operaban esos programas religiosos, culturales, o religiosos y culturales a un tiempo.

Posiblemente esto es lo que ahora, a resultas de la renovada prominencia de las divisiones religiosas dentro del cuerpo político, se halla en tela de juicio. El comentario que ha hecho Steven Engler³¹ sobre la versión de Bourdieu de las relaciones entre religión y estado en la consagración de distintas formas de capital resulta aquí de notable utilidad. Engler nos recuerda que la versión de Weber sobre las relaciones entre las distintas formas de capital religioso que intervienen en las luchas dirimidas entre sacerdotes (o iglesias) y profetas (sus adversarios heterodoxos) por la «rutinización del carisma» en lo religioso proporcionó el modelo de Bourdieu sobre el papel del Estado a la hora de valorar la reproducción de las distintas formas de capital inherentes a las pugnas que tienen lugar dentro de un espectro de campos bien diferenciados, y que caracterizan a las sociedades modernas y avanzadas. Al subrayar esto, da a entender que Bourdieu sobrestima el grado hasta el cual la centralidad que ocupa el Estado ha desplazado las formas religiosas de la acumulación y la consagración del capital. Lejos de caer en un anacronismo, apunta,

el incremento del pentecostalismo y la fuerza renovada de los fundamentalismos nos lleva a pensar que la religión sigue siendo una fuente importante de consagración, en mayor medida de lo que daban a entender las formulaciones de Bourdieu. Cuestiona así «su subsunción jerárquica de todos los campos bajo el campo del poder unificado por el Estado». Esto nos hace suponer que no es solo el Estado el que se implica en el acto de enmarcar las relaciones entre los agentes y las distintas formas de capital en los ámbitos de la ciencia, la literatura, la política y las artes.

Sin embargo, en la organización contemporánea de las relaciones entre el Estado, la cultura y lo social, desde una perspectiva contemporánea, es mucho más importante el amplio conjunto de filiaciones religiosas que debemos tener en consideración.³² En el contexto británico del siglo XIX, en la mayor parte de la época moderna y en la medida en que se trataba de la adjudicación de autorizaciones civiles, estas relaciones se establecían sobre todo en los confines del cristianismo o, en términos más generales, de la tradición judeocristiana, en la cual los integrantes de otros credos ocupan si acaso un lugar completamente marginal. La creciente movilidad internacional de la mano de obra y la aparición de los nuevos programas o aspiraciones de la ciudadanía dentro del marco de la política del reconocimiento, así como el aumento de las filiaciones religiosas, han transformado notablemente esta situación. Lamin Sanneh³³ aporta algunas cifras de utilidad a la hora de situar esta última tendencia en una perspectiva global: en 1970, con una población mundial total de 3.700 millones de habitantes, la población musulmana era de 549 millones, y la cristiana rondaba los 1.200 millones. En torno a 2006, estas dos religiones se habían expandido de manera hartamente significativa tanto en términos absolutos –los musulmanes, hasta los 1.300 millones, los cristianos, hasta los 2.150 millones– como en lo tocante a los porcentajes de la población mundial (pasando de casi el 15% hasta cerca del 22% en el caso de los musulmanes, y de poco más del 32% hasta cerca del 36% en el caso de los cristianos). Y en su mayor parte el crecimiento del cristianismo es atribuible al llamado cristianismo carismático: en 1970, la población mundial de cristianos pentecostales rondaba los 72 millones, y en 2005, estaba cerca de los 590 millones.

El reto que todo ello supone para los museos con financiación estatal en una época en que las divisiones basadas en el credo se van tornando más drásticas es en realidad un microcosmos de los retos a los que se enfrentan los sistemas políticos liberales y democráticos de un modo más general. Grahame Thompson se pregunta: «¿Es posible que la

tradicional separación de la Iglesia y el Estado, tan cuidadosamente orquestada en Occidente –y que en muchos sentidos es la característica definitoria del pluralismo liberal y la medida de su pacífica coexistencia entre lo que fueron en otro tiempo comunidades religiosas rivales y fratricidas–, pueda sobrevivir a la recrudescida avalancha de los fundamentalismos religiosos?». ³⁴ Y responde señalando que un nuevo acuerdo entre Estado y religión que pueda garantizar los mismos beneficios en nuestros días es el que por fuerza aspira a implicar plenamente a las religiones en cuestión. «El tema –señala– pasa a ser otro: ¿es posible que se entable un diálogo entre los dioses?». Y propone que, en caso de que pueda darse ese diálogo, «los dioses han de ser admitidos en la cámara en la que se procede a la negociación de la paz». ³⁵

Si es así, si las negociaciones por la paz han de resultar eficaces, la cuestión que es preciso formularse es más bien esta: ¿qué significa la admisión de los dioses en la galería de arte o, de un modo más general, en el museo? La escena que invocaba Ien Ang, con esa hibridación en la que las relaciones estéticas y religiosas de los mismos objetos pueden coexistir en un mismo espacio, es una de las posibles respuestas. Otras serían las relativas a las tensiones existentes, dentro del sistema del arte occidental, entre las reivindicaciones del arte por gozar de libertad de expresión y autonomía respecto de cualquier posible interferencia de tipo político o religioso, y la exigencia opuesta, esto es, que es responsabilidad del Estado no exhibir obras de arte que puedan ofender las sensibilidades religiosas de las diversas poblaciones que hoy constituyen parte de la ciudadanía, como es el caso, por ejemplo, de las polémicas que se han sucedido en torno a la exposición de la obra de Andrés Serrano titulada *Piss Christ*. Aún habría otras, relativas a las exigencias, en Estados Unidos, de que el creacionismo se exponga junto a las teorías de la evolución en los museos y que asimismo se imparta en las escuelas, con lo cual se reavivarían las controversias típicas de la década de 1880, cuando las exposiciones sobre la evolución se instalaron por vez primera en instituciones como el British Museum of Natural History y el American Museum of Natural History de Nueva York. ³⁶

Las cuestiones de esta índole vinculadas específicamente con los museos remiten ineludiblemente a tendencias de mayor calado que atañen a las relaciones entre las religiones dentro de la esfera pública. Cuando Jack Straw y Tony Blair dijeron que consideraban el burka como una muestra de separatismo y de aislamiento, agravaron las dificultades que han de afrontar las mujeres musulmanas en un contexto público de un modo que posi-

blemente no ha tenido parangón en Gran Bretaña desde que, a resultas de la legislación de 1829, por la que se liberó a los católicos de numerosas restricciones vigentes hasta entonces, reaparecieron en público las monjas con hábito completo y fueron objeto de duras críticas, y a veces de agresiones o lapidaciones, por el hecho de exhibir públicamente su diferencia en materia de religión.³⁷ La cuestión de la diferencia y de la esfera pública se halla hoy cada vez más interrelacionada con la religión también de otras maneras. El arzobispo de Canterbury participó en esta refriega a finales de 2006, al exigir a los ayuntamientos británicos que llamasen «Navidad» a las «festividades de invierno», ya que lo apropiado –consideraba– era que la esfera pública siguiera siendo declaradamente cristiana en estas cuestiones. Y en Glastonbury, en el otoño de 2006, una organización de jóvenes católicos convocó una manifestación por las calles de la localidad para reclamar que esta siguiera siendo centro de la devoción cristiana, para lo cual se solicitó que todo signo y ritual pagano quedase excluido de los límites del municipio. Por su parte, los internos ajenos a la religión cristiana que se hallan recluidos en las prisiones estatales han reclamado al Ministerio del Interior que reconozca el año nuevo pagano y le dé la categoría de día de significación espiritual especial al menos para ellos, mientras que, siguiendo el ejemplo de muchos pueblos indígenas, las organizaciones paganas, como el Consejo de las Órdenes Druídicas de Gran Bretaña, desarrollan actualmente una gran actividad en diversas campañas con las que reclaman que los museos británicos devuelvan los restos saqueados de los yacimientos funerarios precristianos, para que así sean enterrados de nuevo de acuerdo con los ritos paganos.³⁸

Las cuestiones religiosas también interfieren en las relaciones de los museos con los pueblos indígenas. Sin embargo, en ellas interviene una calificación de las perspectivas que tomé, al comienzo de esta intervención, del *Oxford English Dictionary*. Y es que, en el caso de los pueblos indígenas, el patrón típico es que los artefactos culturales han sido arrebatados de las culturas indígenas en una suerte de expropiación que forma parte del proceso de conquista colonial. No es casualidad que, en Australia, las primeras exposiciones permanentes de materiales aborígenes dentro de los principales museos estatales daten de las primeras dos décadas del siglo xx, un periodo de gran importancia en la construcción de una nación que, gobernada de acuerdo con los imperativos de la política de los australianos blancos, concebía la futura trayectoria nacional como la de un país totalmente blanco (a resultas de la extinción de la población aborígen). En este contexto, el desarrollo de las exposiciones permanentes en los museos para dar muestra

de la cultura aborígen como mera pervivencia de la prehistoria implicó, en los términos que emplean Deleuze y Guattari, una forma de captura estatal en la que toda una población quedó sujeta al proceso colonial de la museización.³⁹ La cita del OED que reproduje antes, acerca de un compositor del cual se decía que «no le queda más que morir y apagarse... Ha sido museizado», resume a la perfección la lógica de las relaciones existentes entre los museos y los aborígenes en esta época. Así las cosas, sobre este trasfondo histórico, el significado de las actuales exigencias de repatriación que se hacen en nombre de los pueblos indígenas han de considerarse una mera reclamación de los materiales que se encuentran en los museos –o bien una petición de que se impongan restricciones sobre su uso– en nombre de las cosmologías religiosas todavía válidas que los museos habían expuesto con anterioridad como elementos primitivos o prehistóricos, es decir, como algo que había quedado superado por el tiempo histórico y secular que se predica en el museo.

Así pues, si según apunta Foucault en *Seguridad, territorio, población*, «aún no nos hemos liberado»⁴⁰ de las formas cristianas del poder pastoral, nosotros podríamos añadir que, en las sociedades culturalmente diversas, existen múltiples variantes de formas de poder religioso que complican el terreno en el que los museos –instituciones cuyas prácticas se han configurado de acuerdo con un conjunto de saberes laicos– deben hoy comprometerse.

1. Raymond Williams: *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Londres: Fontana/Croom Helm, 1976.
2. Tony Bennett et al.: *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Blackwell, 2005.
3. Theodor W. Adorno: «Valéry-Proust Museum», *Prisms*. Cambridge: MIT Press, 1996. Edición en castellano: «Museo Valéry-Proust», *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962.
4. Tony Bennett: «Civic laboratories: museums, cultural objecthood, and the governance of the social», *Cultural Studies*, vol. 19, nº 5 (2005), pp. 521-547.
5. Véanse, a este respecto, Tony Bennett: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995; y Tony Bennett: *Culture: A Reformer's Science*. Londres: Sage, 1998.
6. Michel Foucault: *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France, 1977-1978*, Londres: Palgrave Macmillan, 2007, p. 108. Edición en castellano: *Seguridad, territorio, población: curso del Collège de France (1977-1978)*. Madrid: Akal, 2008.
7. *Ibíd.*
8. *Ibíd.*
9. Michel Foucault: *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978-1979*, Londres: Palgrave Macmillan, 2008, p. 297. Edición en castellano: *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
10. *Ibíd.*, p. 19.
11. Tony Bennett: «Acting on the social: art, culture, and government», *American Behavioural Science*, vol. 43, nº 9 (2000), pp. 1.412-1.428.
12. Citado en John Phisick: *The Victoria and Albert Museum: The History of its Building*. Londres: Victoria and Albert Museum, 1982.
13. Tony Bennett: *Pasts Beyond Memories: Evolution, Museums, Colonialism*. Londres: Routledge, 2004.
14. Jennifer Michael Hecht: *The End of the Soul: Scientific Modernity, Atheism and Anthropology in France*. Nueva York: Columbia University Press, 2003, p. 84.
15. *Ibíd.*
16. Tony Bennett: «Exhibition, difference and the logic of culture», en Ivan Karp et al. (eds.): *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. Durham: Duke University Press, 2006, pp. 46-69.
17. James Clifford: *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1997.
18. Anthony Shelton: «Museums in the age of cultural hybridity», *Folk*, vol. 43, 2001, pp. 221-250.
19. Ghassan Hage: *White Nation: Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society*. Annandale: Pluto Press, 1998.
20. Ghassan Hage: «Multiculturalism», en Tony Bennett y John Frow (eds.): *Handbook of Cultural Analysis*. Londres: Sage, 2008.
21. Citado por Ien Ang: «The art museum as monument: cultural change contained», en Marilyn Lake (ed.): *Memory, Monuments and Museums: The Past in the Present*. Melbourne: Melbourne University Press y Australian Academy of the Humanities, 2006, p. 149.
22. Lawrence E. Klein: *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England*. Nueva York: Cambridge University Press, 1994.
23. Keith Michael Baker: «A Foucauldian French Revolution?», en Jan Goldstein (ed.): *Foucault and the Writing of History*. Oxford: Blackwell, 1994, pp. 187-205.
24. *Ibíd.*, p. 197.
25. Keith Michael Baker: «Enlightenment and the institution of society: note for a conceptual history», en Willem Melching y Wyger Velema (eds.): *Main Trends in Cultural History: Ten Essays*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1994, p. 107.
26. Véase Didier Maleuvre: *Museum Memories: History, Technology, Art*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
27. Henry Cole: *Fifty Years of Public Work of Sir Henry Cole, K.C.B.* Londres: George Bell and Sons, 1884, p. 368.
28. Tania Roy: «The aesthetic in colonial India», *Theory, Culture & Society*, vol. 23, nº 2-3 (2006), p. 245.
29. Richard Owen: *On the Extent and Aims of a National Museum of Natural History*. Londres: Saunders, Otley & Co., 1862.
30. Leonore Davidoff y Catherine Hall: *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class*. Londres: Routledge, 1987. Edición en castellano: *Fortunas familiares: hombres y mujeres de la clase media inglesa 1780-1850*. Madrid: Cátedra, 1994.
31. Steven Engler: «Modern times: religion, consecration, and the state in Bourdieu», *Cultural Studies*, vol. 17, nº 3-4 (2003), pp. 445-467.
32. David Saunders: «What does liberalism inherit from early modern religious settlements?», ponencia 16, ESRC Centre for Research on Socio-Cultural Change (<http://www.cresc.ac.uk/publications/papers>), 2006.
33. Lamin Senneh: «Religion's return», *Times Literary Supplement* (13 de octubre de 2006), pp. 13-14.
34. Grahame Thompson: «Religious fundamentalisms, territories and "globalisation"», ponencia 14, ESRC Centre for Research on Socio-Cultural Change (<http://www.cresc.ac.uk/publications/papers>), 2006, p. 20.
35. *Ibíd.*
36. Steven Conn: «Science museums and the culture wars», en Sharon Macdonald (ed.): *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell, 2006, pp. 494-508.
37. Polly Toynbee: «Only a fully secular state can protect women's rights», *The Guardian* (17 de octubre de 2006), p. 33.
38. James Randerson: «Give us back our bones, pagans tell museums», *The Guardian*, (5 de febrero de 2007), p. 3.
39. Gilles Deleuze y Félix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Londres: The Athlone Press, 1988, p. 435. Edición en castellano: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 2004.
40. Michel Foucault, *op. cit.*

Cine

Conceptualismo

Crítica

Cubo blanco

Documento

Gentrificación

Industria cultural

Museo

Performance

Pop

Público

Relación

Subjetividad

Antes de Pictures: el valor crítico de la memoria

Jesús Carrillo

Acción en los márgenes

Douglas Crimp

Antes de *Pictures*:¹ el valor crítico de la memoria

Jesús Carrillo

Douglas Crimp contribuye al curso *Ideas recibidas* con una reflexión de carácter autobiográfico acerca del Soho neoyorquino como lugar de experimentación artística, vital y sexual a comienzos de la década de los setenta. En su narración, los cuerpos en acción de la performance y de la sexualidad no normativa, así como las acrobacias heroicas de Gordon Matta-Clark, se solapan sobre el escenario decrepito del viejo barrio portuario e industrial del Soho. Este retrato pertenece a un proyecto más ambicioso de memorias titulado *Before Pictures*, en el que recorre en zigzag las escenas artísticas y *queer* neoyorquinas en los años anteriores a la exposición de 1977, que le convirtió en uno de los críticos americanos de referencia internacional.

El entrecruzamiento de la memoria personal y los datos e imágenes de la historia del arte nos deja el sabor agridulce de la obsolescencia, pero, junto a ello, devuelve la carne y la polisemia de lo real y lo vivido al discurso reificante y vacío de la historia del arte, a lo museístico del arte moderno que Crimp denunció a comienzos de los ochenta. El impulso que le hacía volverse perpetuamente sobre sí mismo para generar la ilusión de dinamismo, de hecho, había acabado por alienar de este cualquier atisbo de vida y capacidad crítica.

Revivir la experiencia de Douglas Crimp en el Soho de la primera mitad de los años setenta no es en absoluto un mero ejercicio de nostalgia. En realidad, es parte de un ejercicio sistemático que aviva el legado de los sesenta y setenta, con el objeto de arrebatarlo de la narración canónica de la historia del arte. Y ello es consustancial a la posición crítica de Crimp desde los inicios de su carrera. De hecho, más o menos por la misma época en que escribía *On the Museum's Ruins* y, tras sus primeras actividades y textos *posmodernos* de finales de los setenta, editaba las descripciones y el material gráfico de los trabajos de Joan Jonas, una de las protagonistas fundamentales de esa escena, con el título de *Joan Jonas: Scripts and Descriptions 1968-1982*.

En 1983, en el breve texto introductorio del libro, Crimp justificaba la publicación del legado de Jonas con las siguientes palabras: «Es fundamental volver sobre aquellas circunstancias y recordar su lógica, porque la ruptura que provocó en la práctica modernista del arte ha sido desde entonces reprimida y neutralizada.» Crimp reivindicaba por entonces tanto la herencia de la desestabilización de los límites del arte, como el uso del arte para desestabilizar las fronteras del sujeto, que se reconocía en la escena de la performance del círculo de Joan Jonas. Se trataba de una práctica posmoderna en las antípodas del neopictorismo narcisista y mercantil, que se hacía fuerte en la escena internacional del momento.

La reivindicación del legado de los sesenta y comienzos de los setenta, sobre todo de los elementos teatrales, performativos y transgresores de los límites y géneros convencionales, vinculados a la experimentación de formas alternativas de subjetividad y de relación social, no es pues exclusiva del activismo ni de las tendencias relacionales actuales. Como nos recuerda Crimp, ello es parte inherente del discurso crítico desde las trincheras del final mismo del modernismo, un legado que se actualiza cada vez en un nuevo contexto, pero que es fundamental reconocer en su continuidad temporal.

1. *Pictures* remite a una exposición comisariada por Douglas Crimp en 1977 que reunía en el Artist's Space de Nueva York la obra de los artistas Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith.

Acción en los márgenes

Douglas Crimp

Debería empezar por contar cómo sucedió. Es decir, qué se siente al vagar durante meses y meses por la ciudad de Nueva York tratando de hallar un lugar donde crear una obra, algo sobre todo a la misma escala de lo que he sido capaz de crear en otros lugares, pero no en la ciudad de Nueva York... Originariamente, lo que me había llamado la atención eran las fachadas, porque a medida que se recorre la zona de los muelles por la autovía desierta que los bordea, las fachadas son una agrupación increíble y animada de distintas épocas, de distintas personalidades. Y lo que deseaba era hacerme cargo de una de las más antiguas, que al final ha sido esta, una fachada que data del cambio de siglo. Es de un clasicismo curioso, un clasicismo de latón. Y mi intención era cortar la fachada. Las que encontré en principio eran propiedad de los gays. Y de la tribu del S&M, ya sabes cómo son, esas fachadas con vistas al río tan sombrías y tan típicas del S&M...

(Gordon Matta-Clark a Liza Bear, 11 de marzo de 1976)

El día de agosto que escogí para mudarme de Greenwich Village a TriBeCa fue uno de los días más calurosos del verano de 1974. Alquilé una furgoneta y conté con la ayuda de mi novio, Richard, aunque en aquel entonces tan pronto estábamos juntos como rompíamos o reanudábamos la relación. Mi apartamento de la Calle 10, al oeste del Hudson, era un piso estrecho y alargado, de los que llaman de vagón de ferrocarril, en una cuarta planta; el piso al que me mudé era un ático espacioso y bien iluminado que estaba en Chambers Street, también al oeste del Hudson. Me las había ingeniado para que me permitieran utilizar durante todo el día el montacargas del edificio donde se encontraba el loft. Era un ascensor viejo y renqueante, que funcionaba tirando con fuerza del cable que pasaba por una roldana, y que se detenía tirando no menos fuerte del otro cable. Era sumamente difícil conseguir que quedara a la altura deseada. Tras apilar mis pertenencias en el suelo del montacargas, Richard y yo, con el artista que vivía al lado, que era quien me subalquilaba el loft, nos las apañamos para que el montacargas, con una carga excesiva, iniciara el as-

censo. Pero, cuando llegamos a la tercera planta, se detuvo con un gran rechinar de cables y roldanas, y comenzó a descender poco a poco. Agarramos los tres el cable para impedir que el montacargas bajara en caída libre y en efecto lo conseguimos, pero pese a todos los esfuerzos se estampó contra el suelo del sótano. Tras recobrar la tranquilidad y descubrir que por fortuna nadie había sufrido ningún daño, tuvimos que subir mis pertenencias por el húmedo sótano del viejo edificio industrial y luego por las escaleras de servicio, pasar con todas mis cosas por un almacén de maquinaria que había en la planta baja, y subir a partir de allí otras cuatro plantas.

Además de luminoso, mi nuevo loft tenía otras cualidades, una de ellas de origen distinguido. El anterior inquilino había sido Robert Israel, el escenógrafo, al cual compré todas las instalaciones necesarias para la conversión de un loft industrial en una vivienda, es decir, los elementos de fontanería de la cocina y el cuarto de baño, los calefactores, etc. Entre ellos había también una plataforma, una especie de escenario de unos tres metros cuadrados que se encontraba a más de medio metro sobre el suelo y que Robert seguramente debió de utilizar para montar maquetas a escala de sus escenografías; lo coloqué bajo la claraboya que iluminaba el loft y lo empleé como demarcación espacial de mi dormitorio. No dejé de reparar en el simbolismo que tendría un dormitorio en tanto espacio escénico brillantemente iluminado, aunque supongo que en aquel entonces era lo adecuado al momento por el que estaba pasando. El objeto de origen distinguido era una enorme nevera que Marion Javits, coleccionista de arte y cosmopolita esposa de un famoso senador republicano de inclinaciones liberales, había regalado a Jasper Johns. Johns se lo había dado a Robert, y Robert me lo vendió a mí. Dejó de funcionar al verano siguiente, así que la cambié por un frigorífico de 35 dólares que compré en una tienda de electrodomésticos usados de Kenmare Street, al este del Soho. Era un modelo de la General Electric diseñado por Raymond Loewy, de los años cuarenta, que tenía un congelador con capacidad suficiente para unas cuantas bandejas de hielo. Lo usé durante los siguientes veinte años, y aún funcionaba de maravilla cuando por fin lo cambié por otro.

Mi traslado del Village a TriBeCa fue debido a mi decisión de empezar en serio a ser crítico de arte, a cambiar el ambiente gay por el ambiente artístico. Supongo que fue un momento en el que mi calvinismo latente se apoderó de mí. Me empezaba a sentir a la deriva, y a ello se sumaba la sensación de no estar ni haciendo ni logrando gran cosa, de no pasar el tiempo suficiente con las personas entre las cuales me correspondía estar «por derecho propio». Mi traslado de un ambiente a otro no iba a dar los frutos apetecidos, aunque lo que ahora me interesa relatar es el intento de lograrlo por medio de un desplazamiento espacial. No me resulta nada fácil reconstruir el impulso inmediato, aunque alguna relación tuvo con aquel novio que me echó una mano en la mudanza y que sufrió conmigo el accidente en el montacargas. Un amigo mío me había dicho que Richard era «inadecuado» para mí, cosa que me han dicho más de una vez a propósito de los objetos que han despertado mi interés sexual. Pero en este caso me tomé esa opinión bastante en serio, ya que Richard era el origen de todos mis tormentos. El carácter vacilante de nuestra relación llegó a tener tintes bastante crueles: en cuanto estaba yo colgado de él, él repentinamente me dejaba, y en cuanto había superado yo la tristeza del abandono él volvía a mí, a suplicarme, a decirme que no podía vivir sin mí, y yo volvía a colgarme de él. Esta clase de relación emocionalmente sadomasoquista tenía su correlato físico, que es sin duda lo que me apasionó desde el primer momento. Pero más allá de todos estos lugares comunes en eso que se suele llamar «una relación», la verdad es que Richard era ciertamente muy distinto de mí en lo intelectual y en lo político. Me di perfecta cuenta cuando me explicó, en el verano de 1975, que iba a trabajar en la campaña electoral de Jimmy Carter. Me horrorizó: ¿un cristiano renacido y procedente de los estados del Sur? ¿El hombre que se había hecho famoso por proclamar que había pecado solo porque había tenido pensamientos impuros? De todos modos, me estoy adelantando a los acontecimientos. En la época en que comenzó la campaña electoral de Jimmy Carter, yo ya estaba a punto de dejar el loft de Chambers Street para irme a un lugar más céntrico, a Fulton Street. Esta vez tuve la sensatez de contratar a una empresa de mudanzas.

La agitación emocional de la relación con Richard había terminado por simbolizar, para mí, mi participación en el ambiente gay de una manera más generalizada –sin que tuviera motivos, lo admito–, mientras que la impresión de que iba a encontrarme mejor viviendo en un lugar más céntrico de TriBeCa vino determinada, al menos según el recuerdo que de ello guardo, por un acontecimiento que a su vez representó un sustituto del objeto de amor. En algún momento de la primavera de 1974 vi una actuación de Grand Union. Grand

Union era un grupo de danza de improvisación que nació a partir de las Performance Demonstrations de Yvonne Rainer a finales de los sesenta, sobre todo a partir de *Continuous Project, Altered Daily*. Sus integrantes eran bailarines que recientemente habían tenido un papel en las funciones del Judson Dance Theater, entre los cuales se encontraban, además de Rainer, Becky Arnold, Trisha Brown, Barbara Dilly, Douglas Dunn, David Gordon y Steve Paxton. Cuando vi la actuación de Grand Union, Rainer ya había dejado el grupo. Desde mi primera experiencia extática con las actuaciones de Merce Cunningham y su grupo en la Brooklyn Academy of Music durante el invierno de 1970, apenas había visto ningún espectáculo de danza. Entre ellas vi, y es la más memorable, *RainForest*, con las nubes de plata llenas de helio que había creado Andy Warhol, y con música de David Tudor; vi *Walkaround Time*, con los elementos rectangulares de plástico transparente que creó Jasper Johns, en los que había imágenes impresas y tomadas de *El gran vidrio* de Marcel Duchamp, con música de David Behrman; *Tread*, con una escenografía de Bruce Nauman que constaba de grandes ventiladores industriales, espaciados en el proscenio, que soplaban hacia el público, y con música de Christian Wolff; vi, por último, *Canfield*, cuya escenografía, de Robert Morris, era una caja de luz en forma de columnas grises que se desplazaban de un lado a otro sobre unos raíles, también en el proscenio, e iluminaba la escena conforme se iba desplazando. La música era de Pauline Oliveros.

En aquella misma temporada vi a Martha Graham bailar *Clytemnestra*, pero no me emocionó tanto el expresionismo de Graham como el repudio que Cunningham hacía de ese estilo, aparte de que la propia Graham era ya para entonces una parodia de sí misma. Pero lo de Cunningham fue otra cosa, fue algo que me llenó de una emoción que nunca antes había sentido. Mi amor por la danza nace en aquel momento, y por eso ahora no logro entender por qué no seguí cultivándolo. La primera vez que vi una obra de Rainer, ella ya se había pasado al cine. Llegué a ver *This is the story of a woman who...*, estrenada en el Theater for the New City del West Village en 1973, espectáculo en el que Rainer interpretó *Three Satie Spoons, Trio A*, así como *Walk, She Said*, pero en esa obra, si llegó a bailar, fue a lo sumo pasando la aspiradora por el escenario con una pantalla verde con la que se protegía los ojos.

De hecho, en las payasadas de los bailarines de Gran Union me atraía más el arte de la performance que la danza en sí. Desde luego, el arte de la performance era lo que parecía cautivarme de una manera irresistible como sustituto de mi libido. Para entonces ya había visto los primeros trabajos de Joan Jonas, quien reconoce estar en deuda con el Judson

Dance Theater. En 1971 estuve sentado con otros integrantes del público en el suelo del loft que tenía Jonas en Grand Street, en el Soho, para verla actuar en su *Choreomania*, representada ante un tabique parcialmente forrado por un espejo que se balanceaba suspendido del techo, y que había construido Richard Serra. Esta es una descripción del espacio de la performance que escribimos juntos Jonas y yo, diez años después, para el catálogo de su exposición en el Berkeley Art Museum:

Hay un tabique de madera, de tres metros sesenta por dos metros cuarenta, colgado del techo por unas cadenas, a unos setenta centímetros del suelo. Por detrás hay cuerdas y pernos para que los cinco actores de la performance puedan trepar sin que los espectadores los vean. El tercio del tabique situado a la derecha está cubierto en la parte anterior por un espejo. El tabique se puede balancear de delante atrás y de un lado a otro por la acción de los propios actores de la performance, y sus movimientos se coreografían en relación con el movimiento del tabique. El balanceo del tabique sobre las cadenas de sujeción, colgadas de las vigas del techo, crea el sonido de la pieza, un crujido rítmico, parecido al de un barco que surca las olas del mar.

El tabique está colgado de tal manera que divide en dos el espacio estrecho y alargado del loft. Los espectadores se sientan en la mitad de la entrada, de cara al tabique. El espacio de los espectadores y los propios espectadores se reflejan en la porción del tabique que cubre el espejo según se balancea de un lado a otro. Como el tabique constituye al mismo tiempo la cuarta pared del espacio del espectador, la ilusión que se crea consiste en que el espacio que les corresponde también se balancea.

La función principal del tabique consiste en fragmentar la performance de tal modo que buena parte de la acción se vea solo por los cuatro bordes del tabique. Las acciones, de aparición y desaparición, recuerdan un espectáculo de magia.¹

Las pocas fotografías que documentan *Choreomania*, sin embargo, dan cuenta de cómo eran los espacios en que se desarrollaban las actuaciones en el centro de Nueva York cuando nació allí el arte de la performance. A menudo se trataba de los mismos espacios donde vivían y trabajaban los artistas, bastante grandes en comparación al menos con las

clásicas viviendas de clase media y de clase trabajadora en Nueva York, pero relativamente pequeños si se comparan con los espacios públicos para las performances, aun cuando fueran esencialmente improvisados, como el que se encontró en la iglesia de Judson. A la hora de acomodarse, uno tomaba asiento en el suelo, con ciertas dificultades, en medio de los demás espectadores.

Los ingeniosos usos que en aquella época dieron los artistas a los espacios entonces abandonados por la industria ligera de Manhattan han pasado a ser legendarios. La desindustrialización de la ciudad de Nueva York en la posguerra había alcanzado su momento más lacerante a comienzos de los setenta, a pesar de lo cual algunos de nosotros, sin esperarlo, salimos temporalmente beneficiados de aquella crisis a raíz de la cual otros perdieron sus trabajos y sus casas, en el mismo momento en que los servicios sociales sufrían drásticos recortes. Algunos de los espacios industriales entonces reconvertidos son hoy sobradamente conocidos, como lo es el local del número 112 de Greene Street, espacio de exposiciones alternativas que fundó Jeffrey Lew, y The Kitchen, centro de performances que fundaron Woody y Steina Vaselka un año antes, poco más o menos, de que se reubicarían muchas de las galerías de la parte alta de la ciudad en el Soho. Menos conocido es el hecho de que los artistas que disfrutaban de lofts más o menos espaciosos y relativamente accesibles abrieran esos espacios a performances y conciertos. Recuerdo, por ejemplo, haber oído *Music with Changing Parts*, la obra de Philip Glass, en una reunión informal, en un loft de artista, un domingo por la tarde en pleno Soho. Para dar más intensidad a la experiencia, los porros circulaban libremente entre los oyentes de la pieza.

No menos legendaria, aunque rara vez se considere en este contexto, es la trascendencia que tuvieron estos lofts en el nacimiento de un ambiente musical, y de performances, muy diferente.² En 1970, David Mancuso comenzó a organizar fiestas de alquiler en su loft del Soho, que representaron la cima de la cultura disco para toda una generación y que además difundieron un ambiente de clubes de baile que a día de hoy aún existe. A lo largo de una década, en el centro de la vida nocturna de Nueva York se sucedieron los clubes de este estilo. En 1974, a poca distancia del Loft, en la esquina de Broadway con Houston Street, Michael Fesco inauguró un club de disco gay, privado, llamado Flamingo; se encontraba en la quinta planta de un edificio que se extendía por detrás hasta Mercer Street. Un año después abrió 12 West en un antiguo invernadero, en la esquina de la Calle

12 con la Calle West, ya en el extremo noroccidental del Greenwich Village. A finales de la década se inauguró la que algunos consideran la discoteca más grande de todas, en un antiguo garaje y taller de reparación de camiones situado en King Street, al oeste de la Séptima Avenida. Se llamaba, y es de ley que así fuera, Paradise Garage.

Pero antes de que aparecieran todas estas discotecas, había otro lugar propicio para que se reuniesen y bailasen los hombres y mujeres gays, liberados después de las revueltas de Stonewall. Era un antiguo parque de bomberos ubicado en Wooster Street, en el Soho, del que la Alianza de Activistas Gay se había apropiado en la primavera de 1971. Los sábados por la noche, lo que fuera el garaje de los bomberos se convertía en una pista de baile, mientras en la segunda planta, donde los bomberos habían matado el rato cuando estaban de guardia, los asistentes descansaban, bebían cervezas y ligaban. En 1974, el parque de bomberos fue pasto de un incendio, probablemente provocado por los chavales del barrio a los que cabreó que los maricas y los marimachos invadiesen su territorio todos los sábados por la noche. Uno de los peligros de acudir a los bailes del parque de bomberos era la posibilidad de tropezar con bandas de chavales italoamericanos que salían con sus bates de béisbol. Casi todo el mundo sabe que el Soho era una zona industrial antes de convertirse en el barrio de las galerías de arte. Lo que hoy se llama el Soho era en realidad una zona urbana de usos mixtos. La Zona Industrial del sur de Houston Street colindaba con la zona residencial de los italianos que se conoce como South Village. La festividad de San Antonio, un festejo callejero de cuño italiano, sigue celebrándose todos los veranos delante de la iglesia de San Antonio de Padua, en Sullivan Street, poco más abajo de Houston Street. Cuando, a comienzos del otoño de 1967, buscaba mi primera vivienda en Nueva York, llegué a ver un piso de los llamados de vagón de ferrocarril en esa misma calle, pero me dio miedo lo poco acogedor que parecía el barrio. Alquilé en su lugar un apartamento en el Harlem hispano. Más adelante, cuando empecé a frecuentar los bailes del parque de bomberos, pasé un verano cuidándole la casa a un buen amigo, Pat Steir, que tenía un loft en Mulberry Street, en Little Italy, al otro lado del Soho, y de entonces vuelvo a recordar la sensación de ser un forastero, y el miedo que me inspiraba la posibilidad de que los chicos duros del barrio descubrieran que yo era gay. Me encantaba comprar *prosciutto* y mozzarella fresca en las tiendas del barrio, pero las fotografías enmarcadas de Mussolini que se veían en los escaparates de muchas de las tiendas me dieron, desde luego, mucho que pensar. Paradójicamente –o tal vez no–, un interiorista al que conocí en los bailes del parque de bomberos, que llegó a ser compañero de

juegos sexuales y amigo de toda la vida, era en realidad uno de aquellos italianos neoyorquinos de clase trabajadora. Se había criado en los bloques de viviendas del Lower East Side, pero cuando yo lo conocí, ya en 1971, vivía una manzana al norte de San Antonio de Padua; luego, durante muchos años, vivió tan solo una manzana al oeste de la misma iglesia, en un ático alquilado a unos amigos de su familia, que habían comprado una casa en el viejo barrio italiano.

En aquellos primeros años en que los artistas se iban instalando en la zona, el único sitio donde se podía comer bien y a buen precio en el Soho era Fanelli, también un vestigio de la herencia italoamericana. Le hizo la competencia un restaurante muy distinto ya en el otoño de 1971, cuando Carol Goodden, bailarina y coreógrafa, así como Gordon Matta-Clark y un grupo de amigos de ambos, abrieron el llamado Food en la misma calle en la que estaba el parque de bomberos ocupado por la Alianza de Activistas Gay. Aunque Food sobrevivió en calidad de restaurante del Soho hasta comienzos de la década de los ochenta, hoy se recuerda el local sobre todo por sus dos primeros años de actividad, durante los cuales Matta-Clark desarrolló una performance a largo plazo. El documental que rodó Matta-Clark con Robert Frank y otros en el primer año de actividad de Food revela en parte la sensación de comunidad que allí se respiraba, pero no logra dar idea del arte de la performance de aquel entonces; si acaso, plasma lo dura y trabajosa que resultaba la labor diaria para mantener abierto y activo el restaurante. La película empieza antes del amanecer, durante las compras que se hacían en el mercado de pescado de Fulton, y termina cuando ya se ha cerrado el restaurante, de noche, las sillas están apiladas sobre las mesas y un panadero solitario hornea muchísimas barras de pan para el día siguiente. Seguramente, como casi todos los trabajadores de Food, se trata de un artista.

Actualmente, la figura de Matta-Clark es la que más se identifica con el espíritu del centro de Manhattan entendido como una comunidad utópica de artistas, y como lugar de experimentación artística continua durante los años setenta, estatus que sin lugar a dudas deriva en gran parte del hecho de que muriese tan joven. Todo cuanto de él conocemos es su juventud, y su carrera juvenil coincidió con un momento de fermento artístico particularmente intenso. Sin embargo, la identificación también tiene mucho que ver con que el tema y el espacio propios del arte de Matta-Clark fueran la ciudad misma, la ciudad experimentada como algo a un tiempo utilizable y desechable, malgastado y bello, como pérdida y posibilidad. Matta-Clark escribió:

El trabajo con estructuras abandonadas comenzó con mi preocupación por la vida de la ciudad, uno de cuyos efectos secundarios de mayor calado es la metabolización de los edificios antiguos. Aquí, como en tantos centros de las grandes urbes, la disponibilidad de estructuras vacías y caídas en desuso era ante todo un recordatorio –en forma de textura– de la permanente falacia que es la renovación por medio de la modernización. La omnipresencia del vacío, de las viviendas abandonadas, de los edificios a la espera de una demolición inminente, me otorgó la libertad de experimentar con las múltiples alternativas a la vida propia, a la vida dentro de una caja, así como a las actitudes populares que pesan sobre la necesidad de encerrarse...

Las primeras obras fueron además una incursión en una ciudad que, desde mi óptica personal, seguía evolucionando... Recorría la ciudad en mi camioneta en busca de espacios desiertos, de un lugar apacible, abandonado, en el que pudiera concentrar toda mi atención.³

La caza de lo vacío en un denso tejido urbano como era y es Manhattan parece una incongruencia, y hoy en día sería, en efecto, puramente fútil. Pero Nueva York era hace tres décadas una ciudad muy diferente de la que es hoy. Propongo a modo de prueba un grupo de fotografías de Peter Hugar que datan de 1976, tomadas en el extremo más occidental de Manhattan, al sur del Distrito de los Mataderos, ya en las inmediaciones del relleno de tierra del Battery Park y en torno al Distrito Financiero y al llamado Civic Center. Las fotografías son de dos clases: unas revelan zonas industriales desoladas, a punto de desaparecer, y las otras muestran el centro de Manhattan, pero completamente desierto, de noche. Entre ambas median algunas fotografías de aparcamientos. Todas ellas, a mi entender, son fotografías de «recorridos»; no aparecen personas, lo cual sin duda habrá de parecer también una incongruencia. Pero lo que cuenta cuando se recorre la ciudad, o al menos una de las intenciones que se persiguen con esos recorridos sin finalidad, es que uno se sienta anónimo, solo en la ciudad, es decir, la sensación de que la ciudad nos pertenece, o de que al menos le pertenece a uno y a alguien a quien uno encuentra por azar, y que es muy parecido a uno, aunque solo se parezca en el hecho de que también explora la ciudad. ¿Existe por casualidad alguien más que recorra al azar estas calles desiertas? ¿Hay tal vez alguien más que haya salido de ronda? ¿Es posible que los dos demos con un rincón oscuro en el que podamos coincidir? ¿Puede la ciudad ser solo nuestra aunque solo sea en este instante?

Huelga decir que no todo el mundo puede experimentar la vacuidad urbana de esta manera. Un año después de que Hugar hiciera estas fotografías, Cindy Sherman comenzó a plasmar su famosa serie titulada *Untitled Film Stills* también en las calles desiertas de la parte baja de Manhattan, el Lower Side. Las suyas son fotografías de otra índole, no solo porque la mayoría están tomadas de día (la parte baja de Manhattan se encontraba en aquel entonces desierta incluso de día). También lo son porque siempre incluyen un personaje femenino, aislado y solitario, al que interpreta la propia Sherman, y porque se escenifican de tal manera que recuerdan o insinúan que se trata de un mero incidente en la historia de ese personaje. Las escasas fotografías que están tomadas de noche en las calles son imágenes con tintes de película de cine negro en las que se muestra una femineidad amenazada, una mujer asediada por aprensiones de toda clase, que camina por una calle oscura y desamparada. Pero no se trata de Cindy Sherman y no se trata de la ciudad de Nueva York; la ciudad que aparece en esas imágenes es una ciudad genérica, sin particularizar, la ciudad indistinta de una película cualquiera. Se trata de una mujer en una ciudad, y se trata de que esa ciudad, cualquiera que sea, no es un lugar propicio para esa mujer en ese momento.

Hay otra obra que hace pensar en los peligros a que se exponen las mujeres en las desoladas calles de Manhattan, hecha en respuesta al uso de la ciudad abandonada por parte de los artistas a comienzos de los años setenta. Se trata de la obra sonora de Louise Lawler titulada *Birdcalls*, en la que Lawler «chilla, gime, ulula, susurra, croa, masculla y ocasionalmente trina los nombres, sobre todo los apellidos, de veintiocho artistas contemporáneos, todos ellos varones, que van de Vito Acconci a Lawrence Weiner» (tomo prestada de Rosalyn Deutsche su precisa descripción).⁴ Lawler explica:

La obra tiene sus orígenes en los comienzos de los setenta, cuando mi amiga Martha Kite y yo ayudamos a algunos artistas en uno de los proyectos creados en los muelles del río Hudson. Las mujeres implicadas en el proyecto estaban haciendo un trabajo inmenso, pero las obras que se mostraban eran solo las de los artistas varones. Una noche, volviendo a casa a pie por las calles de Nueva York, descubrimos que una de las maneras de sentirse segura consiste en fingir que una está loca, o al menos en manifestarlo ruidosamente. Martha y yo nos llamamos las *due chantoosies*; cantábamos desentonando a propósito y hacíamos otros ruidos. El empresario del proyecto era Willoughby Sharp, y por eso ideamos

un sonido exclusivo, el «Willoughby Willoughby», con el que tratamos de emitir sonidos como los de las aves. De ahí salió una serie de reclamos, o cantos de pájaro, basados en los nombres de los artistas.⁵

La muestra en cuestión se titulaba *Projects: Pier 18*, de la cual formaban parte veintisiete artistas, todos varones, cuyas obras se expusieron no en una colectiva, sino en una sucesión de proyectos de artistas individuales que se documentaron para una posterior exposición en el Museum of Modern Art por medio de fotografías tomadas por un fotógrafo de talla mundial, Harry Shunk.⁶

La mayoría de los muelles de uso industrial que había en el West Side de Manhattan, a orillas del río Hudson, incluido el Muelle 18, se encontraban en aquel entonces total o parcialmente abandonados, de modo que cuando uno entraba en ellos se encontraba en peligro constante de caer, porque el suelo cedía, o de precipitarse al río dos o tres metros más abajo debido a los maderos podridos de los propios muelles. En los muelles que habían conservado sus superestructuras, las plataformas elevadas eran igualmente peligrosas. El trabajo de Vito Acconci para *Projects: Pier 18* contenía al menos una referencia tangencial a la sensación de lejanía y de peligro que se palpaba en los muelles de la zona baja del West Side de Manhattan. Titulado *Security Zone*, Acconci, con las manos atadas a la espalda, con una venda sobre los ojos, con tapones en los oídos, confió su seguridad a un colega, al artista Lee Jaffe, mientras caminaba por el extremo más alejado del muelle. La pieza, según dijo Acconci, estaba «diseñada para que afectase las relaciones cotidianas», para lo cual se obligó a desarrollar una mínima confianza en una persona hacia la que tenía sentimientos «ambiguos».⁷ Si se observan bien las fotografías, a veces resulta imposible saber si Jaffe está a punto de lanzar a Acconci al agua desde el muelle o si lo está salvando de una caída inminente.

Acconci explicitó todavía más la sensación de peligro que se tenía en los muelles en un proyecto sin título, realizado en el Muelle 17 un mes más tarde. Puso un aviso en la John Gibson Gallery durante una exposición suya en este espacio, por el cual anunció que estaría todas las noches esperando al extremo del muelle, pasada la una de la madrugada y por espacio de una hora, del 27 de marzo al 24 de abril, y que todo el que se atreviese a ir a verlo obtendría por recompensa la revelación de un secreto que Acconci no había contado nunca a nadie. Se trataba de secretos de los que se sentía avergonzado y que podrían ser

utilizados en su contra. Además de tener que hacerse de ese modo vulnerable mediante la revelación, ante el primero que se le acercase, de un secreto de mal gusto sobre su persona, Acconci tendría que hacer frente a los peligros del muelle desierto: «La primera noche –escribe–, la paso allí a la espera, temeroso de ir (una vez dentro estaré en territorio desconocido, cualquiera podría tomarme desprevenido, mientras que desde fuera puedo tener una visión de conjunto, pero si alguien viene tendré que ir tras él, y adelantarle, antes de que se adueñe de un buen sitio).»⁸ Una noche en la que se presentó un visitante, «alguien me llama a gritos desde la entrada del muelle –recuerda Acconci. No le contesto: tiene que estar realmente dispuesto a internarse en el muelle, tiene que venir por mí. (Me encuentro en la situación de la presa: ha de rondarme y acecharme.)»⁹

También Gordon Matta-Clark contribuyó a *Pier 18* con un proyecto, aunque su referencia al peligro real resulta, como en gran parte de su obra, un gesto de valentía casi temeraria, de osadía física, más que de vulnerabilidad psicológica. En el Muelle 18 plantó un árbol de hoja perenne aprovechando un montón de residuos y se colgó de una cuerda, boca abajo, de las ramas del árbol. En realidad, este fue solo un fácil ensayo para una de sus obras más espléndidas, titulada *Day's End*, de 1975: transformó a lo largo del verano el destartado Muelle 52, que se encontraba al final de Gansvoort Street, en pleno distrito de los mataderos neoyorquino.

Como casi todo el mundo, tengo conocimiento de *Day's End* solo por fotografías, testimonios escritos y la película que documenta la pieza y cómo se hizo. Por desgracia, no la presencié. Matta-Clark habló de la pieza en algunas entrevistas; en una que concedió en Amberes cuando realizó *Office Baroque* pocos años después de terminar *Day's End*, se muestra especialmente evocador:

El Muelle 52 es una reliquia industrial del siglo XIX que se conserva casi intacta, una estructura de acero y de chapa ondulada, que parece una enorme basílica cristiana cuyo interior en penumbra apenas se iluminaba por medio de las ventanas de la planta superior, situadas a más de quince metros de altura.

Los primeros cortes se hicieron en la plataforma del muelle, a lo largo de su línea central, formando un canal de desagüe que tendría unos dos metros y medio de ancho por unos veinte de largo. Una incisión de forma similar, practicada en el

techo y situada justo encima del canal, permite que se cuele una franja de luz que se arquea en el suelo, hasta coincidir a mediodía con la ranura acuosa. A lo largo de la tarde el sol brilla por un ojo de buey que semeja un rosetón en la pared oeste. Al principio una mera rendija de luz, y luego una luz definida con nitidez, sigue extendiéndose por la dársena hasta que todo el muelle queda plenamente iluminado coincidiendo con el crepúsculo. Por debajo del «ojo de buey» de la pared del fondo se encuentra otro cuarto de círculo bastante grande, en el suelo, practicado en el rincón suroccidental, con vistas a las aguas turbulentas del río Hudson. El agua y el sol se mueven constantemente en el muelle, a lo largo del día, formando lo que consideré una especie de parque de interior.¹⁰

Matta-Clark habló de los tres meses de trabajo que dedicó a *Day's End* como si fueran sus vacaciones de verano a la orilla del mar.¹¹ A juzgar por la película que rodó Betsy Sussler con todo ello, no fueron unas vacaciones de mucho descanso. Trabajando con su amigo Gary Hovagymian, Matta-Clark empleó herramientas tan pesadas como una sierra mecánica y un soplete para cortar el maderamen que formaba la plataforma del muelle y las chapas onduladas del techo y la fachada. Los momentos más dramáticos de la película muestran a Matta-Clark con el soplete en la mano, tambaleándose sobre un pequeño andamio, sujeto por unas poleas, a unos seis metros por encima del suelo del muelle. A menudo sin camisa, pero con gafas de protección, Matta-Clark abre el corte que formará el «rosetón» de la pared oeste, y vuelan a su alrededor las chispas del soplete en una performance que es a partes iguales Buster Keaton y Douglas Fairbanks. Matta-Clark habla de lo «absurdo de toda esta actividad»¹² incluso cuando hace referencia a la estructura ya de por sí semejante a una basílica y al «rosetón» que añadió para dar mayor sacralidad al entorno. Algunos de los que tuvieron la suerte de ver *Day's End* hablan de una sensación de sobrecogimiento intensificada por el miedo. Joel Shapiro, el escultor, recuerda que «la pieza fue realmente peligrosa», que Matta-Clark «quiso crear una especie de flirteo en el filo de alguna clase de abismo.»¹³ En cambio, Matta-Clark se había propuesto una experiencia que fuera más bien todo lo contrario:

Lo único que pretendía era que la gente lo pudiera ver [...] en un recinto apacible, totalmente cerrado al exterior, absolutamente libre de amenazas. Quería que cuando alguien entrase no percibiera que cada chirrido, cada rumor, cada sombra, era una amenaza en potencia. Sé que en muchos de los trabajos que hice con an-

terioridad era patente esa clase de paranoia que se siente cuando uno se encuentra en un espacio que no sabe quién más ocupa, ni qué sucesos encierra, ni si hay o no hay personas amenazantes que acechan en derredor, todo lo cual era inquietante. Quise forjar una situación más alegre [...]»¹⁴

Un parque de interior, alegre, peligroso, absurdo, el flirteo con el abismo: las descripciones de *Day's End* que han hecho Matta-Clark y otros me llevan a pensar en las experiencias de los otros ocupantes de los muelles, de aquellos de los que Matta-Clark, en casi todos sus pronunciamientos, parece deseoso de diferenciarse a toda costa: «la tribu del S&M, ya sabes como son», según sus propias palabras. Aunque en muchos casos Matta-Clark alinea su propia obra con otras que tienden a apoderarse de los segmentos abandonados de las ciudades, o al menos a dejar su huella en ellos, en especial con la clase trabajadora y con la juventud precarizada, en el caso del Muelle 52 Matta-Clark no solo negó de plano toda relación con los gays que recurrían a los muelles en sus ligues, sino que llegó al extremo de impedirles incluso que entraran:

Después de mucho buscar por toda la zona portuaria el muelle idóneo, encontré precisamente este. De todos los muelles, era el que menos tráfico soportaba. Había sido objeto de asaltos y siguió siéndolo mientras yo estuve trabajando en él. Pero a pesar de todo era una especie de lugar apartado, lejos de los otros muelles en los que era habitual que se congregasen. Cuando entré, descubrí que sin demasiado esfuerzo podría garantizar su inviolabilidad. Y entonces se me ocurrió, cuando me dediqué a tapar los boquetes y a cubrir de alambre de espino algunos puntos, que también podría cambiar la cerradura y disponer de mi propia llave. Así, todo sería mucho más sencillo.¹⁵

Podría ser que Matta-Clark no tuviera ninguna animadversión en particular hacia los gays que se servían de los muelles para sus encuentros, y que tan solo pretendiera dedicarse a su trabajo sin que nadie le molestara, protegiéndose de todo posible intruso, del tipo que fuera. Es posible que le preocupase incluso el riesgo legal de que alguien resultase herido al haber él arrancado sucesivas secciones de la plataforma del muelle. Pero es difícil de precisar, puesto que Matta-Clark no puso un especial cuidado en hacer distinciones entre los diversos peligros que los periodistas de aquella época se ocupaban de retratar y las actividades sexuales propias de los muelles, habida cuenta de que los periodistas con

frecuencia superponían ambas cuestiones: las estructuras industriales ruinosas, poco menos que desintegradas; la presencia de una sexualidad perversa y amenazante; los delincuentes que se aprovechaban de los usuarios clandestinos de los muelles, a los que robaban y en alguna ocasión llegaron incluso a asesinar:

Además de mis sentimientos personales sobre el vil, el pernicioso desuso en que han caído las estructuras portuarias poco menos que moribundas, y sobre sus espectrales muelles de atraque, existe una prueba evidente de que hay una nueva situación criminal de proporciones alarmantes. Es probable que toda esa zona portuaria nunca fuera otra cosa que un territorio duro y peligroso, aunque ahora, con esta lenta y dilatada transición, se ha convertido en un auténtico coto vedado para delincuentes, tanto para las personas que van a disfrutar de un paseo como para ese sector marginal y recientemente popularizado que son los aficionados al sadomasoquismo.¹⁶

Los gays eran sumamente conscientes de los peligros que encerraban los muelles, y, sumados al arte vernáculo y a los grafiti, pintaron carteles en los que avisaban a sus compañeros de ligue de que anduviesen con cuidado, pues eran frecuentes los robos. Por si fuera poco, Matta-Clark no fue el único que se aprovechó de un muelle para pasar unas vacaciones de verano a la orilla del mar. Escudados de la vista del público gracias a la estructura de los tinglados portuarios, los gays se servían del extremo del muelle, allí donde más sobresalía sobre el río, para tomar el sol y relajarse. Creo que no desmerece del logro que fue *Day's End* si digo que era perceptible una grandeza romántica en los muelles ruinosos antes incluso de que Matta-Clark introdujera el menor cambio en el Muelle 52, y que gran parte del placer que procuraba a los gays el hecho de estar en los muelles era afín a lo que atrajo a los muelles a los propios artistas. No se trata solamente de que estuvieran allí y a disposición de cualquiera; también eran estructuras enormes y de una belleza sobrecogedora. Tampoco es que la única actividad sexual que se daba en los muelles fuera de la variedad más extravagante y cañera, a menos que quiera uno pensar que toda actividad sexual fuera de un ambiente doméstico es por fuerza extravagante.

Toda la gama de los placeres y peligros implícitos en los muelles la captó un fotógrafo afroamericano poco conocido, Alvin Baltrop, quien documentó con escrupulosa atención cuanto allí se cocía a lo largo de los años setenta y ochenta, incluida la demolición de los

muelles a finales de los ochenta. Algunas de las fotografías de Baltrop muestran a los gays en el Muelle 52, absortos en la belleza de *Day's End*, de Matta-Clark, y en cualquier otra clase de belleza que pudieran estar persiguiendo o rondando en esos momentos de contemplación. Al igual que Matta-Clark, Baltrop también se colgó de un arnés para llevar a cabo su trabajo. En el prefacio a un libro en el que estuvo trabajando, y que no logró terminar antes de morir a causa de un cáncer en 2004, Baltrop escribió:

Aunque inicialmente me dieran pavor los muelles, comencé a tomar todas estas fotografías como si fuera un voyeur, si bien pronto decidí preservar aquellas cosas aterradoras, enloquecidas, increíbles, violentas y hermosas que se sucedían por entonces. Para obtener algunas fotografías me colgué de los tejados de varios de los tinglados portuarios utilizando arneses improvisados, y desde allí observaba, esperando durante horas para registrar las vidas de aquellas personas (amigos, conocidos, personas ajenas a mí), y los desagraciados finales que algunas veces les sobrevivieron. El sexo al azar, el uso desinhibido de narcóticos, la creación de obras de arte y de música así como tomar el sol, bailar, pasarlo bien, etc., eran actividades que por lo común dejaban paso sin solución de continuidad a los robos, a actos de violencia gratuita, violaciones, suicidios y en algunos casos al asesinato. La rápida aparición y expansión del sida en los años ochenta redujo aún más el número de personas que frecuentaban e incluso vivían en los muelles, así como las esporádicas alegrías de las que allí era posible disfrutar.¹⁷

A diferencia de Baltrop, yo no tuve miedo conscientemente de los muelles. Formaban parte del paisaje urbano de mi barrio, y eran uno de los muchos lugares cercanos en los que era posible hacer vida al aire libre. Cerca de mi vivienda en la Calle 10, el Muelle 44, sin la antigua estructura construida encima de la pasarela que se proyectaba en el agua, era un punto habitual donde pasar el rato y refrescarse con la brisa del Hudson en los calurosos días de verano, o bien donde ver ponerse el sol sobre Nueva Jersey. Más cerca incluso estaba el Muelle 45, el principal muelle donde iban los gays a ligar, y en donde la madriguera de estancias de la primera planta, a lo largo de West Street, funcionaba de día y de noche como un sex club en el que ni siquiera era preciso pagar el precio de la entrada. El Muelle 45 no era sino uno entre los muchos lugares cercanos donde era posible ligar y mantener relaciones sexuales al aire libre. Otro de los puntos de encuentro

del Greenwich Village, idóneo para los hombres que iban en busca de otros hombres, era el llamado, sin más, «los camiones», nombre con el que se designaba una serie de solares que había a lo largo de Washington Street, al norte de Christopher Street, donde aparcaban los camiones por las noches. Cuando cerraban los bares a las cuatro de la madrugada, los gays se congregaban en los espacios que se abrían tras camiones y remolques, y a menudo se introducían en estos para disfrutar de sesiones de sexo en grupo. Para quien viviera en el Village, esta era una manera cómoda y eficaz de poner a las noches en los bares un final enteramente satisfactorio, sin tener que pasar por la sauna de algún otro barrio. Recuerdo un corto periodo, hacia 1973, antes de que descubriese el ambiente de los muelles, en el que desde altas horas de la noche y hasta entrada la mañana los gays también se adueñaron de las estructuras inacabadas que iban a ser más adelante las West Village Houses, llegando allá por Washington Street, desde la zona de los camiones. Las West Village Houses fueron un proyecto de construcción de viviendas largamente debatido, con escasa financiación y, por tanto, arquitectónicamente muy mermado, que había de constar de 420 viviendas de bajo coste, para la clase media. Era el fruto indirecto del clásico en que Jane Jacobs desarrolló una demoledora crítica del urbanismo moderno, su estudio de 1961 titulado *The Death and Life of Great American Cities*, en el que defendía los bloques de escasa altura, las densas concentraciones de población, las zonas de uso mixto y los edificios antiguos, en cuanto valores urbanos adecuados. Aun cuando las ideas de Jacobs en torno a lo que otorgaba grandeza a las ciudades beben del amor que sentía ella por su barrio, el Greenwich Village, no creo que entre ellas contemplase a los hombres que se reunían para mantener contactos sexuales en los solares en construcción, en los aparcamientos y en los tinglados portuarios de los muelles, si bien todo ello formaba parte de la vida en el Village que yo conocí por entonces.

Pensándolo mejor, es posible que sí me dieran miedo los muelles; es posible que me dieran miedo no solo los peligros reales que encerraban, sobre los que tendía a mostrarme abierta e incautamente despreocupado, sino también su proximidad, su accesibilidad, sus promesas constantes. Me esforzaba por escribir profesionalmente sobre el arte, aspiraba en aquel entonces a ser crítico freelance, lo cual me exigía una mayor disciplina de la que fui capaz de aplicarme, puesto que las frustraciones que me causaba el no dar con un buen tema, el no idear un argumento sólido, el no conseguir componer siquiera una frase de la que estuviera orgulloso, ni elegir una palabra que sonase verdadera, encontraban fácil alivio, así fuera solo momentáneo, con solo salir por la puerta de mi casa y llegar

a la zona de juegos que era todo el barrio. Es por eso, creo, por lo que la actuación de Grand Union me ha quedado grabada en la memoria y ha adquirido para mí los tintes de un acontecimiento decisivo, porque me impulsó a otra parte de la ciudad, a otro mundo. Al margen de las reseñas mensuales que escribía para *Art News* y para *Art International*, los escritos más ambiciosos que había logrado armar en los años en que viví en el Village fueron un artículo sobre Agnes Martin titulado «Number, Measure, Ratio», y un ensayo por encargo, que titulé «Opaque Surfaces», para el catálogo de una exposición de la obra de los pintores minimalistas americanos, desde Martin y Ad Reinhardt hasta Brice Marsden y Richard Tuttle, que se organizó en Milán.¹⁸ En ambos ensayos me esforcé por pensar en algo que fuera más allá del formalismo greenbergiano que aún era dueño y señor de gran parte de la crítica de arte norteamericana de la época. Lo que por fin iba a liberarme de aquellas cadenas no fue la pintura, sino el arte de la performance.

La manzana de TriBeCa a la que me mudé en 1974 colindaba con la zona donde había tenido lugar el uso más ambicioso y posiblemente más imaginativo de la ciudad en plena desindustrialización, tomada como escenario de una obra de arte. Me refiero a una performance de Joan Jonas titulada *Delay Delay*, de 1972. Al año siguiente, la performance fue traducida al lenguaje cinematográfico en *Songdelay*, documento estético llamado a perdurar, que consignaba el Nueva York de aquel entonces de manera semejante a como la película sinfónica de Paul Strand y Charles Sheeler titulada *Manhatta* captó el Nueva York de 1920. Una vez más, Jonas y yo describimos el espacio de la performance de *Delay Delay* en nuestro libro de 1983:

Los espectadores contemplan la performance desde la azotea de un edificio de cinco plantas, de lofts, con vistas al oeste, sito en el 319 de Greenwich Street, en la parte baja de Manhattan. El área donde tiene lugar la performance es un entramado de diez manzanas de calles urbanas en torno a bastantes solares vacíos y otros en los que los edificios han sido derribados. Más allá de estos solares se encuentran la autovía elevada del West Side, los muelles y la zona portuaria del río Hudson, así como las fábricas que forman el perfil de Nueva Jersey, en el otro margen del río. Justo enfrente de los espectadores, al fondo de la zona de la performance, hay la edificación del Muelle Erie Lackawanna, donde se han pintado a gran tamaño el 20 y el 21, que indican los números que ostentaban los muelles de antaño.

Cuando me mudé a vivir a TriBeCa, estos muelles del centro de la ciudad habían sido desmantelados para disponer del espacio necesario para la construcción de la Battery Park City, que quedó sin embargo suspendida durante la crisis fiscal que sufrieron las arcas municipales. Nueva York se encontraba poco menos que en bancarrota, y su infraestructura sufrió un grave deterioro, simbolizado de manera visible, a finales del 1973, con el desplome de un tramo de la autovía elevada del West Side, debido al peso de un camión cargado de asfalto para proceder a reparaciones en la calzada. A media manzana del loft al que me había ido a vivir, la ciudad se agotaba en sucesivos solares desiertos. Más allá de las manzanas de edificios derribados que habían formado parte del Washington Market, se encontraba la autovía elevada, entonces también desmantelada tras el hundimiento; y más allá aún, donde en su día estuvieron los muelles, había una franja yerma, fruto de un corrimiento de tierra, que los residentes de la parte baja de Manhattan bautizaron con el nombre de «la playa». Pocos años más tarde, una organización de fomento de las artes recién fundada, llamada Creative Time, dio inicio a una serie de exposiciones al aire libre llamadas *Arte en la playa*. Estaba a punto de comenzar una nueva era de exposiciones de arte público con patrocinio oficial, con sus entidades comisarias, sus comités de selección compuestos por expertos en la materia, sus permisos de exposición, sus contratos y, a la sazón, sus polémicas y sus litigios judiciales.

No logré cambiar de mundo al mudarme a TriBeCa. Seguí pasando prácticamente todas las tardes y las noches en el Village, aunque la mayoría de estas excursiones terminasen con una larga caminata por el West Side para llegar a mi nuevo barrio de adopción, siempre por aquellas calles desiertas que Peter Hujar fotografió más o menos en la misma época. Aquella era una época en la que aún podía yo tener la ilusión de que esas calles de Manhattan me pertenecían, o de que me pertenecían a mí y a otros que estaban también descubriéndolas y utilizándolas con sus propias intenciones particulares. Y al cabo llegué a ser crítico de arte. El primer artículo que escribí tras mudarme al centro de la ciudad fue «Joan Jonas's Performance Works», publicado en un número especial de *Studio International* dedicado al arte de la performance. Jonas posiblemente tuvo mayor claridad de ideas que yo en torno a la posibilidad de apropiarse de los espacios urbanos en sus performances. En mi ensayo cito estas palabras suyas: «Mi propio pensamiento y mi producción se han centrado en cuestiones espaciales, en formas de dislocar el espacio, de disolverlo, de aplanarlo, de darle la vuelta como a un calcetín, en un constante intento de explorarlo sin darme nunca ni a mí ni a otros el permiso para penetrarlo.»¹⁹

1. Douglas Crimp (ed.): *Joan Jonas: Scripts and Descriptions 1968-1982*. Berkeley/Eindhoven: University Art Museum, University of California, Stedelijk van Abbemuseum, 1983, p. 22. La exposición de Jonas en el University Art Museum tuvo lugar en 1980.
2. Excepción a esta norma es la inclusión en *New York - Downtown Manhattan: Soho* (Berlín: Akademie der Künste, 1976) de un flyer de 1976 encabezado por la proclama *Stop discos in Soho!*, en protesta por los planes de apertura de una cuarta discoteca en el Soho después de inaugurar The Loft, Flamingo y Frankenstein; véase p. 25.
3. Gordon Matta-Clark: «Work with abandoned structures» (ca. 1975), en Gloria Moure (ed.), *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*. Edición en castellano: *Gordon Matta-Clark. Obras y escritos*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, p. 141.
4. Rosalyn Deutsche: «Louise Lawler's Rude Museum», en Helen Molesworth (ed.), *Twice Untitled and Other Pictures (Looking Back)*. Columbus: Wexner Center for the Arts, 2006, p. 130.
5. Louise Lawler: «Prominence Given, Authority Taken: An Interview with Louise Lawler by Douglas Crimp», *Grey Room*, nº 4 (verano de 2001), p. 80.
6. Véase *Harry Shunk/Projects: Pier 18*. Niza: Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1992.
7. Vito Acconci y Gregory Volk: *Vito Acconci: Diary of a Body 1969-1973*. Milán: Charta, 2006, p. 25.
8. *Ibíd.*, p. 258.
9. *Ibíd.*, p. 259.
10. «Entrevista con Gordon Matta-Clark, Amberes, septiembre de 1977», en Gloria Moure (ed.), op. cit., pp. 252-253.
11. «Gordon Matta-Clark: The Making of Pier 52, An Interview with Liza Bear» (11 de marzo de 1976), en Gloria Moure (ed.), op. cit., p. 217.
12. *Ibíd.*, p. 220.
13. Citado en Pamela M. Lee: *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: MIT Press,

2000, p. 130. Lee aboga por una combinación de la fenomenología y lo sublime para captar la experiencia plena de la obra de Matta-Clark.

14. Gloria Moure (ed.), op.cit., p. 220.

15. *Ibíd.*, p. 218.

16. *Ibíd.*, p. 204. Sobre la superposición –por parte de los periodistas– de los peligros implícitos para los gays que se servían de los muelles y los presuntos peligros que se desprenderían de la sexualidad de los gays, véase Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: the Work of Gordon Matta-Clark*, op. cit., pp. 119-120.

17. Alvin Baltrop: *Ashes from a Flame: Photographs by Alvin Baltrop*, en Randal Wilcox (ed.) (<http://www.baltrop.org>).

18. Douglas Crimp: «Agnes Martin: Numero, Misura, Rapporto», *Data*, vol. 3, nº 10 (invierno de 1973), p. 150; «Opaque Surfaces», *Arte Come Arte*. Milán: Centro Comunitario di Brera (abril-mayo de 1973).

19. Joan Jonas, citado en Douglas Crimp: «Joan Jonas's Performance Works», *Studio International*, vol. 192, nº 982 (julio/agosto de 1976), p. 10.

Cine

Conceptualismo

Crítica

Cubo blanco

Documento

Gentrificación

Industria cultural

Museo

Performance

Pop

Público

Relación

Subjetividad

**El arte pop: repetición,
diferencia, contingencia**
Juan Antonio Suárez

**El pop consiste en
que gusten las cosas**
Jonathan Flatley

El arte pop: repetición, diferencia, contingencia

Juan Antonio Suárez

Un concepto clave en el pensamiento de Jonathan Flatley sobre Andy Warhol y el arte pop en general¹ es la conexión entre la apreciación y la similitud, entre *to like*, gustar, y *to be alike*, parecerse. Como ha dicho Flatley en su intervención en este curso, y como ya ha escrito en varios lugares, «para Warhol, la aprehensión de la similitud hace posible la filiación afectiva; sin semejanza, no hay afecto». O lo que es lo mismo, al gustar, uno acaba siempre gustándose a sí mismo proyectado en un correlato externo; y este correlato actúa como una prótesis del deseo. En otra terminología crítica, este correlato objetivo es un suplemento que no solo complementa al sujeto y a sus aficiones, sino que, en la lógica propia del suplemento –una lógica que Jacques Derrida calificó de peligrosa–, los crea. De este modo, la percepción de la similitud y la consecuente filiación afectiva –el ejercicio de la apreciación, el gusto– circulan en dos direcciones; son a la vez subjetivas y objetivas. Subjetivas porque son actitudes que, desde una individualidad perceptora, descubre lo similar en lo externo y lo aprecia. Pero también objetivas porque van del objeto al sujeto: dependen de la disponibilidad de estas prótesis externas, que interpelan al sujeto y despiertan en él un vínculo y unos mecanismos de identificación.

Lo que está en juego, en todo caso, es la mutua implicación de la repetición y la diferencia: el constante descubrimiento de lo mismo en lo diverso, pero también el retorno de la diferencia en lo ya visto, lo ya conocido, lo ya experimentado. Con la salvedad de que lo mismo, es decir, lo ya conocido o lo ya vivido, *no* es lo idéntico, que, como dijera Nietzsche en su crítica de la lógica formal, y como nos recuerda Jonathan Flatley en su ensayo *Allegories of Boredom*, no existe. Lo mismo es lo similar, que según retorna, está siempre trenzado con lo distinto y lo contingente, con la repetición y la diferencia; contingencia y diferencia que se adhieren a lo similar, en su tránsito por el mundo, en su constante difusión.

Estas reflexiones nos permiten concebir el pop como un trabajo de la repetición y la diferencia, y aquí creo que la aportación de Flatley es importante y original. El pop es un trabajo de repetición. Por un lado, están las técnicas en que estuvo basado, como la seri-

grafía o la proyección fotográfica. Por el otro, está la propia composición serial de la imagen, evidente sobre todo en Warhol, cuyo trabajo está estructurado en series y que además invoca la repetición en los títulos de las obras –*100 Marylins*, *200 dólares*. Y por último, y de forma más evidente, está la repetición en forma de cita constante, de reciclaje iconográfico y de reutilización de imágenes encontradas. El pop retoma –repite– lo cotidiano, que, por definición, ya es lo eternamente repetido, y en cuya misma etimología (*quoti-dies*, muchos días; cada día) aparece la reiteración.

Pero la repetición de lo cotidiano en el pop está siempre habitada por la diferencia: las *Marylins* de Warhol no son los iconos habituales de la actriz, diseminados por la prensa popular o el aparato publicitario de Hollywood; como tampoco tienen cariz de realidad las hamburguesas, los ventiladores o teléfonos de Claes Oldenburg, vagamente orgánicos, a pesar de estar hechos de Mylar o vinilo; ni las radios y odaliscas de Tom Wesselmann, rabiosamente coloreadas, sintéticas, y esquemáticas; ni las viñetas de cómic de Roy Lichtenstein, con su escala delirante y su emotividad desaforada, ni los sardónicos interiores de Richard Hamilton. Mediante un uso peculiar de los materiales, o mediante cambios de escala, perspectiva, o color, o a través de un biomorfismo turbador –en los objetos blandos de Oldenburg–, lo similar deviene diferente y lo otro emerge en el seno de lo mismo, que, por tanto, ya no es lo mismo, porque se abre a otra escena. Comienza a avanzar hacia lo que Freud llamara *das Unheimliche*, lo inquietante, a la vez conocido y desconocido, familiar y extraño. Lo inquietante, en el sentido freudiano, sin embargo, nos retrotrae a la individuación, a la memoria personal, especialmente a la memoria del útero materno. En el caso del pop, antes que lo inquietante en el sentido psicoanalítico, cabría invocar a lo impredecible en el seno de lo aparentemente más predecible y controlable: la vida cotidiana del mundo moderno.

Este entrelazamiento de la diferencia y la repetición ha tenido su exégeta más radical y profundo en Gilles Deleuze. En un texto de 1968, cuando el impacto del pop aún no se había disipado, y cuando la experimentación artística empezaba a convertirse en un ensayo político a cierta

escala, con la emergencia de un nuevo sujeto revolucionario, Deleuze afirmó que quizás el objeto más alto del arte fuera «hacer actuar simultáneamente» la repetición y la diferencia. Según sus palabras, «cuanto más estandarizada, estereotipada y sometida a una reproducción acelerada de objetos de consumo parece nuestra vida, más debe aferrarse el arte a ella y arrancarle esa pequeña diferencia que actúa por otra parte y simultáneamente entre otros niveles de repetición, e incluso hace resonar los dos extremos de las series habituales de consumo con las series instintivas de destrucción y de muerte; el arte debe así unir el cuadro de la crueldad al de la necesidad, descubrir bajo el consumo un crujido psicótico de mandíbula y bajo las más innobles destrucciones de la guerra, también procesos de consumo...».²

Llegados a este punto cabría preguntarse si podemos darle un ligero giro al argumento de Flatley y ver las cosas también desde otro ángulo. Podría ser que la vinculación afectiva, el nexo emocional y, por tanto, el interés no estén solamente motivados por la percepción de lo semejante en lo distinto, sino también, a la vez, y de formas difícilmente formalizables, por la percepción de lo radicalmente distinto, de la diferencia que se expresa. Es cierto que «sin semejanza, no hay afecto» y sin esta ligazón afectiva con los objetos más banales, tampoco hay arte pop, que consistió –según la descripción lapidaria de Warhol– en que gusten las cosas: *liking things*. Pero igualmente, para darle la vuelta a la frase de Flatley, sin desemejanza tampoco hay afecto, ni arte pop. El afecto gira también en torno a un núcleo opaco de diferencia inasible y radical, irreducible a todo ejercicio de la función mimética o de la representación. En realidad, el mimetismo, la identificación y la semejanza serían maneras de vincular, de someter este oscuro centro de disfrute informe, asemiótico y voraz. Si se traslada al terreno del pop, podría ser que *liking things*, que gusten las cosas, tenga que ver tanto con la repetición de lo mismo envuelto en diferencias de escala o de material, como con el retorno de la diferencia radical que se canaliza a través de lo conocido.

1. Se pueden consultar, principalmente, las obras de Jonathan Flatley: «Liking Things», en John W. Smith (ed.), *Possession/Obsession: Andy Warhol and Collecting*. Pittsburgh: The Andy Warhol Museum, 2002, pp. 94-103; «Art Machine», en Nicholas Baume (ed.), *Sol Lewitt: Incomplete Open Cubes*. Hartford, Connecticut/Cambridge, Massachusetts: Wadsworth Atheneum Museum of Art/MIT Press, 2001, pp. 83-101, y «Allegories of Boredom», en Ann Goldstein (ed.), *A Minimal Future? Art as Object, 1958-1968*. Los Ángeles, California/Cambridge, Massachusetts: Museum of Contemporary Art/MIT Press, 2004, pp. 51-76.

2. Gilles Deleuze: *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002, pp. 431-432.

El pop consiste en que gusten las cosas

Jonathan Flatley

Ahora mismo, estando como estoy inmerso en la preparación de un libro sobre la versión del pop que propugnó Andy Warhol lo que me gustaría, es proponer una visión general del planteamiento y los argumentos del libro y ver cómo funciona con unos cuantos ejemplos. De entrada, y a pesar del título omnicomprendivo de la charla de esta tarde, debo dejar bien claro que no haré ninguna afirmación sobre el arte pop en general, sino solo acerca de la versión del pop preconizada por Warhol. Naturalmente, Warhol es de manera casi innegable la figura central del pop, y cualquier teoría sobre el pop de Warhol debería ayudarnos a aclarar cómo queremos pensar el pop en términos más generales. Y no cabe duda de que se pueden decir algunas cosas en general a propósito del pop, o más en general aún a propósito de la ruptura con el expresionismo abstracto que supuso, que fue tan patente como tajante. Como apuntó el propio Warhol en las páginas iniciales de su *POPism*, Jasper Johns y Robert Rauschenberg habían «comenzado a recuperar el arte de la abstracción y de la introspección», sentando así las bases de la escena en la que «los artistas pop [...] iban a construir imágenes que todo el que caminase por Broadway era capaz de reconocer en menos de medio segundo: cómics, mesas de picnic, pantalones de caballero, retratos de famosos, cortinas de ducha, neveras, botellas de Coca-Cola, todos los grandes objetos de la modernidad que los expresionistas abstractos trataron de evitar a toda costa.» En cualquier caso, podemos volver a estas cuestiones de metacrítica, esto es, considerar si es útil o no hablar en función de tales movimientos, en el transcurso del debate. Tan solo pretendía decir que mis observaciones se limitan a Warhol, cuyo popismo es bastante específico y peculiar.

El libro que estoy escribiendo, y que se titula *Like*, explora la relación que existe entre las dos acepciones que tiene el término en inglés, entre *being like* (literalmente, «ser como»; «parecerse», «asemejarse») y *liking* («gustar», «apreciar»), en el contexto de la obra de Warhol. La idea central que lo anima es que el mayor de los talentos de Warhol no era otro que su capacidad de gustar, de apreciar las cosas, y que ese talento era más infrecuente, más raro incluso, más difícil de conceptualizar de lo que uno podría suponer: a fin de cuentas,

¿cómo es que a uno le llegan a gustar las cosas y las personas que terminan por gustarle? ¿En qué medida ejercemos la función de agente en nuestros gustos, dando al gusto la consistencia de un proyecto o de una tarea? Que Warhol sobresalió en el gusto, en el aprecio, es algo que resulta evidente al menos en numerosas observaciones puramente anecdóticas. Ronald Tavel, por ejemplo, es un escritor que colaboró con Warhol en varias películas, y que comentó que a menudo habían discutido incluso acaloradamente sobre si las películas tenían o no que resultar aburridas. El problema, según Tavel, era que Warhol no se aburría como el resto del mundo: siempre encontraba algo que le gustaba. Otro amigo del artista recuerda que una noche, volviendo a casa con Warhol, mientras esperaban a que se abriese un semáforo, Warhol levantó la mirada y dijo: «Los semáforos... son geniales.» En efecto, una de las respuestas habituales que daba Warhol a diversas preguntas a propósito de sus preferencias –por ejemplo, cuál era su pintor favorito, o su estrella del cine predilecta–, era esta: «Ah, pues la verdad es que me gustan todas. Todas son muy buenas.» Con esto no pretendo señalar las obsesivas prácticas de coleccionista que cultivó Warhol, su aprecio literal y material por los objetos en sí, asunto al cual he de volver más adelante. Como es natural, también hay que tener en cuenta la afirmación del propio Warhol en la conocida entrevista de 1963 con Gene Swenson, en la que dijo que el arte pop consistía en que gustaran las cosas.

Lo que quiero es contemplar el pop como una «forma de ver» que nos ayuda a apreciar los objetos, que incluso nos enseña a desarrollar y a ejercer la facultad del gusto. Esta forma de ver se caracteriza por la promoción y la proliferación de las semejanzas en distintos contextos y medios. En el caso de Warhol, afirmo, la capacidad de percibir la similitud es la condición de que exista la afiliación afectiva: sin la semejanza no hay aprecio, sin la similitud no hay gusto. Y la semejanza o la similitud, aquí, deben quedar bien diferenciadas de la igualdad, valga la paradoja, tanto en lo conceptual como en lo experimental. Se trata de un tercer término al margen de la dualidad identidad-diferencia. Como ya dijo Jean-Luc Nancy, «lo parecido no es lo mismo».

El proyecto del libro podría expresarse también en términos más propios de la historia del arte, empezando no por la capacidad aparente, proclamada por el propio Warhol, de que gusten los objetos, sino por una de las características formales que son fundamentales del pop warholiano, a saber, el énfasis que se hace en la similitud antes mencionada. Y antes de que sigamos adelante permítaseme concretar este aspecto con el ejemplo del uso de la repetición que hace Warhol y con su rechazo a la línea trazada a mano, optando primero por las plantillas, luego por los troqueles, y finalmente quedándose con las serigrafías de los cuadros del billete de dólar. El empleo de la repetición que hace Warhol nos muestra que no es la identidad lo que le interesa. Toda repetición en serie desestabiliza en sí misma la igualdad, produciendo por el contrario lo que Michel Foucault llama *semejanza*. En las últimas líneas de su breve ensayo sobre Magritte, Foucault apunta que «llegará un día en que la propia imagen con el nombre que lleva será desidentificada por la similitud indefinidamente transferida a lo largo de una serie. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell.»¹ Cuando Warhol pinta los botes de sopa, no se propone «representarlos»; en este sentido, el cuadro no es referencial; no nos proporciona una ventana que da al mundo. No se trata de un cuadro «de» doscientos botes de sopa Campbell. Antes bien, Warhol simula mecánicamente la imagen del bote basándose en un modelo. Así como la re-presentación indica que el objeto no está presente, no está ahí, y niega por tanto el objeto representado, la simulación entraña un esfuerzo reiterado por ser semejante a su modelo. Por más que, como es el caso de lo expuesto por Foucault, la repetición desestabilice la identidad, Warhol parece haberse mostrado a favor de la técnica de la serigrafía precisamente por los errores y las irregularidades que surgen en el proceso –en el que las diferencias son accidentales–, en parte porque hace hincapié en la similitud, en la no identidad de las imágenes. O, como dijo el propio Warhol en una entrevista, «me gustaba la manera en que la repetición iba transformando una misma imagen».

Abundan otros ejemplos del interés de Warhol por la semejanza: su afecto por los malos actores, su interés por coleccionar diversas clases de objetos, sus miles de fotos, o bien sus cuadros de camuflaje de la última etapa, todos los cuales destacan, de algún modo, este otro sentido de la mimesis –la mezcla, la semejanza, la imitación–, por oposición a la mimesis de la representación, como sería el caso del paisaje. De nada serviría llevar uniformes en los que se hubieran pintado paisajes.

Cuando uno repara en este interés persistente por una mimesis que nada tiene que ver con la igualdad, es inevitable preguntarse cuál es la motivación de este principio formal.

Y sospecho que se entiende productivamente como una estrategia, motivada por el deseo de imaginarnos cómo nos pueden gustar las cosas, unida al intento por lograr que a otras personas también les gusten.

El truco, y lo más divertido, está en pensar cómo están relacionados la semejanza (*likeness*) y el gusto (*liking*), cómo una habilita al otro. Y aquí el punto de partida indispensable de la conversación tiene que ser la entrevista que dio Warhol en 1963 sobre el arte pop:

Warhol: No sé quién dijo que Brecht deseaba que todo el mundo pensara igual. Yo quiero que todo el mundo, que cualquier persona, piense igual que cualquier otra. Brecht quería conseguir esto con el comunismo, al menos en cierto modo. Rusia lo lleva a cabo por medio de su gobierno. Esto es algo que también sucede aquí por sí solo, sin estar sujeto a un gobierno estricto; así pues, si funciona sin intentarlo siquiera, ¿por qué no va a funcionar sin ser comunistas? Todo el mundo piensa y actúa igual, y por ese camino aún seguimos avanzando. Creo que todo el mundo debería ser una máquina. Creo que cualquiera debería ser igual a cualquier otro.

Swenson: ¿En eso consiste el arte pop?

Warhol: Sí. Se trata de que gusten las cosas.

Swenson: ¿Y que gusten las cosas es como ser una máquina?

Warhol: Sí, porque en ese caso uno hace siempre lo mismo. Se hace lo mismo una y otra vez.²

Con su característica ingenuidad, con la que parece insinuar que no está diciendo nada realmente complicado, Warhol (con ayuda de Swenson) juega en este momento con los significados múltiples de *like*, *alike* y *liking*, es decir, «igual a», «semejante» y «gustar». Los términos oscilan entre el adjetivo o el adverbio, sea *like* o sea *alike*, que dan a entender que existe una semejanza entre las cosas, una similitud, un parecido, una emulación o imitación de una por la otra (así, pensar, tener la apariencia y actuar de manera semejante, o incluso igual), y la forma verbal de *like*, que suele denotar formas de adhesión emocional como son el interés, el deseo, el hallar placer en algo («creo que cualquiera debería gustar a los demás»: el arte pop consiste en que gusten las cosas). En inglés, la existencia de esta homografía –una misma palabra que significa cosas distintas– da a entender que existe un vínculo elemental, una antigua conexión inscrita en el lenguaje mismo, entre el apego emocional, o la atracción, y la imitación.

Se insinúa mediante una cadena de asociaciones (todo el mundo es igual, todo el mundo es una máquina, todo el mundo gusta a todo el mundo) que ser como otro, parecido a otro, constituye de alguna manera el escenario del aprecio; para que nos guste alguien o algo, hemos de ser capaces de percibir la semejanza en la base de la conexión. El aprecio (*liking*) es como el parecido (*being alike*). Y el pop consiste en que gusten las cosas, lo cual es «como ser una máquina», porque se trata de hacer lo mismo en todo momento. Aquí entra en escena la repetición con una especie de promesa que a su vez sirve de explicación: la repetición, afirma Warhol, que podríamos considerar una producción de semejanzas, es como el aprecio. (Claro está que la máquina en calidad de vínculo de conexión que aúna una cosa y otra también es indicativa.) Vale la pena reparar también en que la conversación es como una imitación que hace Warhol de Brecht (y bastante mala, por así decir), en la que Brecht desea que la gente piense igual, lo cual lleva a Warhol a pensar como Brecht en su deseo de que la gente piense igual.

En su *Filosofía*, al desarrollar esta conexión entre el gusto y la semejanza, Warhol observó que «cuando uno quiere ser como algo, significa que verdaderamente le gusta». Para Warhol, deseo e imitación forman parte de un mismo proceso. Y aquí, con el desplazamiento hacia el discurso de la imitación y el deseo, entramos en un terreno más teorizado, mejor recorrido y cartografiado al menos: la teoría estética, la psicología y el psicoanálisis, desde Aristóteles, y pasando por Freud, hasta la psicología infantil, y también los recientes trabajos de la neurología sobre las llamadas neuronas espejo, son disciplinas que se han ocupado de las relaciones entre deseo e imitación, sea del modo que sea.

La negativa de Warhol a la hora de aceptar la distinción entre deseo (poseer al otro) e identificación (ser el otro) adquiere una capa adicional de sentido cuando recordamos que es central en las teorías psicoanalíticas (y de otra índole) de la sexualidad. «Para Freud –escribe Diana Fuss–, el deseo de un sexo se garantiza siempre por medio de la identificación con el otro sexo; desear a una persona e identificarse con ella al mismo tiempo es, según este modelo, una imposibilidad teórica.» Esto, sigue explicando Fuss, «le permite teorizar el deseo homosexual como una contradicción inherente, puesto que el deseo solo puede tender al otro, y nunca al mismo». Sin embargo, en contra de Freud (y de otros como René Girard, teórico del deseo mimético en la novela), la «imposibilidad teórica» en el caso de Warhol vendría a ser un modo de apego emocional que excluyera el deseo de ser como el otro. El énfasis que hace Warhol en la conexión entre ser semejante y tener aprecio ha de entenderse como un esfuerzo por incorporar una concepción de la atracción sexual y la

afiliación emocional *queer*, es decir, una concepción que aspira a ir más allá de la distinción homosexual (el amor por lo mismo) y heterosexual (el amor por lo diferente).

Warhol se muestra explícito a propósito de la manera en la que ser «semejante» sustituye el modelo dual de *ser/tener* en un pasaje tomado de la sección titulada «Amor» de su *Filosofía*, que nos remite, tras un rodeo, a sus cuadros:

Si vemos a una persona que recuerda, que verdaderamente parece nuestra fantasía de adolescente, y la vemos andando por la calle, seguramente no es esa fantasía nuestra, sino alguien que tuvo la misma fantasía que nosotros y decidió, en vez de conseguirla, en vez de serla, semejarla, parecerla, de modo que fue a una tienda y se proveyó del *look* que tanto a esa persona como a nosotros nos gusta. Así que mejor olvidarlo. Baste pensar en todos los James Dean que hay por ahí y en lo que eso significa.

La persona que nos gusta, observa Warhol, ya es como nosotros: de hecho, esa es la razón de que nos guste, aun cuando no lo sepamos. Tanto esa persona como nosotros hemos interiorizado melancólicamente el objeto de una antigua fantasía, aunque por medio de estrategias algo divergentes: nosotros (convencidos de haber visto por la calle a nuestra fantasía adolescente encarnada) tenemos la imagen nostálgicamente inscrita en tanto objeto interiorizado, disponible a modo de referencia, cuando vamos a ligar con quien sea; el tío que parece esa viva imagen ha conservado su adhesión a la fantasía y la ha mantenido viva al modelarse de acuerdo con ella. Ambos procesos comportan una emulación mimética que es una respuesta a una experiencia de pérdida. Todos emulamos aquello de lo que carecemos. Como ya dijera Lacan, «aquello que no somos capaces de mantener fuera pasa a formar una imagen que mantenemos viva dentro».

(En cierto modo, la capacidad de pensar que algo es imitable equivale a imaginarlo muerto, desaparecido, ausente, necesitado de memorización. Este es un hecho sobre el que Warhol llamó la atención en repetidas ocasiones, como por ejemplo en su temprano dibujo de James Dean o al pintar a Marilyn después de su muerte, etc.)

El primer objeto que mantenemos vivo de esta forma en nuestro interior –por ser más bien la primera persona que perdemos en calidad de objeto– es quien primero ha cuidado de

nosotros (paradigmáticamente, la madre). Nuestra incorporación melancólica de la persona que ha cuidado de nosotros es precisamente lo que nos permite mantener con vida el vínculo emocional en su ausencia, de alguien de quien depende, al fin y al cabo, nuestra propia supervivencia. Esto nos permite tolerar la ausencia de quien nos cuida, así como reconocerlo cuando regresa. El «yo» es a un tiempo instrumento y creación de esa incorporación imitativa: tan solo necesitamos un «yo» con el fin de afrontar la ausencia traumática de esta forma originaria de relacionarse que está en la base misma de nuestro ser. A partir de esta dinámica emerge el proceso en el que el hecho de que otro nos guste –por volver al lenguaje de Warhol en la entrevista con Swenson– depende de nuestra capacidad de «asemejarnos» al otro, de haber creado una imagen del otro en nuestro interior, de haberlo incorporado a «nosotros». Para que alguien nos guste, necesitamos pensar en nosotros y considerarnos «semejantes» a esa otra persona, de un modo u otro, para que así nos resulte imitable. Este es un proceso que exige cierto talento para reparar en las semejanzas, para priorizarlas; una habilidad que es evidentemente innata en todos nosotros, pero que a menudo se deteriora de manera considerable.

Por eso, cuando Warhol afirma «que mejor olvidarlo» hablando del muchacho atractivo al que nos hemos encontrado en la calle y que creíamos que podría ser nuestra fantasía, no quiere decir que no debemos abordarlo. Lo que necesitamos olvidar es la idea de que uno podrá algún día conseguir su objeto de fantasía, que llegará a serlo, porque uno nunca «es» un sujeto si no dispone de un objeto interiorizado, el que sea, que se ha propuesto imitar, y no existe un deseo que no sea réplica de una imagen de fantasía que hemos llevado dentro de nosotros a todas partes. «Conseguir» nuestra fantasía supondría el fin del deseo y de la propia capacidad de relación.

Ese olvido, ese desapego, puede resultar más difícil de lo que uno piensa, ya que exige que uno rehuya de un modo u otro las muchas instituciones y discursos que nos animan a pensar y a sentir en términos bien de identidad o bien de diferencia. Además del deseo de ser y del deseo de encontrar una oposición (inherente en los discursos normativos del deseo, o en muchos de ellos), o de la oposición entre lo hétero y lo homo, la lógica misma, como le gustaba decir a Nietzsche, suprime las similitudes porque exige «que tratemos como igual lo que tan solo es similar» (en un gesto que, nos recuerda, constituye «una tendencia ilógica, puesto que nada es realmente igual»). El criterio universal de equivalencia que establece el dinero es, así pues, solamente «lógico», como lo es la valoración compensatoria de lo «genuino» y lo

«auténtico». La ideología emparentada con esto, la que sostiene que deberíamos ser independientes, dueños de nosotros mismos, individuos dotados de voluntad propia (una versión de lo cual se encuentra en el modo en que se prima la originalidad en el mundo del arte), desdeña la imitación por ser mero síntoma de debilidad y de dependencia. Esta es una de las razones por las que, como apuntó Warhol, «quienes más hablan de la individualidad son quienes más se oponen a todo desvío». A comienzos de los sesenta, esta retórica de la individualidad funcionó también como piedra fundacional de la ideología inherente a la Guerra Fría, que proponía la individualidad y la diferencia estadounidenses frente a la homogeneidad soviética, una oposición que fue objeto explícito de la observación de Warhol en la entrevista con Swenson: esto es, que en Estados Unidos la gente es tan semejante entre sí como lo es en la Unión Soviética. Cuando Warhol dice que entiende que «a cualquiera debería gustarle cualquier otro», en noviembre de 1963, la mayoría de los lectores debió de interpretar que estaba expresando un deseo en relación con las violentas formas de desagrado (*dislike*) que rodeaban todo lo relacionado con el movimiento en favor de los derechos civiles. En 1963 estas protestas habían tenido una gran publicidad a raíz de acontecimientos como la violencia policial contra los manifestantes de Birmingham (fotos de los cuales utilizó Warhol en sus cuadros de *Disturbios raciales*, 1963-1964) y la Marcha sobre Washington, cuando Martin Luther King hizo su célebre discurso «Tengo un sueño». Las categorías de la diferencia racial –a través de las cuales las similitudes se articulan solo con un trabajo considerable– desempeñaron, como es lógico, un papel crucial en la legitimación de esta violencia.

¿Qué es lo que hace Warhol cuando coloca imágenes –como las de disturbios raciales– de violencia, imágenes que dan miedo, imágenes repugnantes, en su máquina de la similitud? Nos recuerda nuestra capacidad de reparar en lo parecido, nuestro consumo compartido de estas imágenes, así como nuestro común sometimiento a ellas, aun cuando ese consumo y ese sometimiento funcionen de manera muy diferente, en función de cuál sea el grupo de color al que uno pertenece. No estoy del todo convencido de que el enfoque de Warhol dé cuenta de todo esto, en el sentido de que se trata de una similitud que no necesita ser destacada en el caso de los afroamericanos, pero sí, sin duda, en la exposición y la denuncia de la supremacía blanca, de su violencia. Asimismo, se hace hincapié en los fracasos de la identificación, en sus impurezas.

La respuesta de Warhol ante el omnipresente y agresivo realce ideológico de la diferencia inconmensurable consistió en recordarnos nuestra capacidad de percibir y producir seme-

janzas. El pop de Warhol se propuso hacerlo «no tanto mostrando las similitudes halladas, como duplicando los procesos que generan esas similitudes».

Tanto en los cuadros de los disturbios raciales como en los retratos de famosos, todos los temas se someten al mismo proceso. Este nunca sirvió para hacer copias perfectas, ya que contenía errores inherentes al proceso. Los retratos de los personajes célebres no son representaciones de Natalie Word, Warren Beatty o Marilyn Monroe, sino interpretaciones de intentos sucesivos, múltiples, de ser como una Marilyn Monroe modélica o un Elvis Presley modélico, alegorías que interiorizamos melancólicamente con el consumo de su apariencia. Al igual que las serigrafías desdibujadas o borrosas de Marilyn o de Elvis, nuestra propia subjetividad es el resultado de simulaciones repetidas, melancólicas, imperfectas (el precipitado, por así decir, de nuestras pérdidas.) Nuestra singularidad proviene no de una determinada esencia interior, sino de la calidad de nuestros defectos y errores, así como de la acumulación y yuxtaposición de los mismos, de los puntos en los que no hemos sabido imitar a nuestros modelos, en los que se segregó demasiada tinta o en los que la presión aplicada no fue del todo uniforme. Cada uno de nosotros ha interiorizado a una Marilyn, un Warren, una Liz, un Troy o un James Dean ligeramente distintos, un modelo que, cada vez que recurrimos a él, produce más imperfecciones e intersticios, desestabilizando en cada ocasión la identidad.

Como ya dije antes, Warhol asumió con entusiasmo modos de interpretación que subrayaban su propia falta de autenticidad, que escenificaban el fracaso de «ser» una identidad en una suerte de manifestación de simpatía por «todos los desdichados del mundo que no encajaron en papeles arquetípicos, en clichés». Esta es la razón por la que Warhol «solo acertaba a entender a los intérpretes amateur o a los intérpretes realmente malos», prefiriendo «a la persona menos adecuada para el papel», puesto que «nadie resulta completamente idóneo para ningún papel, porque un papel es falsificación y nunca es real». Los malos intérpretes nos permiten identificarnos con ellos (en la medida en que también nosotros somos malos actores) en vez de sentirnos mal por nuestros fracasos y nuestra incapacidad para encajar en los papeles arquetípicos.

Así como estamos formados por procesos imitativos, también nuestras semejanzas son siempre repetición de semejanzas pasadas –o «transferencias», como las llamaba Freud–, de atracciones antiguas, de lazos emocionales tendidos con un objeto del presente. El nuevo

objeto solo necesita verse como algo en cierto modo similar al antiguo, y la similitud puede ser incluso muy sutil. En este sentido, las emociones nunca se producen por primera vez. Siempre se presentan como lo que Freud llamaba «nuevas ediciones o facsímiles» de los viejos lazos emocionales. Todos y cada uno de nosotros nos remontamos inagotablemente a la Marilyn o al Elvis modélicos (que en sí mismos son, cómo no, repeticiones de «imágenes» anteriores de nuestros padres) y los reimprimimos sobre un material nuevo. El hecho de que en nuestra sociedad mediática haya tantas personas que repiten los mismos modelos significa que por ahí tiene que haber quienes parezcan realmente nuestra fantasía, y que probablemente a algunos les vaya a gustar también la semejanza, la apariencia, que nosotros hayamos adquirido.

Lo que a todos nos hace «parecer iguales y actuar del mismo modo» es, por tanto, una relación compartida y una confianza plena en el consumo (ir «a una tienda y [adquirir] la imagen que os guste a ambos») que repite la estructura básica (y melancólica) de la relación humana, ofreciendo una y otra vez la promesa de ser el objeto que uno no pudo conseguir ni ser. No obstante, así como para Girard el hecho de que todos tengamos los mismos objetos de deseo solo sirve de acicate para desencadenar la naturaleza competitiva del deseo mimético (todos procuramos tener y ser tanto o más que el vecino), para Warhol, si somos capaces de olvidar las fantasías del ser y del tener (y es una condición más que considerable), nuestra similitud, producida por la cultura masificada, nos facilita imaginar la imitación y, por ende, gustarnos unos a los otros. «Un ser semejante –escribe Jean-Luc Nancy– se me parece en la medida en que yo me *parezco* a él: por decirlo de alguna forma, nos *parecemos* o nos *semejamos* juntos.»

Desde un determinado punto de vista, todo esto comporta ciertas posibilidades utópicas, que son las que resume con acierto Suzy Stanton, estudiante de Bennington, cuando caracteriza a Warhol a propósito de sus botes de sopa Campbell: «Me encanta la sopa, y me encanta que a otros les encante la sopa, porque de ese modo todos podemos disfrutarla juntos y podemos querernos los unos a los otros.» (A Warhol le gustó tanto el trabajo de Stanton que lo reimprimió en las invitaciones para la inauguración de su exposición de 1962 en la Stable Gallery.)

Semejante concepto podría resultar hoy más bien ingenuo, pero lo cierto es que describe con exactitud, aun pecando de excesivo optimismo, una de las estructuras del sentimiento

que dio respaldo a los movimientos sociales de los años sesenta. Muchas de aquellas primeras luchas del movimiento a favor de los derechos civiles –por ejemplo, en los mostradores de los restaurantes, para que se atendiera por igual a cualquier ciudadano– tenían su eje en la afirmación de la similitud frente a cualquier negación de la misma, y se hacía precisamente en lugares de consumo. El movimiento antibelicista y las contraculturas que lo rodearon se formaron con la incorporación compartida de «una forma de expresión popular mediatizada por el mercado (la música rock), influido por los sentimientos de rebeldía de la clase trabajadora y de la población oprimida, en especial los afroamericanos». Hasta cierto punto, estas fueron las semejanzas que cobraron existencia y alcanzaron relevancia en la cultura de masas que dio lugar a los ambientes de los años sesenta, en los que, como dijo Warhol, «todos empezaron a tener interés por todos».

Una de las formas de resumir el gesto pop elemental sería decir que a Warhol le interesa hacer algo –un objeto de percepción cualquiera– que sea imitable, que de hecho ya ha sido imitado, que existe dentro de una cadena de similitudes, mediante la demostración o la creación de un campo de similitudes, sometiendo algo a los procesos que generan similitud. Este gesto es especialmente evidente en la actividad de coleccionista desarrollada por Warhol, en la que el gusto que uno tiene por aquellas cosas que colecciona guarda una relación directa y depende de su inclusión en un campo de similitudes, como es la propia colección en sí.

La energía y la intensidad del interés de Warhol son notables y sorprendentes. Como se demuestra en los seis volúmenes que forman los *Catálogos de la Colección Andy Warhol* editados por Sotheby, la cantidad, el espectro y la diversidad de los objetos que coleccionó Warhol son sencillamente impresionantes: bustos, baratijas de mercadillo, esteras y alfombras de los indios navajos, mobiliario Hoffman, juegos de té, además de pintura norteamericana tanto primitiva como contemporánea y pintura modernista europea, mobiliario antiguo de diversos periodos, piezas de porcelana, relojes, joyas y bisutería, tarros de cerámica de Russel Wright y vajilla Fiestaware. La vivienda que tenía en la ciudad rebosaba de objetos de sus colecciones cuando murió. Por lo visto, según han comentado Vito Giallo (uno de los primeros ayudantes que tuvo Warhol en su estudio, y que con el tiempo se convirtió en anticuario), Jed Johnson (el novio de Warhol que más tiempo convivió con él) y otros, Warhol salía a comprar objetos que añadía a sus colecciones prácticamente a diario.³ Fred Hughes (amigo y gerente de Warhol) apunta que había gastado más de un millón de dólares al año solamente en subastas.⁴

Warhol adquiriría no solo objetos «coleccionables» (es decir, objetos que otras personas también coleccionaban, creando de ese modo un mercado), sino también una amplia gama de objetos que a nadie más interesaban. Hay más de seiscientas *cápsulas temporales*, las cajas que Warhol continuamente llenaba con los residuos de su vida cotidiana, desde el correo y las revistas hasta las invitaciones, la pornografía, las pizzas a medio comer y las entradas de los cines a los que iba. Por otra parte, se encuentran las cintas de las conversaciones cotidianas que Warhol grababa en su magnetófono, al cual llamaba «su esposa», que arrancan en 1964 y se prolongan hasta su muerte, con lo que se dispone de bastante más de diez mil horas de grabaciones de audio. Y luego están los millares de fotografías de genitales masculinos que Warhol afirma haber tomado (aunque podría ser una exageración), y que forman uno de los muchos subconjuntos de las 66.000 fotografías que Warhol dejó al morir.⁵ En resumidas cuentas, uno empieza a hacerse una idea precisa de que Warhol quiso tener una relación de coleccionista con casi todos los objetos de su percepción, como si fuera una cuestión de principios.

Las conexiones y las correspondencias que existen entre las prácticas de coleccionista desarrolladas por Warhol y su arte son múltiples. Por ejemplo, desde el punto de vista de las colecciones fotográficas, toda su obra parece más bien el residuo de un impulso coleccionista.⁶ En ellas se ven las imágenes que inspiraron los cuadros más conocidos de Warhol: fotografías de prensa con accidentes de automóvil y suicidas, el folleto del FBI titulado *Thirteen Most Wanted Men*, e innumerables fotos de famosos, entre las que se hallaban docenas de fotos publicitarias de Marilyn Monroe. Dicho de otro modo, el arte de la apropiación que desarrolla Warhol requería la práctica manifiesta del coleccionismo. Sin embargo, esto no significa que uno deba contemplar las colecciones de Warhol como si fuesen el «material originario» de sus cuadros. Son más bien, en un sentido muy real, el *modelo* en que se basa el arte de Warhol.

En este sentido, es posible recurrir a Walter Benjamin, uno de los mejores teóricos del coleccionismo que han existido. Dice Benjamin que «se puede empezar por el hecho de que el auténtico coleccionista desgaja el objeto de sus relaciones funcionales originales».⁷ El objeto coleccionado es un objeto que no se utiliza: su propósito no consiste en ser un medio al servicio de un determinado fin, sino que ha de existir dentro de la colección y ha de ampliarla. En la colección, como señala Benjamin, el objeto ingresa «en la relación más estrecha que sea posible concebir con el resto de objetos de su misma especie».⁸ El coleccionista siempre acu-

mula objetos que son similares entre sí de un modo u otro: objetos procedentes de un mismo periodo histórico, creados o diseñados por la misma persona o, de un modo más abstracto, objetos de la misma «clase», como serían las fotografías de genitales masculinos, los relojes de pulsera y los tarros de cerámica. Enmarcarlos en una colección es en realidad una manera de fomentar que uno repare en las conexiones que se crean (y, en este sentido, es importante a qué colección se destina un objeto determinado, es decir, si un juego de té va a parar a la colección de piezas de cerámica *art déco* o bien a la colección de juegos de té, etc.). Este mundo de semejanzas abre nuevas posibilidades para apreciar la diferencia o, con mayor exactitud, la variación. Una antigua *superstar* warholiana, Ultra Violet, describe el interés de Warhol por su amplísima colección de genitales masculinos:⁹ «Le deleitaba el hecho de que todos los órganos corporales variaban en cuanto a forma, textura y color, de un individuo al otro. Así como un torso o un rostro cuentan una historia distinta de otro torso y de otro rostro, también se da el caso de que un pene o un culo cuentan una historia diferente de la que cuenta cualquier otro.»¹⁰ Fuera del espacio de la semejanza, un pene solo significa «un pene», es decir, no hace referencia a nada que no sea un pene. En cambio, si se pone en relación con otros penes, emerge la especificidad, la «historia» de cada uno de ellos.

Hay un modo en el que la práctica totalidad de la obra de Warhol halla motivación en un interés análogo a la especie de traducción que opera en el coleccionismo, traducción entre una esfera de uso (o exhibición) y una esfera de similitud. Benjamin señaló que «es una naturaleza diferente la que habla a la cámara con respecto a la que habla al ojo humano». Warhol parece haber sentido atracción por el hecho de que existen muchas «naturalezas distintas»: no solo es diferente la naturaleza que habla a la cámara fotográfica, sino que también lo es la que habla a la cámara cinematográfica, y vuelve a ser diferente la que aparece en televisión, como es diferente el rostro mediatizado por la fama, o la voz que habla ante el magnetófono y la que lo hace ante otras personas. Warhol tenía una curiosidad inagotable para ver qué sucedía cuando algo se traducía de una «naturaleza» a otra. Este es uno de los atractivos propios de la máquina, de ser una máquina; era una forma de traducir los objetos de percepción a diversos campos de similitud. Todas las fotografías son iguales.

En términos más especulativos, podemos considerar que la manera como los objetos de percepción se traducen en otros modos recuerda uno de los mecanismos elementales del contacto emocional: en su estudio titulado *The Interpersonal World of the Infant*, Stern examina cómo la capacidad de relación que tiene el niño pequeño depende de la capacidad que a su

vez tengan los padres de forjar lo que Stern denomina «afinamiento afectivo».¹¹ Es interesante que, a su entender, los padres logren este afinamiento desarrollando «un comportamiento que no es una imitación estricta, pero que, a pesar de todo, se corresponde de alguna manera con el propio comportamiento del niño».¹² Así, por ejemplo, en un caso «el nivel de intensidad y la duración de la voz de la niña encuentra correspondencia en los movimientos corporales de la madre». En otro caso, «los gestos que hace un niño con el brazo hallan correspondencia en las inflexiones de la voz materna».¹³ Dicho de otro modo, la madre entabla una actividad que no es idéntica a la del bebé, pero que sí es similar. Como sucede en los ejemplos que acabo de exponer, esa no identidad se define mediante una traducción entre los modos sensoriales, entre el sonido y el movimiento, o viceversa, a menudo mediante características «amodales» como son la intensidad, la forma y el ritmo. Así las cosas, escribe Stern, «lo que se equipara no es el comportamiento del otro por sí mismo, sino un determinado aspecto de ese comportamiento, que es reflejo del estado anímico de la persona».

La investigación de Stern también sugiere que los estados o experiencias afectivos son en cierto modo original o fundamentalmente comunes. Uno de los aspectos más sorprendentes de las interacciones que observó es que mientras el bebé no parecía reparar en los comportamientos de afinamiento que se daban por parte de la madre, cuando la madre ponía bruscamente fin a estos comportamientos, o actuaba de una manera que no se correspondía, por medio de desajustes de la intensidad o el ritmo, el bebé interrumpía su actividad, a menudo dando muestras de confusión o incertidumbre. El camino que aquí ofrece menor resistencia consiste en experimentar un estado afectivo con otra persona. Es como si los afectos que se tienen dependieran de que alguien los comparta con nosotros; sin esa participación, el bebé pone fin a su implicación en un determinado comportamiento, porque no está seguro de cómo ha de continuar.

Por tanto, en su coleccionismo compulsivo a todas horas, en su dedicación a fotografiar, grabar y filmar, Warhol quizás estuviera procurándose la sensación de que sus experiencias eran imitables, de que pasaban de un modo específico a otro, creando así una sensación de comunidad para sí mismo. Podría ser el caso, de hecho, de que fuera este el factor que le dotaba de la capacidad de tener emociones.

Y en este punto pasaré al último de mis ejemplos: que sea diferente la naturaleza que hablaba a la cámara de la que hablaba al ojo es una de las razones por las que Warhol

realizaba pruebas de pantalla: «El magnetismo fílmico es algo secreto. Si uno pudiera averiguar en qué consiste, y cómo se produce, podría confeccionar un producto realmente bueno para vender. Pero es algo que no se sabe si alguien posee hasta que no se le ha visto en pantalla.»¹⁴ El placer del momento de la adquisición es análogo al placer de ver cómo ha salido una prueba de pantalla; así como uno comprueba qué tal «da» una cara determinada en pantalla (en relación con todas las demás caras que se han sometido a pruebas de pantalla), también ve qué tal «da» un tarro de cerámica o una alfombra de los navajos en comparación con todos las demás. Las pruebas de pantalla tienen que ser, sin duda, uno de sus proyectos de coleccionista más interesantes.

Entre 1964 y 1966 Warhol hizo 472 breves retratos cinematográficos de otros tantos individuos. Como casi todas sus películas de la primera etapa, se rodaron a la velocidad de las películas sonoras (24 fotogramas por segundo), pero se proyectaban a la velocidad de las películas mudas (16 fotogramas por segundo), con lo que los rollos, de tres minutos de duración, llegaban a cuatro minutos durante su proyección. Así se crea lo que se podría considerar un efecto menor, de cámara lenta, aunque en realidad resulte una muy significativa desfamiliarización. Las tomas se rodaron en la Silver Factory de Warhol, su segundo estudio durante los años del pop. Callie Angell sostiene que se basaban en formas estandarizadas del retrato fotográfico –la foto de carné o el retrato de fotomatón–, y que como tales se plegaban a un conjunto similar de reglas básicas: la cámara no debía moverse, el fondo debía ser plano, el sujeto del retrato, bien iluminado y centrado, y además debía permanecer con la vista al frente y tan inmóvil como le fuera posible, sin hablar, sonreír o siquiera parpadear.¹⁵ Estas constricciones dan lugar a uno de los dramas centrales de las pruebas de pantalla: contemplar cómo cada modelo afronta el problema que le supone el adoptar una pose. Como señaló una de las personas que posaron para Warhol, es inevitable que en el transcurso de esos tres minutos el rostro termine por desintegrarse. En una de las pruebas más espectaculares, Anne Buchanan logró no parpadear, aunque empezaron a llorarle los ojos a mitad de la prueba. Otros permanecían quietos, pero el parpadeo eventual produce un extraño efecto, como si uno estuviera viendo una fotografía que de pronto parpadea.¹⁶ En ese despliegue de rostros que se desintegran, las pruebas de pantalla muestran que nadie es capaz de estar a la altura de su propia identidad, que el hecho de que uno sea quien es no pasa de ser, en el fondo, más que una serie de imitaciones que casi siempre terminan por fracasar, por lo que no es uno idéntico a sí mismo, sino que más bien es un campo de similitudes.

Las pruebas tienen un interés estético tanto en el plano individual de cada una de las películas, en lo que se refiere a las experiencias que suscitan, como en su condición de proyecto total, aunque también revisten un interés sociológico. Más o menos documentan a las personas que pasaron por la Factory de Warhol durante esa época: poetas, artistas, escritores, cineastas, músicos, bailarines, modelos, drogadictos chalados, reinonas de opereta, estudiantes de Harvard, prostitutas callejeras, coleccionistas de arte bastante adinerados y todo el grupo de gente que rondaba por la Factory más o menos a diario, en un momento u otro de este periodo (entre los asiduos de la Factory hay varias personas que se negaron de manera llamativa a prestarse a la correspondiente prueba de pantalla).

En su libro titulado *Factory Made*, Steven Watson ha abordado el problema de la producción warholiana en términos sociológicos, desde el punto de vista de la propia Factory en tanto particular forma de comunidad o colectividad, preguntándose por la constitución y cohesión de la Factory como grupo social. Con ello ha trazado un interesante mapa de los grupos que circulaban por la Factory.

Watson no teoriza sobre la naturaleza de esta colectividad y se limita a describirla. Sin embargo, hay ahí muchísima información fragmentaria e interesante. Entiendo que el enfoque que adopta y las preguntas que formula son en esencia los mismos que me importa abordar en relación con las pruebas de pantalla y esa noción de similitud, esto es: qué clase de colectivo es el que se forma en la Factory, qué clase de producción fomenta, qué papel desempeña Warhol y cómo se constituye el grupo. Las pruebas de pantalla pueden ser una de las formas –junto con el resto de las películas de Warhol– con las que el grupo se representa a sus propios ojos.

El modo en que los grupos se representan a sus propios ojos, y la imagen que de sí tienen para su consumo, ha sido desde hace tiempo un problema crucial en las teorías de la afirmación colectiva. Lenin, por ejemplo, resolvió el problema al proponer que una de las tareas principales del Partido Comunista, tal como Lenin lo entendía, debía ser la de representar a la clase trabajadora ante sí misma.

Las pruebas de pantalla de Warhol llevan a cabo una desestabilización de la identidad que no es muy distinta de la que se produce en las serigrafías en serie, aunque se lleve a cabo

más por medio de la duración que por medio de la repetición. Las pruebas nos permiten mirar atentamente un rostro durante bastante tiempo (la sensación no es distinta de la que se tiene cuando uno va sentado frente a otra persona en el metro), pero sin la posibilidad de que el otro nos mire, nos devuelva la mirada; es decir, sin que se nos haga ninguna exigencia emocional. Así se promueve una especie de relajamiento, una observación libre, en flotación, en la que una versión de la facultad mimética puede despertar de nuevo, y se produce un estado de ensueño en el que comenzamos a pensar sobre la apariencia de ese rostro. Como cuando uno mira a las nubes, las formas entran y salen del círculo de la legibilidad, y proliferan las similitudes.

En este contexto querría mencionar una de las series concretas de *Screen Test*, la titulada «Six Months». Aquí la idea de Warhol consistió en hacer pruebas a diario al novio que tenía por entonces (Philip Fagan), para registrar el paso del tiempo. Por desgracia, rompieron sus relaciones al cabo de tres meses y el proyecto quedó truncado. Una de las cosas que se perciben al mirar las instantáneas de la serie «Six Months» en conjunto es lo similares que son, en su apariencia, a una serigrafía como *Troy*. En «Six Months», no obstante, el efecto se consigue no mediante los manchurroneos de pintura, ni desdibujando los contornos, sino por medio de los cambios de la iluminación, del peinado, de la pose. El resultado es la multiplicación de una serie de semejanzas de una sola persona, que nos permite concebir el sujeto «individual» también como una colección, como alguien que no es que contenga multitudes, sino que es en sí multitudinario. Al mismo tiempo, crea un cierto «efecto estelar» al reproducir al novio en varios papeles estelares, con las diversas versiones de él mismo que otros muchos fans han incorporado. Warhol, al parecer, pretendía que proliferasen las semejanzas a su alrededor, como si así encontrase un aditamento que le sirviera de ayuda en sus propios gustos.

A modo de conclusión, por consiguiente, me gustaría proponer la idea de que las pruebas de pantalla modelaron un modo de afiliación o de colectividad basado no en la «identidad», sino en la semejanza, que se inspira en las técnicas de los medios de comunicación al tiempo que las democratiza y las pervierte, delimitando el espacio así creado como un espacio «alternativo», aunque no por ello sea un espacio cerrado, ni de difícil acceso. A fin de cuentas, Warhol pensaba que «a cualquiera debería gustarle cualquier otro», lo cual resulta ser, al final, una cuestión de reparar en las similitudes o, en su defecto, de producirlas.

1. Michel Foucault: *This is not a Pipe*. Berkeley: University of California Press, 1981, p. 54. Edición en castellano: *Esto no es una pipa*. Barcelona: Anagrama, 1981, p. 80.
2. Andy Warhol: «What Is Pop Art?», entrevista con G. R. Swenson, *Art News*, vol. 62, n.º 7 (noviembre de 1963), p. 26.
3. Victor Bockris: *The Life and Death of Andy Warhol*. Londres: Fourth Estate, 1989, p. 415. Me remito a la edición inglesa de la biografía de Bockris porque es más completa que la publicada en Estados Unidos. Véase asimismo Jed Johnson: «Inconspicuous Consumption», *The Andy Warhol Collection*. Nueva York: Sotheby's, 1988, vol. v.
4. *Ibíd.*, p. 416.
5. En relación con las polaroids de genitales masculinos, véase la nota 9. La cifra de 66.000 fotos la cita Ludger Derenthal en «Andy Warhol, Photographic Tradition and Zeitgeist», *Andy Warhol-Photography*. Hamburger Kunsthalle y Andy Warhol Museum, Pittsburgh/Zúrich: Edition Stemmler, 1999.
6. Algunas muestras de la colección de fotografías de Warhol –fotografías propias y de otros– se pudieron ver en la reciente exposición *Andy Warhol Photography*, y varias de ellas se reproducen en el catálogo de la exposición.
7. Walter Benjamin: «The Collector», *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press, 1999, pp. 203–211. Edición en castellano: *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
8. *Ibíd.*, p. 204.
9. Warhol: «Durante esta época [1969] tome miles de polaroids de genitales. Siempre que aparecía alguien nuevo en la Factory, daba igual que pareciera un tipo serio y estirado, le pedía que se quitase los pantalones y que me permitiera fotografiar su polla y sus huevos. Era sorprendente quién me lo permitía y quién se negaba.» Warhol y Pat Hackett: *POPism: The Warhol Sixties*. Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1980, p. 294. Edición en castellano: *POPism: The Warhol Sixties. Diarios [1960-1969]*, trad. de Beatriz Iglesias. Barcelona: Alfabia, 2008.

10. Victor Bockris, op. cit., p. 418.
11. Daniel Stern: *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. Nueva York: Basic Books, 1985, p. 138.
12. *Ibíd.*, p. 139.
13. *Ibíd.*, p. 141.
14. Ludger Derenthal: «Andy Warhol, Photographic Tradition and Zeitgeist», *Andy Warhol - Photography*. op. cit., p. 63.
15. Callie Angell: «Andy Warhol Screen Tests», *The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*. Nueva York: Abrams, 2006, vol. 12, p. 14.
16. Las últimas pruebas de pantalla fueron más experimentales y estuvieron menos sujetas a normas, por lo que tienen mayor movimiento; a veces hay primeros planos, a veces hay alejamientos para proyectar tras ellos imágenes de la Velvet Underground durante la famosa fase del «exploding plastic inevitable».

Cine

Conceptualismo

Crítica

Cubo blanco

Documento

Gentrificación

Industria cultural

Museo

Performance

Pop

Público

Relación

Subjetividad

Las paradojas de la visión pública

Marcelo Expósito

Sobre «público»

Rosalyn Deutsche

Las paradojas de la visión pública

Marcelo Expósito

La producción original de Rosalyn Deutsche constituye hoy un corpus teórico que se encuentra entre los más relevantes de los que nos ha legado el periodo del posmodernismo que se dio en llamar crítico o de resistencia. En la década de los ochenta inició la elaboración de un modelo analítico altamente sofisticado dirigido a atacar las formas de hegemonía y dominio neoliberal características de ese momento, a las que consideró una trama de cuatro componentes indisolubles: procesos económicos, políticos, espaciales y simbólicos. Y lo hizo desde el interior de las prácticas artísticas y de la historiografía del arte para interpretar el campo artístico como un sistema social totalmente articulado con dicha trama.

No hay lugar suficiente, en esta breve semblanza, para desgranar cada paso de ese trayecto ejemplar. Pero sirva como ejemplo su muy conocido «Agorafobia» –el soberbio ensayo que cerraba la recopilación *Evictions*¹ y culminaba un arco de más de una década en la biografía intelectual de nuestra autora–, porque constituye el telón de fondo reconocido de la conferencia que ahora estamos prologando. En él surgía el concepto de «arte público crítico», que daba nombre a una diversidad de prácticas artísticas alternativas a la producción del consenso y al sofocamiento de los conflictos urbanos que se implementaba –y que aún hoy se implementa– por medio de la promoción institucional de un «arte público» embellecedor y acrítico. Pero la concepción del «arte público» no podía sino verse complicada a la luz de la siguiente cuestión: ¿podemos conformarnos con esa denominación para el tipo de prácticas que se insertan en un espacio que *apriorísticamente* se entiende como público? ¿Hace «público» un espacio su mera exterioridad con respecto a otros espacios que se consideran privados o institucionales? Si diéramos por buena esa demarcación espacial estable –dentro/fuera, público/privado–, ¿deberíamos aceptar entonces, por ejemplo, la condición «no pública» de las prácticas que tienen lugar en el interior de la institución artística? Deutsche respondía a estas preguntas planteando una íntima relación entre «lo público» y «lo político», que es de la que ahora parte para elaborar esta conferencia.

Hay pocas personas, en definitiva, tan idóneas como Rosalyn Deutsche para impartir una conferencia sobre el concepto de «público» y sus entrecruzamientos con la práctica del arte. Pero que nadie espere extraer de su lectura un mero resumen de las constantes que ha establecido en su trayecto intelectual. Bien es cierto que esta conferencia gira de nuevo en torno a otro concepto caro a nuestra autora: «visión pública». Pero allí donde, años atrás, se aludía a una politización de las prácticas críticas de la representación visual –una crítica alineada fundamentalmente con su ejercicio feminista, que tenía por objetivo evidenciar la sexualización del espacio de la visión–, encontramos ahora que Deutsche introduce un término inquietante: «enigma». La idea, de por sí enigmática, viene sugerida por Emmanuel Lévinas, quien inspira hoy a Deutsche a la hora de pensar «la ética como una óptica» y, a través de una serie de meandros, también la necesidad de producir una «visión *sin imagen*».

¿Qué ha ocasionado este todavía resbaladizo cambio de registro entre las certidumbres críticas de «Agorafobia» y los enigmas de esta conferencia? Ha sucedido –en palabras de Judith Butler, en una serie de ensayos recientes que Deutsche retoma– que la incertidumbre, la vulnerabilidad y la agresión se han integrado en nuestra vida política.

Esta afirmación evoca, evidentemente, la imagen del 11-S. Pero también la perturbadora ambivalencia de las imágenes de iraquíes siendo torturados y vejados por soldados estadounidenses en Abu Ghraib. ¿Cómo debemos valorar esas fotografías, que, al tiempo que *revelan*, instalan también un lugar común de representación del otro y contribuyen a normalizar el sufrimiento infligido sobre un cuerpo que no es el nuestro? Deutsche busca confrontarse aquí, sin duda, al mismo racimo de problemas que fueron la materia de trabajo de Claude Lanzmann en la película *Shoah* (1985); pero mucho antes también de Alain Resnais en *Nuit et brouillard* (1954). ¿Cómo *hacer ver* la condición irrepresentable no solamente de la muerte provocada en masa, sino sobre todo de la violencia extrema que supone negar la condición misma de humanidad a las víctimas? Y más aún, ¿cómo hacerlo de manera que el trabajo del duelo y la necesidad (la obligación) de informar y recordar no impliquen la normalización de la imagen del suceso?

Si la paradoja de una visión sin imagen conduce a Deutsche a vindicar la función del testimonio que, al expresarse, «dota de cuerpo» –aunque no sin problemas– a la voz de quienes ya no están aquí para hacerlo por sí mismos (Primo Levi), ¿qué hay entonces de la famosa interdicción foucaultiana –lo intolerable de hablar por otros– que hasta ahora venía siendo irrenunciable de cara a evitar la suplantación de la alteridad? Si es la experiencia del trauma propio y repentino la que nos hace caer en la cuenta de los límites del conocimiento, de nuestra capacidad de comprensión –y de ahí cierta crisis de la visión–, de la precariedad de la propia vida, ¿qué hay entonces del trauma del otro que ahora irrumpe en nuestro espacio de estabilidad y cuya vida siempre ha sido –hemos hecho– precaria?

Son varias las paradojas que muestra esta conferencia. Pero todas y cada una de ellas se corresponden a otros tantos problemas. Lo que se busca no es solo afrontar la experiencia de la vulnerabilidad contemporánea. También se expresa una impugnación: la incertidumbre no puede ser resuelta –diciéndolo de nuevo con Butler– mediante el endurecimiento de las formas de gobernabilidad y la militarización de las relaciones entre los sujetos, sino más bien al contrario: ampliando al máximo el espacio democrático de lo que debe ser dicho y de lo que necesita ser escuchado.

1. Rosalyn Deutsche: *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996, es un volumen de tal relevancia aún hoy que resulta imposible comprender por qué lleva tantos años agotado y sin reeditar. En castellano, publicamos una primera traducción de «Agorafobia» en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. Se ha publicado de nuevo online, en una versión revisada, en la colección digital *Quaderns portàtils* (Cuadernos portátiles) del MACBA (<http://www.macba.cat>).

Sobre «público»

Rosalyn Deutsche

En *Palabras clave* Raymond Williams escribe que «una de las metas fundamentales de este libro es mostrar que algunos importantes procesos sociales e históricos se producen *dentro* de [la lengua]». ¹ No hay lugar donde esto se haga evidente de forma más clara que en la palabra que me ha sido asignada: «público». En ninguna otra parte encontraremos mayor reto político.

Me imagino a Williams diciendo, como de hecho afirmó de otras palabras: «“público” es una de las dos o tres palabras más complejas de la lengua inglesa», o «“público” es una palabra especialmente difícil», o «“público” es una palabra curiosa». Estaría en lo cierto. «Público» puede ser un sustantivo: como en «*el público*» o «*un público*», o como en «*estar en público*», lo cual, como veremos, no significa estar en un espacio físico sino más bien estar implicado en algún tipo de interacción o atravesando una determinada experiencia. «Público» puede ser también un adjetivo que se une a otras palabras, como por ejemplo «*arte*» o «*espacio*». «Público» tiene un campo de significados amplio, pero el único término inglés para el concepto que significa –la condición de ser público– es delicado y poco elegante: *publicness*. Existe también, por supuesto, «*publicidad*», uno de cuyos significados es, precisamente, «el estado de ser público»; pero este ha quedado eclipsado por los otros significados de publicidad que son más comunes –«medios que se emplean para divulgar la noticia» o «anuncios de carácter comercial para atraer a posibles compradores», de tal manera que hacer uso del término «*publicidad*» para referirse a la condición de ser público induce a equívoco.

Simplificaré las cosas un poco –pero solo un poco– y me centraré en la cuestión de qué supone situar la palabra «público» cerca de la palabra «arte». En concreto, analizaré cómo el arte podría fomentar nuestra capacidad de estar *en público*. Evitaré, no obstante, el modo más común de combinar ambas palabras en la expresión «*arte público*». El discurso sobre el arte público tiende a dar por sentado que el arte es público si se ubica en espacios físicos fuera de museos o galerías, por ejemplo en plazas urbanas. Al aceptar sin más que dichos espacios son públicos, el discurso del arte público oculta el hecho de que están, como cualquier otro espa-

cio social, sujetos a restricciones, dominados por intereses económicos privados y controlados por el Estado bajo la forma de la planificación urbanística. Al asumir que los espacios fuera de las instituciones artísticas son públicos se da al arte un papel afirmativo o decorativo, lo cual está tan arraigado en el discurso sobre el arte público que inutiliza la expresión «*arte público*» para fines críticos. Tengo para mí que la condición pública de una obra de arte no estriba en su existencia en una ubicación que se predetermina como pública, sino más bien en el hecho de que ejecuta una operación: la operación de *crear* espacio público al transformar *cualquier* espacio que esa obra ocupe en lo que se denomina una esfera pública.

Como adjetivo, «público» significaba originalmente «de o perteneciente al pueblo», del latín *publicus*, una alteración de *poplicus*: «perteneciente al pueblo, en particular el pueblo de una nación, comunidad o Estado». *Poplicus* deriva del sustantivo *populus*, que significaba «pueblo». En *Palabras clave*, Raymond Williams señaló que con frecuencia encontraba una pista para analizar una palabra al descubrir su origen, y, en efecto, que el origen de público se encuentre en «pueblo» resulta muy informativo. Ello vincula la condición de ser público con la política democrática, ya que en las sociedades modernas, como nos recuerda Jacques Rancière, «el pueblo» es el sujeto político de la democracia. El sustantivo «público», entonces, cuando se refiere al pueblo, significa algo diferente de «audiencia», que se refiere al grupo de personas que recibe un mensaje informativo o publicitario. El público es más bien en dicho sentido la comunidad política democrática.

Pero a la vez que el origen de «público» en «el pueblo», un origen que vincula la condición de ser público con la democracia, ayuda a iluminar el significado de la palabra, contribuye asimismo a que «público» resulte más complejo. Por un lado, como escribí en otro lugar, el concepto mismo de democracia es objeto de debate, y en los discursos sobre lo público lo que se discute es el significado de la democracia. Hace más de diez años comenté que los debates sobre el espacio público en las ciudades estadounidenses, incluida Nueva York, que es donde vivo, estaban dominados por lo que Stuart Hall ha llamado «democracia autoritaria». Hall

definió la «democracia autoritaria» como la manera de movilizar conceptos democráticos para sancionar un deslizamiento hacia la coerción estatal. Basándome en Hall, mi tesis era que, en Estados Unidos, conceptos como «libertad» e «igualdad» estaban siendo utilizados para promover programas urbanos de derechas: privatización, vigilancia y producción de espacios urbanos excluyentes que empujaban a los grupos sociales minoritarios y pobres hacia la periferia de la ciudad. Frente a la democracia conservadora, propuse ideas de democracia radical que explicaré en esta conferencia.²

A fecha de hoy, la situación ha empeorado. Desde el advenimiento de la guerra contra el terrorismo del gobierno Bush –es decir, de la guerra perpetua–, quienes vivimos en Estados Unidos lo hacemos en un estado de democracia protegida. La seguridad se ha convertido en una virtud manifiesta y en su nombre se aprueban leyes de excepción. En nombre de la democracia que necesita ser protegida, estas leyes recortan los derechos democráticos y amenazan la esfera pública democrática. Bajo estas circunstancias, resulta más urgente que nunca ampliar y ahondar en el discurso de la democracia radical. No obstante, como tendremos ocasión de ver, ello no facilita una respuesta definitiva a la cuestión del término «público», especialmente por el vínculo inseparable que este mantiene con «el pueblo». Porque un principio clave de la democracia radical, si queremos que la democracia perdure, es preguntarse precisamente por el significado de «el pueblo».

El arte del testimonio en la esfera pública en tiempos de guerra

Hannah Arendt definió en 1958 la esfera pública, o la comunidad política democrática, como «el espacio de aparición», es decir, de lo que la fenomenología llama «hacerse visible». Al hacer hincapié en la aparición, Arendt vinculaba la esfera pública –cuyo modelo encontraba en la *polis* griega– a la visión, y, sin saberlo, abría la posibilidad de que el arte visual pudiera desempeñar un papel en la profundización y la ampliación de la democracia. Es famoso lo que a este respecto escribió:

La *polis* [...] no es la ciudad-estado en su situación física; es la organización de la gente tal como surge de actuar y hablar juntos, y su verdadero espacio se extiende entre las personas que viven juntas para este propósito, sin importar dónde estén. [...] Se trata del espacio de aparición en el más amplio sentido de la palabra, es de-

cir, el espacio donde yo aparezco ante otros como otros aparecen ante mí, donde los hombres [...] hacen su aparición de manera explícita.³

Otros filósofos políticos posteriores han relacionado también el espacio público con la aparición. El más reciente es Jacques Rancière, quien define a la vez la práctica democrática y la estética radical como el desbaratamiento del sistema de divisiones y límites que determina qué grupos sociales se dejan ver y se hacen escuchar y qué otros son invisibles e inaudibles.⁴ Mucho antes, a comienzos de la década de los ochenta, el también filósofo político francés Claude Lefort, influenciado por Arendt, vinculó la capacidad de aparecer y la Declaración de Derechos, introduciendo así ideas que se han convertido en conceptos clave del discurso sobre la democracia radical. Para Lefort, el distintivo de la democracia es la incertidumbre acerca de los fundamentos de la vida social. Con las revoluciones democráticas del siglo XIX, dice Lefort, y con las declaraciones de derechos francesa y estadounidense, la ubicación del poder se desplaza. El poder del Estado ya no se atribuye a una fuente trascendente, como pueda ser Dios, la Ley Natural o una Verdad manifiesta. Ahora el poder emana «del pueblo». Pero con la desaparición de cualquier referencia a una fuente trascendental del poder se desvanece también la fuente de la unidad social: el significado de «el pueblo». El pueblo es ahora la fuente del poder, pero no tiene una identidad fija. «La democracia –dice Lefort– se instituye y sostiene por la desaparición de los indicadores de certeza. Inaugura una historia en la que el pueblo experimenta una indeterminación fundamental en lo que respecta a las bases del poder, la ley y el conocimiento, así como acerca del fundamento de las relaciones entre uno mismo y el otro.»⁵ El significado de la sociedad se vuelve un interrogante. Se decide en el seno de lo social, pero no es inmanente. Al contrario, la democracia hace surgir el espacio público, un ámbito de interacción política que aparece cuando, en ausencia de un fundamento, el significado y la unidad del orden social se constituyen al mismo tiempo que se ponen en riesgo. Precisamente porque es incierto, el orden social está abierto y sujeto a discusión; de esta manera, lo que se reconoce en el espacio público es la legitimidad del debate sobre qué es legítimo y qué es ilegítimo. El debate se inicia con la Declaración de Derechos, pero la invención democrática priva a los derechos, al igual que al pueblo, de un fundamento sólido. También los derechos se vuelven un enigma. Su fuente no es la naturaleza sino la afirmación humana del derecho y la interacción social implícita en ese acto de afirmación. Mediante la interacción, quienes no disfrutaban de posición alguna en la comunidad política hacen acto de aparición. En el acto de declarar nuevos derechos con carácter específico, repiten la reivindicación democrática inicial de

libertad e igualdad. Declaran también así lo que Étienne Balibar llama «un derecho universal a la política»,⁶ lo cual, siguiendo a Lefort, se puede entender como un derecho a aparecer en tanto que sujeto dotado de voz en la esfera pública. El espacio de aparición –la esfera pública– surge, por tanto, cuando los grupos sociales manifiestan su derecho a aparecer.

En las nociones de esfera pública como espacio de aparición que manejan Arendt y Lefort está latente la cuestión no solo de cómo aparecemos, sino también de cómo respondemos a la aparición de otros; es decir, la cuestión de la ética y la política de la convivencia en un espacio heterogéneo. Ser público es estar expuesto a la alteridad. En consecuencia, los artistas que quieren profundizar y ampliar la esfera pública tienen una doble tarea: crear obras que, primero, ayuden a quienes han sido convertidos en invisibles a «hacer su aparición»; y segundo, desarrollar la capacidad de vida pública que tiene el espectador, exigiéndole una respuesta a esta aparición, antes que una reacción en contra de la misma.

Llegados a este punto, sin embargo, surge un problema, ya que importantes corrientes del arte contemporáneo –en particular, las críticas feministas de la representación– han analizado la visión precisamente como el sentido que, en lugar de dar la bienvenida a otros, tiende a encontrarse con ellos en una relación de conquista, a hacerlos desaparecer como otro. Al transformar al otro en una imagen distanciada o en una entidad definida frente al yo, la visión sirve de vehículo al deseo de dominio y autoposesión del sujeto humano. Orientada al triunfalismo más que a dar respuesta, la visión puede, por ejemplo, adoptar la forma de una alucinación negativa, en la que no consigamos ver algo que está presente pero resulta incognoscible, algo de cuya presencia no queremos saber nada. Si, entonces, el hecho de estar expuestos a los otros es el corazón de la vida pública democrática, la cuestión de cómo el arte puede desarrollar la capacidad de estar en público suscita otras preguntas: ¿con qué *forma* de visión podemos abordar la aparición de otros?, ¿puede el arte ayudar a establecer modos de ver que no busquen reducir el impacto de esa exposición a la alteridad?, ¿qué tipo de visión podría superar la apatía y responder al sufrimiento de los otros? En suma, ¿qué es la visión pública?

El filósofo Emmanuel Lévinas, al repensar radicalmente la ética, ofrece algunas respuestas, un modo de pensar sobre la visión y el espacio de las apariciones que desafía la visión triunfalista. A Lévinas no le preocupa la aparición del yo, sino el modo en que «yo» me cuestiono cuando me expongo a la aparición del otro. Concibe lo otro no como un objeto de compren-

sión sino como un enigma. Llama «el rostro» a la otra persona que se me aparece, pero el rostro –o el vecino, como también lo llama– es más que la otra persona en el mundo: es una manifestación de lo Otro en el sentido de aquello que no se puede hacer totalmente visible o cognoscible. El Otro se acerca pero no puede ser reducido a un contenido; lo Otro aparece pero no puede ser visto por completo. Más aún, cuando el otro aparece, lo hace acompañado de algo más, algo que Lévinas llama «el tercer término». El acercamiento del tercero no es, como en el caso del rostro, un acontecimiento empírico. Es el surgimiento de la conciencia de que, como expresa Colin Davis, «el Otro no es nunca sencillamente *mi* otro». Más bien, «el Otro implica la posibilidad de otros, para los cuales yo mismo soy un Otro. [...] Hace que me dé cuenta de que lo Otro no existe solamente para mí, de que mi vecino es también un vecino del tercer término, y de que, en efecto, para ellos el tercer término soy yo».⁷

Con la noción de tercer término, Lévinas se adentra en el discurso sobre la esfera pública, ya que el tercero eleva el encuentro con el otro más allá del espacio de un encuentro cara a cara, diádico, situándolo en la esfera pública. El tercero es «toda la humanidad que nos mira»,⁸ y la relación con el rostro, en tanto en cuanto es siempre también una relación con el tercer término, «se coloca en el centro del orden público».⁹ El acercamiento, o la aparición, de lo otro es la prueba del mundo social, pero me dice que no puedo abordar ese mundo desde una posición de comprensión plena que hiciese «mío» al mundo. El mundo no me pertenece. Lévinas escribe que la presencia del Otro equivale a poner en cuestión mi gozosa posesión del mundo.¹⁰

Lévinas despoja al sujeto de conocimiento, y este desposeimiento nos recuerda la disolución de la certeza que en Lefort permite que surja el espacio público. Lefort y Lévinas son filósofos del enigma: de aquello que escapa a la comprensión y dismantela la autoposesión, si entendemos por tal el sentirse «inafectado» por la presencia de cualquier cosa que uno no conoce ni puede controlar. Quien habita la esfera pública lefortiana o levinasiana no aspira a un conocimiento total del mundo social, puesto que tal conocimiento elimina la otredad.¹¹ En contraste con ello, la desaparición de la certeza que en las versiones de Lefort y Lévinas nos convoca al espacio público nos obliga a ser lo que Lévinas llama «no-indiferentes» a la aparición de lo otro. La «no-indiferencia» designa la capacidad de responder a lo otro, una «capacidad de responder» que Lévinas considera la esencia del ser razonable que hay en el hombre. La responsabilidad de Lévinas forma parte de un discurso ético-político que difiere de las meditaciones tradicionales sobre la moralidad. En lugar de partir de la

universalidad de alguna ley moral racional, Lévinas «parte de la idea de que la ética surge en relación con el otro». ¹² Mientras que la moralidad es un discurso sobre la certeza, la ética es incompatible con la certeza moral, puesto que ser receptivo al rostro del otro desbarata el narcisismo, interfiere en las idealizaciones del yo como algo que comprende la totalidad. Lévinas conecta el ser receptivo con la visión, pero también, y eso es lo más importante, con una crítica de la visión. Coloca unas cautelosas comillas alrededor de la palabra «visión», poniéndola en cuestión e indicando que esconde peligros: «La ética, ya por sí misma, es una óptica», ¹³ escribe. Aunque continúa: «Pero es una “visión” sin imagen, privada de las virtudes sinópticas, totalizadoras y objetivadoras de la visión, una relación [...] de tipo totalmente diferente». ¹⁴ En esta explicación, la aparición que crea el espacio público puede no ser un acontecimiento visual en absoluto; o bien reclamaría un nuevo tipo de visión.

Fomentar la aparición de una esfera pública de apariciones es, por tanto, promover una «visión sin imagen» o modos de ver no-indiferentes. Y puesto que la visión no-indiferente nos obliga a ponernos en cuestión, los artistas que exploran las posibilidades de esta participan en una transformación psíquica y subjetiva que, al igual que la transformación material, constituye un componente esencial –y no un mero epifenómeno– del cambio social. Promover la no-indiferencia, empero, no es una simple cuestión de hacer visibles a aquellos grupos sociales a los que se ha borrado de las esferas públicas existentes o de hacer verdaderas imágenes de los otros con el fin de contrarrestar las falsas. Puesto que, como ya se ha visto, el rostro del Otro de Lévinas es precisamente lo que se pierde cuando se captura como imagen. Las imágenes, advierte Lévinas, transforman los rostros en «figuras que son visibles pero desrostrificadas». ¹⁵

Hemos llegado a una última cuestión: ¿cómo puede el arte ayudar a la aparición de los otros, haciendo visibles al mismo tiempo los límites que el rostro impone a nuestras representaciones, límites que son, en cierto sentido, el mensaje del rostro? Me gustaría explorar algunas respuestas a esta cuestión a través de la obra del artista Krzysztof Wodiczko *Public Projection, Hiroshima* (1999).

Hiroshima Projection de Wodiczko fue una especie de performance multimedia instalada en la ciudad de Hiroshima durante las noches del 7 y el 8 de agosto, los días siguientes al aniversario del lanzamiento de la bomba atómica por parte del ejército de Estados Unidos, el 6 de agosto de 1945. La performance está documentada en un vídeo realizado por el artista.

Hiroshima Projection ha cobrado nuevamente actualidad con motivo de la guerra de Irak, en cuyo coste en términos de sufrimiento humano reverbera el ocasionado por el bombardeo de Hiroshima. Durante los preparativos para la proyección, Wodiczko realizó entrevistas y grabó los testimonios ofrecidos por varios habitantes de la ciudad: supervivientes del bombardeo y la radiación, descendientes de supervivientes, personas jóvenes y coreanos. Mientras la gente hablaba, el artista les grababa en vídeo las manos; durante la proyección, los testimonios grabados se reproducían en audio por medio de altavoces, y las imágenes ampliadas de las manos gesticulantes de quienes hablaban se proyectaban sobre el dique de la zona del río que fluye bajo el Gembaku Domu o Cúpula de la Bomba Atómica de la ciudad. Los reflejos de las manos proyectadas se materializaban en la superficie del agua. Cuando la bomba explotó sobre la Cúpula, miles de habitantes con quemaduras graves se tiraron al río para atenuar su dolor, pero el agua, contaminada con la radiación, pronto se llenó de cadáveres. La Cúpula, no obstante, sobrevivió; considerada un testigo del trauma, se ha conservado desde entonces en su estado ruinoso, a modo de monumento conmemorativo. Por la noche la iluminan. El proyecto de Wodiczko, que se reprodujo tres veces cada noche, recogía quince testimonios y duraba 35 minutos. Un público de más de cuatro mil personas se reunió en la orilla opuesta del río. La proyección antropomorfizaba la Cúpula, transformando el edificio en un cuerpo que parecía ser la fuente de la que provenían las voces de los oradores.

Las manos de uno de los oradores mostraba un viejo candado. «Conservaré este candado así para mostrarlo a nuestros descendientes, como un tesoro», explicaba. «Nuestro padre utilizaba este candado para la bicicleta con la que se desplazaba siempre. Lo cogimos en la taberna donde mi padre murió, de entre el amasijo de hierros en que quedó convertida y que se mezclaban con sus huesos.» Una mujer de 72 años daba testimonio de la persistencia de los síntomas del trauma durante tres generaciones, describiendo cómo su abuelo aplaudió el bombardeo de Irak en la televisión durante la Guerra del Golfo y cómo ella no puede dejar de autolesionarse: «A veces me clavo mi propio bolígrafo.» Un superviviente recordaba la escena de 54 años atrás, cuando la gente se arrojaba al río: «Gritaban “¡ayúdenme!”, moviendo así sus manos. Pero nunca regresaron del río. Se hundieron. Pero el sonido del agua... fluyó con los cuerpos hacia el mar. La Cúpula vela por toda la eternidad.» Dos testigos recordaban la negativa a ayudar a los coreanos heridos: «Esos aterradores rayos de calor quemaron metales y rocas», decía uno de ellos, «y cuando toda la ciudad había sido pasto de las llamas y quedó reducida a cenizas, había algo que no se quemó: la discriminación». Una mujer llamada Kwak Bok Soon contaba una visita que hizo al Departamento de Estado de los Estados Unidos

como miembro de una delegación de supervivientes que quería presentar una petición contra las pruebas nucleares. Su testimonio, al que volveré, merece ser citado en extenso:

Un oficial del Departamento, muy joven y guapo, salió a recibirnos. Como víctima de la bomba, el señor Hasegawa le pidió de todo corazón que parasen las pruebas. De lo contrario, la Tierra se vería arruinada y toda la humanidad destruida. Entonces, el oficial comenzó a explicar la teoría de la disuasión nuclear... Dijo que lanzar la bomba *no* era en absoluto un error. Dijo que gracias a eso se pudo poner fin antes a la guerra, y que se habían salvado las vidas de por lo menos doscientos mil soldados... Cuando escuché la voz del oficial refiriéndose a doscientas mil vidas, de la rabia que sentí se me pusieron los pelos de punta, y recordé que, cuando Hiroshima fue bombardeada, la bomba se cobró doscientas mil vidas en un solo instante... «¿Con quién se cree que está hablando?... Somos personas que hemos sufrido a causa de la bomba, y venimos a hablarle con ilusión de nuestro deseo de salvar la Tierra, en vez de a reprocharle todas las vidas que ha dañado.» Así es como me sentí en ese momento. Y no encontré entonces las palabras para echárselo en cara. De hecho, no abrí la boca. Todo lo que hice fue llorar con toda mi alma... Por dentro gritaba: «¡Cómo se atreve a decir semejantes cosas a personas que han sido víctimas!» Ojalá hubiera podido gritar: «¿Qué demonios se ha creído?» Pero fui incapaz de ponerlo en palabras, y abandoné el Departamento sollozando... Así seguí mientras embarcaba en el vuelo de regreso, pero poco a poco fue viendo claro lo que tenía que hacer... Comencé a hablar de mi experiencia como víctima... En realidad, *odiaba* hablar. No quería hablar en absoluto. Cada vez que hablaba, me ponía a llorar, lo cual sucedía muy a menudo; pero ahora lo veo con otros ojos: la gente que murió, murió sin hablar. Yo sobreviví y estoy viva en representación suya, así que debo atreverme a hablar sin que el odio a hablar me incomode. Ahora hablo de ello sabiendo que es mi misión.

Hiroshima Projection facilita la aparición del rostro del otro, aunque pueda parecer extraño mencionar el rostro en relación con una obra que no muestra caras, y que, más aún, llama la atención sobre su fracaso a la hora de hacerlo. Aun así, lo que importa es precisamente la ausencia de caras, ya que el rostro de Lévinas, como se ha visto, no es el rostro literal, sino precisamente eso que evita ser captado por el conocimiento y la visión. Al aparecer, el

rostro rebasa lo que puede ser «visto». Más bien, dice Lévinas, «el rostro habla»,¹⁶ como lo hacen las caras invisibles en *Hiroshima Projection*. El rostro excede la visión en la medida en que la visión es, en palabras de Lévinas, la «búsqueda de la adecuación», es decir, la búsqueda de la comprensión y el dominio total sobre el objeto de conocimiento.¹⁷ En efecto, el rostro pide a gritos una visión *inadecuada* (que es lo mismo que decir una respuesta).

Al insistir en una forma de visión inadecuada, *Hiroshima Projection* forma parte de una práctica del arte contemporáneo que produce imágenes críticas, imágenes que deshacen las fantasías narcisistas –y que yo llamaría masculinistas– del sujeto espectador.¹⁸ Tales fantasías nos ciegan ante la otredad, porque nos hacen o bien rechazarla, o bien asimilarla al yo cognoscente o al Mismo. Las imágenes críticas interrumpen el ensimismamiento promoviendo la respuesta al otro, estableciendo modos de ver no-indiferentes y desarrollando la experiencia de estar en público. Al hacerlo, operan también en contra de los modos de ver que promueven los medios de comunicación de masas estadounidenses.

Judith Butler, al escribir sobre las representaciones de la guerra contra el terror en los medios de comunicación, dice algo similar: «Si la crítica cultural tiene hoy alguna tarea», afirma, «es sin duda la de devolvernos a lo humano allí donde no esperamos hallarlo [...]. Tendríamos que interrogar la emergencia y la desaparición de lo humano en el límite de lo que podemos conocer, lo que podemos escuchar, lo que podemos ver, lo que podemos sentir».¹⁹ *El límite de lo que podemos conocer, lo que podemos escuchar, lo que podemos ver, lo que podemos sentir*: lo que Butler describe aquí es el rostro de Lévinas, entendido a la vez como el límite del conocimiento y el grito del sufrimiento humano que demanda respuesta. Butler pone en contraste la concepción que Lévinas tiene del rostro con el uso dominante de los rostros árabes en los medios de comunicación. Los medios presentan estos rostros de manera humanizadora y *deshumanizadora* al mismo tiempo. Los rostros *deshumanizados* de Osama Bin Laden, Yasir Arafat y Sadam Husein, dice Butler, se utilizan para alentar la *desidentificación* con el mundo árabe. Al mismo tiempo, los rostros *desvelados* de las jóvenes afganas liberadas del *burka* humanizan la guerra, pero lo hacen de una manera que simboliza la exportación exitosa de la cultura estadounidense. Presentados como «los restos de la guerra o los blancos de la guerra»,²⁰ rostros como estos, puestos al servicio de la guerra, silencian el sufrimiento que la guerra provoca. Butler llama a estas imágenes «triumfalistas», no solo porque el triunfo estadounidense es su contenido temático o su subtexto, sino también porque niegan lo que ella llama el

fracaso –la inadecuación– de la representación. En consecuencia, las imágenes triunfalistas impiden la aparición del rostro.

En contraste con lo anterior, las imágenes críticas perturban nuestro campo visual, promoviendo una visión no-indiferente y contribuyendo a la transformación no solo del ojo ciego sino también del oído sordo. *Hiroshima Projection* de Wodiczko se basa en este potencial transformador para implicar a los espectadores en una forma de ver –y de escuchar– que se conoce como ser testigo, un acto que resulta crucial en nuestro tiempo de traumas colectivos infligidos a los seres humanos, como la guerra y la tortura. Giorgio Agamben ha teorizado sobre la posición del testigo como la base de una subjetividad ético-política, porque el testigo responde al sufrimiento de otros sin ocupar el lugar del otro.²¹ Agamben está en deuda con Primo Levi, quien, sin escribir sobre él mismo como superviviente de Auschwitz, definió el ser testigo como una forma de lo que Lévinas llama «ser-para-el-otro». A Levi le dijo una vez un amigo que él (Levi) se había salvado por una razón: para ser testigo. A Levi le horrorizó este comentario, porque denigraba a quienes no se habían salvado, a quienes, como Levi dice, «se ahogaron». En respuesta, Levi insistió en que el superviviente de un campo de concentración nazi no es un testigo verdadero o completo, dado que no atravesó completamente la experiencia de los campos, que fue una experiencia de muerte. Dice Levi: «La demolición terminada, la obra cumplida, no hay nadie que la haya contado».²² El testigo superviviente, entonces, es un testigo «por delegación», un testigo por el otro. Dado que el testigo completo no puede hablar, Levi hace de sí un testigo secundario antes que primario, cediendo su lugar al otro. En *Hiroshima Projection*, como hemos visto, Kwak Bok Soon hace lo mismo: «La gente que murió, murió sin hablar. Yo sobreviví y estoy viva en representación suya, así que debo atreverme a hablar sin que el odio a hablar me incomode.»

Ser testigo es un modo de ver y escuchar que requiere aceptar una inadecuación, una renuncia a la voluntad de dominio, porque, como argumenta Cathy Caruth, teórica del trauma, ser testigo de la verdad de haber sufrido un acontecimiento traumático es ser testigo de la incomprendibilidad de dicho acontecimiento.²³ Tomando como punto de partida la observación de Freud sobre cómo las víctimas de un trauma se ven obligadas a repetir el acontecimiento que causó el trauma, Caruth añade que la repetición no es solo el intento por parte de la víctima de prepararse retroactivamente para el acontecimiento. Es también un grito para que el sufrimiento tenga testigos. «La historia de un

trauma solo puede elaborarse mediante la escucha de otro», escribe Caruth.²⁴ Pero ya que, por definición, el acontecimiento que causó el trauma fue tan abrumador que no pudo ser totalmente comprendido o experimentado en el momento en que ocurrió, la víctima sufre de incompreensión, y si el testigo dice comprender la experiencia, entonces lo que está diciendo es que comprende demasiado, traicionando así a la víctima. Esto plantea un problema para las representaciones estéticas que quieren responder al sufrimiento de otros. El sufrimiento traumático, al tiempo que reclama que seamos testigos del acontecimiento, hace necesaria una nueva forma de ser testigos: lo que Caruth llama el ser testigo de una imposibilidad, la imposibilidad de comprender el trauma.²⁵ Ser testigo, en el sentido ético de dar respuesta, requiere una crítica de las imágenes que afirman ser representaciones adecuadas.

Hiroshima Projection se sostiene en este tipo de crítica. Wodiczko la ha llamado una obra de «terapia de conmemoración». El término tiene dos significados: se refiere a la terapia que se aplica a las sociedades aquejadas de algún problema *por medio de* monumentos conmemorativos. Y se refiere también a la terapia aplicada *a* los monumentos conmemorativos, como es el caso del Gembaku Domu de Hiroshima, que en su condición silente y ruinoso se asemeja a una persona silenciada por el trauma histórico y por la indiferencia, una persona como Kwak Bok Soon, quien fue incapaz de hablar cuando hubo de enfrentarse a la frialdad del oficial del Departamento de Estado de los Estados Unidos, el cual rechazó ser testigo. Al transformar la Cúpula de la Bomba Atómica en un cuerpo viviente, la proyección de Wodiczko dotó al edificio traumatizado del estatuto de un sujeto que habla, sacándolo de su mutismo al hablar con él, como un psicoterapeuta. La proyección también ayudó a hablar a las víctimas humanas al realzar el lenguaje suplementario de sus manos gesticulantes –el lenguaje del inconsciente– mientras dejaba de mostrar su rostro. Esta renuncia protegía a los testigos de ser atrapados por una visión *con* imagen, por una visión que sabe demasiado. De este modo, la proyección facilitaba la aparición del rostro e invitaba –incluso obligaba– a los espectadores a ponerse en la piel de los testigos cuya visión inadecuada les permitía responder al sufrimiento. Al mostrar cómo la representación falla en presencia del rostro-del-otro, *Hiroshima Projection* facilitaba el surgimiento de una esfera pública en la que se valora la aparición de los otros, ya que poner en cuestión el orden social evita que la democracia desaparezca. Esta actividad resulta crucial en este momento, cuando la retórica sobre la protección de la democracia amenaza con sepultarnos.

1. Raymond Williams: *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, p. 25.
2. La autora se refiere fundamentalmente a «Agoraphobia», el ensayo que culmina una trayectoria crítica de más de una década y cierra el volumen de sus escritos *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: The MIT Press, 1996. Publicado en castellano como «Agorafobia», *Quaderns Portàtils*, n° 12 (2008), (<http://www.macba.cat>).
3. Hannah Arendt: *The Human Condition*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1958, pp. 198-199. Edición en castellano: *La condición humana*. Barcelona y Buenos Aires: Paidós, 1996, p. 221.
4. Véase Jacques Rancière: *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: CASA, 2002; y *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona y MACBA, 2005.
5. Claude Lefort: «The Question of Democracy», *Democracy and Political Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, p. 19.
6. Étienne Balibar: «“Rights of Man” and “Rights of the Citizen”: The Modern Dialectic of Equality and Freedom», *Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx*. Nueva York y Londres: Routledge, 1994, p. 49.
7. Colin Davis: *Lévinas: An Introduction*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1996, p. 83.
8. Emmanuel Lévinas: *Totality and Infinity*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969, p. 213. Publicado originalmente como *Totalité et Infini*. La Haya: Martinus Nijhoff, 1961. Edición en castellano: *Totalidad e infinito. Ensayos sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme, 2006, p. 226.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, p. 99.
11. Para una crítica de tales versiones de la esfera pública, véase Iris Marion Young: «Impartiality and the Civic Public: Some Implications of Feminist Critiques of Moral and Political Theory», en Seyla Benhabib y Crucilla Cornell (eds.), *Feminism as Critique*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. Edición en castellano: «El ideal de imparcialidad y lo cívico público», *La justicia y la política de la diferencia*. Madrid: Cátedra, 2000; Nancy Fraser: «Rethinking and the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy» en Craig Calhoun (ed.), *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge: MIT Press, 1992. Edición en castellano: «Pensando de nuevo la esfera pública. Una contribución a las democracias existentes», *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*. Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad de los Andes 1997; Bruce Robbins: «Introduction: The Public as Phantom», en Bruce Robbins (ed.), *The Phantom Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993; Thomas Keenan: «Windows: Of Vulnerability», en Bruce Robbins (ed.): *op. cit.*; y Rosalyn Deutsche: «Agorafobia», *op. cit.*
12. Emmanuel Lévinas: «Being-for-the-Other», en Jill Robbins (ed.), *Is It Righteous to Be? Interviews with Emmanuel Lévinas*. Stanford: Stanford University Press, 2001, p. 114.
13. Emmanuel Lévinas: *Totalidad e infinito*, *op. cit.*, p. 55.
14. Emmanuel Lévinas: «Being-for-the-Other», *op. cit.*, p. 23.
15. *Ibid.*, p. 116.
16. Emmanuel Lévinas: «The Face», *Ethics and Infinity*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1954. Publicado originalmente como *Ethique et infini*. París: Librairie Arthème Fayard, 1982. Edición en castellano: «El rostro», *Ética e infinito*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2000, p. 73.
17. *Ibid.*
18. Para una recensión de la crítica feminista de la representación visual, véase Craig Owens: «The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism», *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley: University of Columbia Press, 1992, pp. 166-190. Edición en castellano: «El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo», en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985; y Rosalyn Deutsche: «Boys Town», y «Agoraphobia», *Evictions: Art and Spatial Politics*, *op. cit.*
19. Judith Butler: «Precarious Life», *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres y Nueva York: Verso, 2004, p. 151. Edición en castellano: «Vida precaria», *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós: Buenos Aires, 2006, p. 187.
20. *Ibid.*, p. 180 (subrayado en el original).
21. Giorgio Agamben: *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Nueva York: Zone Books, 1999. Edición en castellano: *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
22. Primo Levi: *The Drowned and the Saved*. Nueva York: Random House, 1989, pp. 83-84. Edición en castellano: *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik Editores, 2000, p. 78.
23. Cathy Caruth: «Recapturing the Past: Introduction», *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1995.
24. *Ibid.*, p. 11.
25. *Ibid.*, p. 10.

Cine

Conceptualismo

Crítica

Cubo blanco

Documento

Gentrificación

Industria cultural

Museo

Performance

Pop

Público

Relación

Subjetividad

Un nuevo mundo de regiones
Francisco-J. Hernández Adrián

Una nueva región del mundo
Édouard Glissant

Un nuevo mundo de regiones

Francisco-J. Hernández Adrián

Édouard Glissant (Martinica, 1928) es hoy el intelectual más prominente del Caribe francófono y de la llamada francofonía. Glissant es, además, una de las voces más notables de los *postcolonial studies*, del pensamiento descolonial y de los estudios sobre el Caribe. Su extensa obra incluye ensayos teóricos, novelas, poemarios, obras de teatro, trabajos críticos y periodísticos, pero su proyecto intelectual se resume quizás en dos importantes textos teóricos, *Le discours antillais* (1981) y *Poétique de relation* (1990). Tras sus primeros años en la isla de Martinica, Glissant emprende un camino similar al de muchos intelectuales antillanos del siglo xx. Inicia sus estudios en el célebre Lycée Victor Schœlcher de Fort-de-France en 1938, poco antes de la incorporación de Aimé Césaire a este centro como profesor, y es compañero de estudios de Frantz Fanon. En 1946 se va a Francia, donde se distingue (como Césaire y Fanon) por su brillante carrera académica y por su radicalismo político. En 1959 colabora en la creación del movimiento independentista Front Antillo-Guyanais pour l'Autonomie, lo que le acarrea la persecución política por parte del general De Gaulle. En 1965 regresa a Martinica, donde funda el Institut Martiniquais d'Études y la revista *Acoma*, y es actualmente Distinguished Professor de Literatura Francesa y Francófona y Poética en el Graduate Center de la City University of New York.

Glissant continúa críticamente el movimiento de la *négritude* que inician en los años treinta Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor y Léon-Gontran Damas. En Martinica, la revista *Tropiques* de Aimé y Suzanne Césaire, René Ménil, y Aristide Mugée, conectada con la etnografía, con el surrealismo, y con la poesía del Caribe francófono e hispano, supone un punto de partida ineludible para Glissant y Fanon. Los trabajos de este último sobre el colonialismo y sus psicopatologías (*Peau noire, masques blancs*, 1952; *Les Damnés de la Terre*, 1961), así como su radical activismo político (*Pour la révolution africaine*, 1964) hallan en Glissant desarrollos críticos que avanzan en el sentido de una descolonización de las estructuras del pensamiento, del imaginario y de los discursos impuestos desde la metrópoli. Si en Fanon el psicoanálisis, el marxismo y la fenomenología actuaban como elementos de construcción de una crítica anticolonial, Glissant se sirve de su formación etnográfica, fenomenológica, histórica y literaria para fundamentar un pensamiento original del discurso antillano o *antillanité*.

La escritura de Glissant reflexiona incesantemente sobre la agonía del aislamiento. Esta situación ha significado para los martiniqueños la experiencia ininterrumpida de la dependencia política, económica y geográfica de la metrópoli, desde los siglos del sistema de la plantación hasta el éxito del mercado que transforma a los descendientes de los esclavos en consumidores. La necesidad de pensar desde lo local se articula a partir de la desconfianza crítica hacia los discursos universalistas. El desplazamiento forzado (*passage, déplacement*) de la población esclava, la progresiva degradación de la lengua local (el criollo), y la servidumbre frente al francés metropolitano y su dependencia jerarquizada del de la élite insular se entrelazan en la situación de aislamiento con la condición de ahistoricidad impuesta por el discurso de la historia totalizante, que relega las islas al papel de primitivos aluviones colonizados. Desde la fenomenología y el pensamiento descolonizador, Glissant elabora una crítica del hegelianismo y del marxismo, o de toda totalidad cuya lógica eurocentrada sitúa los hechos insulares en la periferia del avance «racional» (y no *relacional*) de las civilizaciones. Si Glissant ha reconocido a Gilles Deleuze y Félix Guattari como aliados teóricos, no es menos evidente su proximidad ideológica con otra fenomenología, la del escritor tunecino Albert Memmi, autor del *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur* (1957).

El pensamiento de Glissant es abierto y utópico. El despliegue de un vocabulario crítico sobre el Caribe deriva de la necesidad de transgredir los lenguajes impuestos desde los discursos colonizadores. La práctica de una escritura fragmentaria, exigente y reflexiva surge de la conciencia del hecho martiniqueño y antillano, y busca transformar las condiciones materiales y sociales a partir de una crítica cuyo ápice es el lenguaje y los códigos discursivos donde este circula. El proyecto fragmentario y fluctuante de Glissant elude la reproducción de los esquemas historicistas y organicistas, ya provengan de Hegel, Marx o Spengler. Su escritura busca más bien extenderse como un archipiélago conceptual de contornos variables y proliferantes, cuya figura no es el árbol de su novela *Mahagony* («mon agonie», mi agonía), sino el rizoma o la historia entendida como mar, en la expresión de Derek Walcott y, por consiguiente, como fluidez, relación intercultural, radical indecidibilidad de la apertura

hacia otros archipiélagos, los de las regiones del mundo que se piensa en el transcurso de la errancia, pero siempre desde el Caribe y desde Martinica. Si bien muchos escritores caribeños de la generación posterior a la de Césaire asumieron y criticaron la visión transnacional y afrocentrada de la *négritude* y apoyaron las luchas políticas de los procesos descolonizadores, Glissant es entre ellos el que con mayor ahínco ha situado su idea del Caribe en un marco interamericano donde «las Américas» aparecen en continuidad con «las Indias» de su poemario de 1955. Para Michael Dash, crítico y traductor de Glissant, esta estrategia amplía la perspectiva francoantillana hacia ambos extremos del continente americano y, muy particularmente, hacia una comunidad de regiones y culturas cercanas: la de los Caribes de las diferentes lenguas y experiencias coloniales. En un estudio tan influyente como *La isla que se repite* del cubano Antonio Benítez Rojo, el pensamiento de Glissant actúa como un generador de relaciones rizomáticas entre los archipiélagos del Caribe. Y en la obra del reciente ganador del Premio Pulitzer, el estadounidense de origen dominicano Junot Díaz, o en la de Edwidge Danticat, norteamericana de origen haitiano, la «poética de la relación» dialoga fértilmente con los Caribes de la insularidad forzosamente subdesarrollada y con las diásporas de una acelerada globalización de las desigualdades.

Glissant ha creado recientemente en París el Institut du Tout-Monde (<http://tout-monde.com>), cuyo proyecto refleja una vez más el perfil visionario y políticamente radical de su pensamiento a partir de la tradición descolonial que este continúa. El Institut «se propone hacer avanzar el conocimiento de los fenómenos y procesos de creolización, y contribuir a difundir la extraordinaria diversidad de los imaginarios de los pueblos, que expresan a través de la multiplicidad de lenguas, la pluralidad de expresiones artísticas y sorprendentes modos de vida». Términos como «creolización», «antillanidad», «relación», «opacidad» y «errancia», han pasado a formar parte del discurso de los estudios poscoloniales y de las respuestas críticas a la globalización. Sin duda el desafío del pensamiento ya ineludible de Glissant para el Caribe, para las Américas y para «la idea de Europa» consiste en sortear la banalización de estos conceptos y en enriquecer los debates críticos sobre el mundo global y el Caribe multilocal, con el fin de transformar las condiciones nefastas de colonialidad en la que están sumidas hoy con inusitada intensidad las regiones poscoloniales.

Una nueva región del mundo*

Édouard Glissant

Todo ese viento que sopla del poema es el poema mismo que ya se anima.

La serie no ordenada de las imágenes que voy a proponer aquí halla sus lugares-comunes en el libro *Une nouvelle région du monde*, cuyos enunciados resume o recupera, si optamos por admitir que con este libro un lugar-común –con el guión entre ambas palabras, como excepción al uso gramatical autorizado cuando la expresión significa una evidencia o una verdad desnudas– es un lugar en el que cada idea del mundo llama a otra idea del mundo y la ilumina. No obstante, al igual que un río desbordado, que forma estanques donde se podrían pescar muchos mújoles de una vez (se trata del *Gran estanque*, después de Ducos y Saint-Esprit, yendo por pistas que conducen a la montaña del Vauclin), se cubre ahora de barro sucio y basura, y arrastra sus estrecheces hasta un delta impreciso e irremisiblemente amarillento, tan ramificado que se torna transparente, así el mundo, al descubrirse, se cubre también de todas las incertidumbres e imprecisiones que nos ocultan su movimiento.

La frecuentación de las historias de las humanidades, desde que los pueblos se separaron, sin conservar del mundo más que su propio entorno y desde que, mucho después, las culturas occidentales se consagraron a «descubrir el mundo» para luego más o menos colonizarlo, nos enseña que dichas humanidades han controlado fuertemente la pasión del descubrimiento en su desenfadada urgencia por dominar. Las más de las veces, la conquista permitía verificar las hipótesis del saber. Descubrir los mundos y abrir sus verdades respectivas, dominar el mundo y admitir todo conocimiento en su poderosa totalidad, iban de la mano para el conjunto de las naciones en expansión. Por ello, las guerras entre vecinos, más que de conquista, eran guerras de supremacía. Según el axioma que de ello se desprende, los descubridores solo habrían puesto un fervor verdadero en conquistar aquello que no reconocían. Los mapas desnudos y mudos (*terra incognita*) los hipnotizaban, por la fantasía de la antigua unidad de las tierras. Así pues, la conquista no equivalía a infamia, y todo descubrimiento tenía algo de nobleza.

Desde que el mundo alcanzó de este modo su totalidad, la pasión por descubrir dio paso poco a poco a otra exigencia, la de la totalidad misma: esto es, las sensibilidades humanas activas hoy en día en toda su extensión revelaron ser cada vez más pertinaces en su empeño de considerar las partes inadvertidas, de afirmar que no están menos vivas en el equilibrio del todo que los elementos más poderosos y los más ostensibles, que ya se hayan podido distinguir. Parece muy fácil decirlo, pero hemos dejado de ver el mundo de forma grosera y proyectiva: con, como ayer, cinco continentes, cuatro razas, varias grandes civilizaciones, varios periplos de descubrimientos y conquistas, en concordancia con el conocimiento, un devenir casi previsible. Ahora, por el contrario, entramos en un detalle infinito, y de entrada concebimos por todas partes la multiplicidad, que carece de extensión, y que para nosotros es indiscernible y no admite predicción alguna. Veinte civilizaciones de ayer componen hoy una infinidad de culturas. Todo cuanto sabemos de sus naturalezas nos hace más opacas las relaciones entre ellas.

•

Igualmente, dicho de un modo simple: no solo hay cinco continentes, también hay archipiélagos, una proliferación de mares, evidentes y ocultos, los más secretos de los cuales de por sí nos conmueven. No hay solo cuatro razas, sino que antes de nuestros días, se produjeron encuentros sorprendentes que conducían a altamar. Estaban ahí, podemos verlos.

Solo hay grandes civilizaciones, o mejor dicho: la propia medida de aquello a lo que llamamos civilización cede al enmarañamiento de esas culturas de las humanidades, vecinas e implicadas. Sus detalles engendran la totalidad por y en todas partes. El detalle no es un punto de referencia meramente descriptivo, sino una profundidad de poesía, a la par que una extensión no mensurable. Lo inextricable y lo inesperado designan, antes incluso de definirlos, la realidad o el sentido del Todo-mundo.

Sobre estos nuevos horizontes, la relación del descubrimiento con la conquista y con el conocimiento dejó de ser evidente, y lo mismo sucedió con la pertinencia de las conquistas. Hoy en día, los poderosos saben aprovecharse de otro modo. Solo colectividades envaradas en los caminos de un pasado que no han logrado superar, tal vez debido a un enorme peso que les impide moverse (como deberían) al compás del mundo, siguen basándose en la connivencia del descubrimiento con la conquista y con el conocimiento. Así, por ejemplo, en guerras declaradas con toda intención, prueban las armas que ellas mismas inventan o perfeccionan entre dos conflictos; esto lo repetimos con la mayor inocencia. Comercian con esas armas, y de este modo el provecho es doble. La dimensión de la totalidad mundo, los nuevos medios de opresión hacen que poco a poco caduque ese apetito de dominio, y si no son los hechos, al menos sí es nuestra apreciación de los mismos lo que nos permite concluir que la fuerza de las naciones ya no contribuye a su grandeza. La grandeza obedece al equilibrio de intuición (singular o colectiva) de las relaciones con el Otro, cuando se trata de país a país, y por otro lado, a la agudeza de la percepción de una estética del mundo, guardiana de las representaciones de equilibrio o de ruptura, cuando esta estética va de cultura en cultura humana: equilibrio y agudeza, intuición y percepción, sostenidos en razones iguales.

La nueva pasión por ver realizarse esa totalidad mundo, sin exceptuar el más inadvertido de sus componentes, ha requerido de las humanidades actuales otras exigencias secretas; en primer lugar, la de reconocer la diferencia (los diferentes) como el primer elemento de la Relación (en el mundo). Lo diferente, y no lo idéntico, es la partícula elemental del tejido de lo vivo, o lo que es lo mismo, de la trama de las culturas. Nadie discute que una especie viva clonada indefinidamente es una especie que se detendría infinitamente, a menos que entrara en la categoría de los mecanismos erráticos, o que para ella lo idéntico se convirtiera, por una mera paradoja, sin que lo hubiera considerado o deseado, en un principio de diferencia. De este modo se da a entender que la clonación desembocaría en la perennidad, por no decir en la eternidad. Aun así, resulta evidente (lugar común) que una cultura humana que se replegara en y para sí misma para siempre es una cultura que no adoptaría nada del mundo y por tanto no se liberaría; su llama no llegaría a prender. Hoy en día, ¿de verdad serían estas parálisis posibles, o sea, vivibles, aun dentro de un duro caos neutralizado? O dicho de otro modo, ¿es el caos insensible a las diferencias? ¿Puede el caos acumular lo idéntico mediante un proceso semejante de repetición estéril?

Alejarse de las multiplicidades, que son también múltiplos de la diversidad, no garantiza que se toleren entidades únicas y manejables. El fuego fértil del cambio y de la alteración es nuestro y está en nosotros, las ofensas hechas al otro no cambian nada, y las soledades del ser humano ya no se rodean de muros. Recibir a los diferentes, conocerlos allí donde la belleza se eleva y brota infinitamente, es en definitiva acercarse a diversidades que son las dimensiones y las materias (al mismo tiempo) del Todo-mundo. Con esto reconocemos que lo idéntico no consiente ni concibe las bellezas de ese Todo-mundo.

En la diversidad consentida, los diferentes no renuncian a definirse en otra parte, en tanto que diferentes a sí mismos, pero tampoco temen proponerse aquí, de una manera nueva o imprevista, en tanto que identificables con el otro. Lo eminente de la diversidad reside en haberse multiplicado de este modo en la acción y la pasión del mundo, pero saliendo reforzada tan solo cuando se muestra al reconocimiento de todos. Únicamente este saber constituye un cambio. Estábamos, estaríamos aún, inmóviles en la unicidad. Y hasta lo no sabido de nuestros saberes, cuando son comunes, nos mueve.

La conciencia de la diversidad del mundo, no de su disparidad, sino de la solidaridad de sus diferencias [entre ellas], nos exhorta inmediatamente a otra viva pasión, la de la consideración del tiempo, que sin duda sigue su órbita, pero que también procede de toda diferencia respecto a todas las demás, y cuya noción osamos frecuentar ahora como la emergencia de un relativo (existen tiempos triturados) a través de un absoluto (existe un río del tiempo), aliados en instancias variables.

Las diferencias en el mundo (los diferentes) se nos ofrecen en sus tiempos distendidos, que son, sin embargo (hoy, mediante todo ese tiempo de la Relación en la totalidad), contemporáneos unos de otros. Los tiempos del campamento inuit, del pueblo bretón y de la desolación de Darfur y del bosque perdido concurren ahora, realmente, con el del banco de Wall Street, en Nueva York, Estados Unidos, y no son solo contiguos, sino paralelos en el tiempo. El tiempo del archipiélago es, por increíble que parezca, el tiempo de los continentes.

Pueblos a los que se ha querido separar de su historia reconstruyen con retazos discontinuos sus memorias colectivas, saltan de roca en roca sobre los ríos del tiempo, crean sus tiempos y los gastan infinitamente; y no obstante, comparten con los demás pueblos, tal vez incluso con aquellos que habían querido tachar de aquel modo sus memorias

colectivas, la trama de ese tiempo descubierto, totalmente actual, en carne viva, imprevisible y vertiginoso, del Todo-mundo. Tiempos de las memorias humanas y tiempos de los acechos cósmicos. Para aquel que hoy se levanta, desde el lugar del mundo en el que esté y por la razón que él mismo aduzca, cualquier horizonte es original, puesto que abre otra región en otra totalidad.

Hemos alzado a los diferentes y los hemos desplegado como nubes desnudas.

También hemos desplegado los paisajes, que de pronto vemos en su conjunto, comparando lo que soportan de surcos siniestrados, las sales podridas y los pólenes helados, las palmeras que se adentran en sus arenas, las arenas perdidas en otras arenas de color crudo, los fuegos y las aguas que salpican los barro originales, y las penínsulas que llaman a otras penínsulas ya desintegradas, mientras las cimas de los cerros empujan la tempestad hacia las cimas de los montes, y luego llegan las malezas convertidas en bosques y en tierras yermas, de todos los colores que puedan arder, donde las humanidades sobreviven en esqueletos cubiertos de barro, mientras se obstinan hinchadas de grasas purulentas en el mostrador de las ciudades.

Las pasiones no percibidas (tan difíciles, pese a todo, de mantener) de estas humanidades: para empezar, hacia la consciencia de la totalidad mundo, y al mismo tiempo hacia la aceptación de la diferencia, y de los diferentes como tales, y también hacia vivencias a la vez difractadas y convergentes en el tiempo, vivencias de los tiempos que penetran en las duraciones de los pueblos; esas pasiones que son otras tantas tensiones configuran todas ellas –en un universo cuyas regiones geográficas y físicas son casi conocidas–, esa *nueva región del mundo* que no habrá que explorar, pero en la que nos adentramos como antiguos descubridores y antiguos descubiertos, antiguos colonizadores y antiguos colonizados, sin que una sola ventaja en conocimientos, a favor o en contra de estos o de aquellos, resulte de las herencias de ese pasado: si a decir verdad no tenéis en debida cuenta las riquezas rapiñadas, los pueblos librados a la degeneración, los daños definitivos, infligidos de lejos, los crímenes impunes.

Entrar en el mundo significa tanto permanecer en él como torcer, desviarse de él. Los puntos de anclaje y de flotación solo se distinguen por la elección de las poéticas o por el *laisser-faire* (ese rechazo a asignar roles) propio de las filosofías, por lo menos cuando estos puntos no son impuestos por los terribles asaltos de la miseria de los pueblos y de su ex-

terminio. El mundo es Todo-mundo, en primer lugar, por la distensión y el detalle de sus situaciones y sus desvíos. Para cada cual, lo que se ilumina ahí (aquí) es la lección: de su detalle, o sea de sus poéticas, con los detalles de todos, en los que se dibujan las políticas. Lo político es el acuerdo revelado del detalle expuesto con la totalidad abierta, sin que haga falta llegar a los crímenes de las ideologías generalizadoras.

•

«Mirad mis llagas, y en mis piernas las cicatrices de mis llagas»: (porque hemos andado mucho).

•

Semejante distribución de nuestros azares, aparte de las ventajas fortuitas, las dominaciones, las masacres, y también, para un gran número de pueblos, los estados mantenidos de infrahumanidad, explica cómo todos los días descubrimos que nuestros pensamientos y nuestras reacciones más inesperadas, así como las más secretas, nuestras inspiraciones y nuestras invenciones, han sido expresadas o presentidas en alguna parte en el mismo espacio de tiempo, a través de nuestros espacios territoriales, a lo lejos, en las lenguas más extranjeras, y bajo las formas más extrañas que hayan podido encontrarse, por desconocidos que no hemos adivinado, o apenas, o con quienes aparentemente no tenemos ninguna relación determinante.

•

Así, el griterío de las imágenes diverge y se da.

•

Concordancias como estas, a las que no hemos dejado de llamar lugares-comunes, multiplicadas sin cesar en los caldos de cultivo de Internet y en otras formas inimaginables de la comunicación moderna, son ciertamente las materias y las maneras insospechadas, es decir, aquellas cuyo conocimiento se evapora tan pronto se percibe, y a través de las cuales se multiplican los arduos temblores de nuestros mundos: con los que adivinamos la Relación y participamos de ella.

Lo que une estos lugares-comunes entre sí es una raíz loca, que nos mueve los lindes. Una raíz que se retira y te mantiene en el sitio.

Vamos aprendiendo a reunirlos, estos lugares, así como a iluminarlos: no se trata, entonces, de aquellos encuentros tan regularmente repetidos entre descubrimientos científicos y técnicos: por ejemplo, cuando se establece quién fue el primero en sustraer un ingenio del peso atmosférico, o en aislar el virus del sida, o concibió antaño un submarino. Descubrimientos confinados las más de las veces al secreto de los laboratorios o de los campos de experimentos, hasta tal punto que no ha podido determinarse su propiedad legal. Los lugares-comunes a los que me refiero remiten a una intuición experimentada en todas partes, distribuida por toda la extensión, que es la de lo inexplorable del mundo y de los infinitos estados que de él se derivan; intuición «universalmente» establecida y concedida, pero vivida de un modo muy particular, que se propaga y aparece en todos los lugares y obedece, por encima de todo, a una poética de lo diverso, y se remite a formas también infinitas de decirla: de acercarla a otras tantas intuiciones, a la Relación, a lo diferente, que le abren sus vivacidades. Los imaginarios se abren camino en nuestros pensamientos, que de ese modo cuestionan nuestras técnicas. Y estas van haciendo su ronda prontas y veloces.

Cuando se trata de las obras de dichos imaginarios, no podemos suponer en ningún caso una «literatura universal», valor indistinto para todos, en la antigua acepción de esta expresión. Esta, o bien sería una literatura abstracta y sin contenido, a fuerza de querer desprenderse de cualquier terruño, de cualquier particularidad, o sea, a fuerza de querer rechazar la presencia de fructuosas intimidades y terribles asaltos y antagonismos de los lugares y las especies entre sí y en su totalidad; o bien, al contrario, se convertiría en una literatura particular en el mayor grado posible, que se habría erigido por sí misma como «universal» y proclamado admisible para todos, por conferir a sus modos propios una dimensión generalizadora que los impondría, en este «valor» decidido, a las demás formas de expresión de las civilizaciones o de las culturas. El poema sepultado en tiempos ajenos a la humanidad no sonará hoy del mismo modo para todos. A duras penas lo deletreamos, o lo soltamos atropelladamente, o bien lo seguimos como hace el erudito detrás de su vela, paso a paso y con las palabras justas.

Este poema, no universal, pero que *vale* para todos y en todas partes.

Oigo el tam-tam y la campana resquebrajada. Oigo música, una flauta de montaña. Oigo sol y noche. Y oigo la luna en pleno día. ¿Eres el único que escucha nuestras palabras?

•

Lo universal, en su tendencia moderna, dicen, sería por principio una sublimación «selectiva» de lo particular, tal como ha sucedido en la mayoría de las culturas occidentales, por ejemplo: la dignidad del ser humano, la función fundacional de la familia como sustituta del clan, la supuesta preeminencia del libre albedrío, el ideal paradójico de la democracia (con la obligada pompa del voto, que las más de las veces no deja de ser farsa), y en efecto tienden a generalizarse en el mundo, a «universalizarse» precisa y literariamente, cuando menos allí donde las condiciones de existencia de las sociedades y de sus economías lo hayan permitido, y a pesar de las opresiones que esos mismos valores a menudo determinan, autorizan, sustituyen. Se trata de sublimaciones, que adornan de buen grado los dominios contra los que nosotros resistimos. Presentimos que un valor particular no tiene ningún interés en *extenderse* como valor (lo que se suele llamar «universalizarse»), sino que por el contrario se realza al entrar en Relación.

Lo universal, como universalmente concebido, es en primer lugar propagación que construye sobre apariencias. Luego solo se trata de que sus valores se presuman.

Las literaturas (las artes) que dicen el mundo no se pueden reducir a series de ilustraciones de tendencias o de particularidades que, en momentos debidamente anunciados, habrían crecido hasta generalizarse o sublimarse: las literaturas no fluyen uniformemente, ni de forma consecutiva, sino que surgen de la ruptura, de inspiraciones hirvientes, de protestas y de invenciones totalmente imprevisibles; o sea, sus intenciones divergen, y esas divergencias no surgen de tensiones de generalidades (que habrían podido conducir a lo universal), sino más bien de las confirmaciones de distanciamiento relacional (que comportarían diversidades), incluso allí donde estas literaturas se ralentizan en identidades cerradas, en las lenguas y las formas de las que se han valido y que ahora se encuentran apartadas del mundo.

Las llamadas grandes literaturas no son universales, aunque deseemos que nos consuelen de nuestras opacidades; tocan exactamente, y de forma inadecuada (de ahí su áspera belle-

za), en uno o varios puntos de encuentro o de choque en la trama de la Relación. Ahí reside lo llamado real de su pertinencia, que sigue siendo improbable mucho tiempo.

Y el mundo, que va girando como Todo-mundo habiendo alcanzado la intuición de su propia totalidad realizada, también tupida e impredecible, es por ello mismo el objeto más elevado, el riesgo por infinito de esas literaturas. La insólita complejidad de los múltiples conjuntos de valores particulares susceptibles de ser así «elevados a lo universal», y el carácter inextricable de sus interrelaciones en «la gran escena del mundo», y en sus interioridades inadvertidas, hacen que actualmente algunas literaturas, sobre todo aquellas aún llamadas «nacionales» (denominación que sostiene y a menudo exige esa otra de «universales»), tiendan a su vez, y en contra de lo que habría podido implicar esa cualidad de «universal», a la conmoción de tal multiplicidad, una multiplicidad que dichas literaturas añaden a su imprevisibilidad. Las literaturas expresan la intuición de que esa multiplicidad es en primer lugar el campo de agregación (no de unión, sino de frotamiento; y el frotamiento remite a la letra, que es literatura) de todas las artes. Proponemos, a aquellos que se inquietan con tanto mensaje indescifrable, que esos son los arduos pasos, es decir, los primeros *encaminamientos*, de la Poética de la Relación.

•

Como las cascadas de agua ya tiemblan dentro del manantial.

•

Lo inextricable (del mundo) forma lo inextricable de esas literaturas de hoy, que salen ganando al escapar de las transparencias consumidas pero siempre dominantes de la nación y del universal generalizador. Nadie entiende con ello que la dimensión de la nación esté a partir de ahora fuera de juego: su secreta correlación (progresiva o que causa estupefacción) es necesaria para que las colectividades humanas puedan frecuentar los lugares que habitan y los paisajes que suscitan día a día, y relacionarlos con los demás lugares y paisajes: lo que es caduco no es el vínculo en una colectividad, ni la mirada común devuelta a los demás, sino aquella mirada tradicionalmente asegurada, que ha dictado la ley de hierro de las relaciones entre Estados-naciones, y que impondría que la manera de estar en mi lugar fuese la primera «universalmente» válida, y que así mi relación con el mundo solo se realice de

ese modo. Con esta primacía (a menudo llamada, sin razón, gran fermento de identidad) se ha pretendido alcanzar otra especie de lo sagrado (que funda un derecho: el del suelo, el de la sangre, el de su herencia). Suelen frecuentarlo los fascismos y los racismos, que detestan compartir, ante la mirada tranquila o complaciente de la mayoría. Negramente, o extranjeramente, estas especies abortadas de lo sagrado se han roto al chocar contra la extensión.

•

Así, las literaturas rompen *contra*.

•

En oposición a tales encierros, en efecto, la Relación se entiende aquí como *la cantidad realizada de todas las diferencias del mundo*, sin que podamos exceptuar una sola. No se trata de elevación, sino de completud. Sus proposiciones consistirían entonces en que se ensancha hasta cuantificar absolutamente esa totalidad de las diferencias, es decir, que no se realza ni se justifica mediante ninguna sublimidad, sino que surge, se multiplica continuamente y se completa y prolonga esa totalidad.

Las literaturas de la Relación no merecerían tender a ser «universales», pese a que lo deseáramos en secreto (puesto que en la materia siempre estamos sujetos a lo único, aquejados de un absoluto que nosotros mismos elegimos): construyen su morada intercambiando en carne viva con el Todo-mundo, que, aunque permanece, es siempre cambiante.

Vivimos lo que el mundo experimenta, alegrías y suplicios de nuestro detalle, de nuestra poética, secreta o declamada o fulgurante, arrogancias de esas visiones de conjunto que desembarcan de todas partes, medidas ocultas de esas arrogancias, resistencia del grano que se deja secar y que se almacena hasta la muerte, ni siquiera para comérselo, y del plátano que envenenan y del agua convertida en letal por las aguas que la rodean. Y todo impenetrable y todo interminable. Pero válido para todos, con angustia y gran felicidad. Las literaturas rompen *con*.

La intervención colonial de Occidente, sus descubrimientos y conquistas, ha permitido y facilitado tan evidentemente (pese a la intención inicial de su empresa y a pesar de su

voluntad de separar o de interponer fronteras) la unión del Todo-mundo, que podemos suponer que se halla en parte en el origen de la aparición de las literaturas de la Relación. Esto no afecta para nada a la acción positiva, sea cual sea, de las antiguas administraciones coloniales, ni a las estimaciones decididamente favorables de los fenómenos de colonización considerados en su globalidad, que se hayan proclamado de una vez por todas.

Pero las descolonizaciones han modelado o dado forma visible a otras divergencias concordantes de estas literaturas, del todo fractales antes que concurrentes, que conjuran y sobrepasan las ideas del Uno y de lo mismo (las cuales habían presidido, desde muy alto, aquellas colonizaciones); y tales divergencias *dibujan* desde entonces en la conciencia y lo inusitado de eso diverso, difractado, múltiple y, casi en todo, incalculable: una conciencia inseparable de la conmoción y de las relaciones brutas entre las artes (las caídas de las formas y de los colores en el espaciamiento de los sonidos, y las rupturas en lo continuo, lo cual provoca que ya no sepamos dónde está el sentido y dónde lo absurdo, ni si lo absurdo no es amo del sentido); y dicha conciencia se había asociado asimismo a estilos de pensamiento a los que hace mucho que hemos tratado de aproximarnos cada día, desde hace tiempo.

* Traducción de un extracto (capítulo IV: «La suite non ordonnée des images, pp. 25-44) de la última obra publicada de Édouard Glissant *Philosophie de la relation*, editado por Éditions Gallimard en mayo de 2009. El autor, que no pudo presentar su conferencia en el MACBA, entregó este texto para ilustrar el concepto de relación.

Cine

Conceptualismo

Crítica

Cubo blanco

Documento

Gentrificación

Industria cultural

Museo

Performance

Pop

Público

Relación

Subjetividad

Una ética afirmativa del devenir

Raúl Sánchez Cedillo

Afirmación, dolor y capacitación

Rosi Braidotti

Una ética afirmativa del devenir

Raúl Sánchez Cedillo

En las últimas obras de Rosi Braidotti encontramos lo que podríamos llamar los «frutos maduros» de la heterogénesis que constituye su pensamiento. En efecto, quienes ya estén familiarizados con su obra reconocerán algunos elementos recurrentes e integrantes de su constelación:

a) Su propia experiencia «nómada» como adolescente italiana emigrada a Australia, luego estudiante politizada en el París de la década de los setenta, donde se forma filosóficamente con Gilles Deleuze y Luce Irigaray.

b) Su activismo feminista, que ha atravesado las distintas oleadas, fases, escuelas y, desde luego, la crisis de ese «movimiento de movimientos» desde los setenta hasta hoy, cuando la propia madurez de la «larga duración» de la emancipación femenina, así como la entrada en liza de «otras corrientes inapropiadas» (feminismo de las regiones subalternas, de «frontera», *queer theory*, las temáticas del *cyborg* y del monstruo, etc.) han desestabilizado profundamente la consistencia del (supuesto) referente unitario feminista.

c) La polaridad de sus pensamientos inspiradores. A saber: la nomadología de su maestro Deleuze y la (crítica de la) ontología de la diferencia sexual de Luce Irigaray. El arco voltaico formado por ellos no ha dejado de introducir energía y problematización permanente en la obra de Braidotti, en forma de una «trinidad» que, sin embargo, tiene como condición de salida o como afuera regenerador la «creencia en el mundo» y en las potencias afirmativas de la vida.

De tales fuentes surge lo que podríamos llamar su «materialismo creativo».

«Materialismo», porque, contra los supuestos del «giro lingüístico» y de la «desfundamentación» de la posmodernidad apologética o nihilista, Braidotti piensa que en toda disposición de enunciación hay un cuerpo (y en cuanto tal una vida) en juego.

«Creativo», porque, lejos de instalarse en una posición reactiva hacia la revolución maquínica contemporánea y a sus efectos sobre la corporeidad humana, aborda la metamorfosis como condición trascendental a la que debe enfrentarse el *conatus* humano, a partir de una ética de la singularidad y de la agencia colectiva de un devenir sin garantías ni metas teleológicas.

Esta ética afirmativa de la metamorfosis, explícitamente spinoziana y nietzscheana, se presenta como ética nómada o ética del devenir en los últimos trabajos de Braidotti. Su núcleo lo constituye la relación entre el devenir o la metamorfosis, la inevitable desidentificación y el dolor y el sufrimiento que de ello se desprende.

Ahora bien, este planteamiento ético merece algunas consideraciones críticas y problemáticas:

La primera consideración es la indeterminación (ética) de la tesis de la coextensividad entre individuo y colectividad. La insistencia (spinoziana) en la composición de afectos e intensidades con múltiples otros no termina de resolver el problema de la definición ontológica del sujeto múltiple de la ética. En otras palabras: no hay en Braidotti una disposición estratégica de las «tecnologías de amor» que posibiliten que la actitud del *amor fati* no repita las resignaciones más o menos místicas que recorren el pensamiento estoico y lleguen hasta el mismo Spinoza de la parte v de la *Ética*, y que por supuesto pertenecen a la tesis del «eterno retorno» nietzscheano.

La segunda consideración concomitante es la indeterminación institucional que presenta la propuesta de una ética nómada, esto es, la indefinición de sus estrategias de segmentariedad. Y que en cierto modo encontramos también en algunas de sus figuraciones o fenomenologías de la «existencia nómada». Si no se nos dice nada más, entendemos que la ética afirmativa es una «guía de perplejos» para el individuo finito en su choque con

los regímenes de desterritorialización (y violencia) de la situación contemporánea. No se describen otras formas de individuación de lo que con Deleuze podemos denominar una materia *dividual* en la que se determinan una multiplicidad de «recortes de para sí» o de territorios existenciales finitos. Braidotti habla de una nueva institución de lo colectivo o de nuevas figuras de individuación colectiva, concebidas como otras tantas superficies de inscripción del dolor y del sufrimiento del devenir.

El tercer y último problema concomitante es el de la relación entre ética y agencia política en la propuesta de Rosi Braidotti. En la tradición spinoziana, la ética es indisoluble de una política, esto es, de una agencia mundana orientada a la constitución de una multitud «que se rige como una sola mente». En última instancia, la ética se resuelve en una política. Máxime en nuestros días, donde vida (de las singularidades), producción y política coexisten en un continuo hipercomplejo que solo nuevas producciones de subjetividad, nuevas invenciones del estar en común e, inevitablemente, nuevos conflictos, antagonismos y definiciones de la *res publica* (o más bien de la *res communis*) están en condiciones de determinar, tanto desde el punto de vista político como desde el punto de vista de su sentido y valor ontológicos.

En la versión estoica y deleuziana del «ser dignos del acontecimiento (desgraciado)» que ella presenta podemos identificar un bloqueo de la procesualidad ontológica del individuo compuesto del devenir, y una *forclusion* de los elementos políticos que subtienden la propuesta ética. Dicho brevemente, antes que afirmación, encontramos en su argumento un pesimismo de lo político que se refugia en una afirmación ante la desgracia que no es capaz de discriminar entre los sentidos políticos y antagonistas de la desgracia en el mundo. En esa misma medida, no es capaz de discriminar en el tejido de las pasiones mundanas y de su dinámica constitutiva. No es capaz de imaginar una ética (y por ende una política) que nazca de la indignación, el odio, la resistencia y el antagonismo que coexisten con la alegría y el *self-enjoyment* (Whitehead y Deleuze) de un individuo compuesto capaz de identificar una causa mundana –un sujeto, una estructura, un sistema, unas clases– de su desgracia, de su dolor y de su sufrimiento.

El problema permanece abierto: se trata, *in medias res*, bajo condiciones nunca ideales, de promover y construir agentes colectivos de enunciación capaces de componerse en relaciones de consistencia con la rabia y el odio de los desposeídos de la tierra, con la

dinámica de las pasiones y de la imaginación de la *multitudo* contemporánea, en la que sufrimiento, dolor, alegría, indignación, rabia y odio contra las (representaciones de las) causas de su impotencia de acción se presentan como complejos inextricables e inaccesibles al solo enfoque estoico y ascético del *amor fati*, aun en su actualización nomadológica.

Afirmación, dolor y capacitación

Rosi Braidotti

La teoría feminista, que en esto no es distinta a la teoría social en su conjunto, ha efectuado «un giro ético» en el marco de un mundo globalizado que ha presenciado a su vez un notable incremento de las injusticias estructurales, de los flujos de migración y de las guerras perennes. Este contexto histórico intensifica a la vez que reestructura los términos tradicionales del debate ético en torno al papel del otro en la constitución del yo y al imperativo moral necesario para contener al otro y para ser responsable ante el otro y del otro. Este ensayo discrepa de la tendencia de gran parte de la teoría ética contemporánea, que suele concentrarse ante todo en la melancolía, el duelo y la negatividad. Mis argumentos, por el contrario, apuestan por una ética de la afirmación. La cuestión clave es esta: ¿qué clase de interacción ética con los otros es la que se engendra por medio de una ética de la afirmación? Si, de acuerdo con la lectura de Spinoza que ha realizado Deleuze, se define la afectividad alegre como la fuerza que aspira a la realización de la capacidad de interacción con los demás propia del sujeto, y a la realización su libertad, ¿qué significa esto en el caso del comportamiento ético? ¿Cuáles son las implicaciones políticas de esta visión del sujeto de cara a la política feminista transnacional?

Existe entre los teóricos de lo social el consenso de que en el debate público contemporáneo se ha sustituido el interés por la política, que antiguamente era fundamental en la teoría crítica y en las epistemologías radicales, por un renovado énfasis en los discursos en torno a la ética, las normas y los valores religiosos. Este «giro ético» ha afectado a la mayoría de las disciplinas y de los campos discursivos, incluido el feminismo. Los debates en torno a los valores éticos pueden considerarse respuestas a un contexto social globalizado y en rápida transformación propio de un mundo tecnológicamente mediatizado, en el cual han surgido nuevos grandes relatos. En ellos el escepticismo radical y el humor deconstructivista de la era postmoderna se reemplazan por una renovada fe en los valores básicos, al tiempo que se recuperan otros temas ya conocidos. El primero es la inevitabilidad de las economías capitalistas de mercado como forma histórica dominante del progreso humano.¹ Otro es determinada variante contemporánea del esencialismo biológico, a menudo travestida en

el «gen egoísta»² y en la nueva psicología evolutiva. Un tercer gran discurso crucial es el que versa sobre el retorno de la religión, de manera especial en la Europa secularizada. Este giro «postsecular» ha dado pie a la reinención de nuevas religiones, a menudo compuestas por distintos aspectos de las religiones monoteístas o de ciertas creencias protoreligiosas y de rituales New Age.³ El impacto de las religiones orientales en este nuevo panorama social es enorme; el budismo es una de las filosofías y modos de vida de mayor crecimiento en todo Occidente. Lamento que no me sea posible proseguir aquí esta línea de reflexión.

El retorno de estos relatos se diría que conservadores, o cuando menos tradicionales, tiene lugar en un contexto global de gran tensión. Vivimos ahora en un espacio global y social militarizado, sujetos a la presión de un cumplimiento cada vez más estricto de las medidas de seguridad y con estados de excepción en escalada constante. La doctrina de la Guerra Fría sobre la destrucción mutua asegurada (MAD) se ha transmutado en el concepto de autodestrucción asegurada (SAD).⁴ La paranoia nuclear ha dado paso a guerras constantes contra los terroristas. Si se considera la imagen a menudo insondable de esta nueva especie de enemigo, que con frecuencia está dentro de los mismos países y sistemas desde los que se combate, la economía política vigente es la de un miedo abstracto. Hemos entrado en la época de la política viral, que suscita un terror omnipresente: no se centra en nada ni nadie en concreto, pero se vive con un pánico social que también es de orden moral. De ahí la necesidad de disponer de una cobertura total que nos proteja frente a cualquier eventualidad: los accidentes son inminentes y sobrevendrán con toda certeza; hay armas de contaminación masiva almacenadas por todas partes. El ataque terrorista, la explosión, la catástrofe sobrevendrán sin duda alguna; solo es cuestión de tiempo. Una pintada en la pared de la Tate Modern Gallery, en Londres, ya lo dice todo: «Tras la Guerra Fría, icalentamiento global!» En este contexto, el activismo político dio paso, sobre todo después del 11 de septiembre de 2001, a los rituales públicos de duelo colectivo. La política de la melancolía pasó a ser la nota dominante: después de estar MAD [«locos»], todos estamos SAD [«tristes»].

Ciertamente nos sobran motivos para el lamento si se piensa en el patetismo de nuestra política global: nuestro horizonte social está lastrado por las guerras, encajonado por la muerte. Vivimos en una cultura en la que las personas de mentalidad religiosa matan en nombre del «derecho a la vida». Por si fuera poco, la vulnerabilidad del cuerpo ha ido en aumento con las grandes epidemias: algunas son nuevas, como el VIH, el Ébola, el SARS o la gripe aviar; otras son enfermedades tradicionales, como la tuberculosis y la malaria. La sanidad es ahora mucho más que una cuestión de política pública: se trata de un asunto que se ubica en la esfera de los derechos humanos y de la defensa nacional. Al tiempo que proliferan los remedios New Age de todo tipo y condición, nuestra sensibilidad política ha dado lo que denomino «un giro forense»: nos importa cada vez más la manera de morir. Hal Foster describe nuestra política cultural esquizoide tachándola de «realismo traumático»: una obsesión por las heridas, el dolor y el sufrimiento.⁵

La llamada «telerrealidad» y los programas de entrevistas en un plató rebosan de ejemplos de esta clase de penuria moral y emocional generalizada, también denominada «patografía global».⁶ Las formas biopolíticas para administrar a los sujetos han hecho proliferar prácticas sociales que buscan la salud, la forma física, la longevidad, el control del peso y otras tecnologías del yo. El tema recurrente suele ser el de la maleabilidad y, por tanto, el de la vulnerabilidad del yo corporal, a los que se une la voluntad de evitar el dolor a toda costa. Los discursos biogenéticos en torno a la herencia y la evolución de la especie refuerzan este tema. El miedo a no ser capaz de estar a la altura de los retos propios de nuestro contexto social, tecnológicamente mediatizado, genera discursos de angustia y de queja.

La filosofía política refleja este estado anímico: el hincapié que hace Agamben en «la nuda vida»⁷ denuncia al poder soberano por ser el aparato que regula los modos y los grados de la muerte. El poder establece los terrenos liminares de la destitución probable de un sujeto corporal, es decir, de su conversión en cadáver conforme habla. Derrida redescubre los fundamentos místicos de la Ley y de la autoridad política, así como la violencia que desencadenan.⁸ El renovado interés que se ha producido en torno a la teología política de Schmitt⁹ se corresponde a la vez con la beligerancia de nuestro mundo globalizado y con la desaparición de un alto grado de laicismo. Lo mismo sucede con la popularidad de Leo Strauss¹⁰ en el pensamiento político conservador y neoteológico de Norteamérica.

Cabe esperar y es perfectamente comprensible que semejante contexto genere y respalde un difuso clima social de resignación doliente, rayano en la melancolía. No es mi intención sugerir que la política del duelo y la economía afectiva de la melancolía sean intrínsecamente conservadoras o necesariamente negativas. No son pocos los teóricos críticos que han defendido convincentemente la naturaleza productiva de la melancolía y su potencial solidario.¹¹ Asimismo, estoy convencida de que la melancolía expresa una forma de lealtad a través de la identificación con las heridas de los otros, y de ahí que, al respaldar la memoria colectiva del trauma o del dolor, promueva una ecología de la pertenencia a un conjunto. Mi tesis es más bien que la política de la melancolía ha llegado a ser tan dominante en nuestra cultura que termina por funcionar como una profecía autocumplida con poco margen para los enfoques alternativos. Mi intención es argumentar en favor de la necesidad de experimentar con otras relaciones éticas como una manera de producir nuevas formas de resistencia. De ahí el interés que tengo en la ética de la afirmación.

Ética transformativa o afirmativa

El punto de partida de mi defensa de la ética afirmativa es una asunción que extraigo de las filosofías posestructuralistas y, de manera más específica, de la crítica de la visión del sujeto implícita en la filosofía humanista europea. Se supone que en este sujeto coincide la conciencia con su voluntad racional. Esto significa que el objeto apropiado de la investigación ética es el núcleo universalista del individualismo racional y de la intencionalidad moral de dicho sujeto. Esta visión del sujeto ético la han cuestionado los filósofos neonietzscheanos, empezando por Foucault y Deleuze en los años setenta, quienes defendieron que el sujeto ético ha de ser conceptualizado según los efectos de verdad y de poder que sus acciones podrían tener sobre otros. Esta posición da prioridad a la relación ética como práctica habitual, relación o tecnología del yo, más que a la moral esencial universal del sujeto. El énfasis que se hace en la relación activa expresa un enfoque pragmático que define la ética como práctica que cultiva los modos afirmativos de la interrelación y las fuerzas y valores que la generan. El bien ético se define como aquello que promulga los modos del devenir propios de la capacitación, mientras que la moralidad es solo la puesta en práctica de los protocolos y conjuntos de reglas establecidos de antemano.¹² Más adelante volveré sobre estos conceptos clave.

Este énfasis, pragmático y teórico, en las relaciones, por oposición a las esencias morales, inculca una forma de creatividad en el núcleo de la visión del sujeto. La ética tiene su campo en el devenir creativo, es decir, en la composición de los modos y formas afirmativos de la relación: una suerte de orquestación de las fuerzas que Deleuze también emplaza en el modo de una «dramatización» de los afectos. Si lo examinamos detenidamente con Nietzsche, también lo podemos expresar como una transmutación de las pasiones negativas en pasiones positivas. Todo se reduce a una cuestión de creatividad: las relaciones éticas afirmativas crean formas de transformar lo negativo y movilizan recursos no explotados, tales como nuestros deseos y nuestra imaginación. Las fuerzas afectivas son la energía motriz que se plasma en relaciones reales, materiales. Estas relaciones constituyen una red, una tela de araña o un rizoma de interconexión con los demás. En la práctica, esto significa que las condiciones de toda agencia política y ética no dependen del estado actual del terreno en que nos movamos, sino que están activamente implicadas en la creación de relaciones sociales alternativas y de otros mundos posibles. Las condiciones de posibilidad de la instancia ética no son fruto de relaciones de oposición: no se hallan atadas al presente por medio de la negación, sino que son afirmativas y se dirigen a la creación de alternativas de capacitación. Esta importancia del aspecto generativo abarca otro elemento crucial, a saber: que la relación ética no se ciñe a los límites de lo humano, incluyendo las instancias de la otredad humana. Antes bien, se abre a las interrelaciones con fuerzas no humanas, poshumanas y no humanas: se trata de un enfoque posantropocéntrico y biocentrado.

Esta insistencia en las relaciones éticas no humanas podría describirse también como una ecofilosofía, puesto que subraya la confianza en el medio ambiente, en el sentido más amplio del término: social, psíquico y natural.¹³ Si consideramos el alcance de nuestro desarrollo tecnológico, el hincapié en la ecología de la pertenencia no debe confundirse con el mero determinismo biológico. Por el contrario, dicha ecología plantea un *continuum* naturaleza-cultura¹⁴ dentro del cual los sujetos construyen múltiples relaciones. También me he referido a esta ética en términos de sostenibilidad social, aunque aquí no pueda extenderme sobre este asunto.¹⁵ De acuerdo con este enfoque ético, la práctica o la pragmática de las relaciones éticas resulta esencial. A través del cultivo de la ética relacional del devenir, debemos crear las condiciones necesarias para que afloren las relaciones afirmativas. En contra de lo que predica la tradición dialéctica hegeliana –cuyo legado se percibe tanto en el psicoanálisis como en la deconstrucción–, la alteridad no es un límite estructural, sino que más bien constituye la condición de expresión de las alternativas positivas, esto es, no

reactivas. El otro es un umbral de encuentros transformativos. La «diferencia» expresada por los sujetos que se hallan especialmente posicionados por ser otros, o «distintos de», es decir, en una forma diferente y «siempre a punto», posee un potencial de devenir transformativo o creador. Esta «diferencia» no es un elemento esencial que venga predeterminado, sino un proyecto y un proceso codificado éticamente.

Mi postura a favor de la complejidad promueve por consiguiente un triple desplazamiento. En primer lugar, insistiendo en la ética radical de la transformación por oposición a los protocolos morales del universalismo kantiano. En segundo lugar, desplaza la atención de la conciencia unitaria e impulsada por la racionalidad hacia una ontología del proceso, esto es, hacia una visión de la subjetividad propulsada por los afectos y las relaciones. En tercer lugar, despoja el sujeto de la lógica de la negación y vincula la subjetividad a la otredad afirmativa: la reciprocidad como creación, no como reconocimiento de lo semejante. En el resto de este apartado me concentraré en este tercer aspecto, en la afirmación o, si se quiere, en la crítica de lo negativo.

Permítaseme empezar con un ejemplo. En la inmensa mayoría de las culturas, y sin duda alguna en Europa, la otredad ha funcionado históricamente como espacio de lo peyorativo o de la negatividad. La diferencia se postula sobre una escala jerárquica que la opone a la visión de la subjetividad entendida como semejanza. Se da por supuesto que el sujeto ha de ser semejante e incluso idéntico a un número determinado de valores asumidos. En nuestra cultura, estos valores se formulan en relación con los ideales humanistas que equiparan el sujeto con la racionalidad, la conciencia, y el universalismo moral y cognitivo. Esta visión del «sujeto cognoscitivo», o del «hombre» del humanismo, se postula tanto por lo que incluye en el círculo de sus atribuciones o derechos como por lo que excluye. La otredad queda excluida por definición. Esto da a los otros la categoría de elementos estructurales o constitutivos del sujeto: el otro funciona como una fracción del que es semejante, solo que enmarcada en términos negativos. Los otros, por consiguiente, desempeñan un papel importante, aunque no sea más que de espejo, en la definición de la norma, de lo normal, de la visión normativa del sujeto.

Esos otros son: el otro sexualizado, conocido también como mujeres, gays y transexuales; los otros étnicos, nativos o racializados, y los otros naturales, animales y medioambientales. Constituyen las facetas interconectadas de la otredad estructural, que se construyen

por exclusión de la visión dominante del sujeto. De manera implícita, esta visión representa un sujeto del que se da por supuesto que es masculino y heterosexual, no racializado (ser «blanco» es un constructo que se toma por la forma «natural» de ser; los ideales de belleza se equiparan con la «blancura» óptima, etc.) y no animal / no vegetal / no terrenal. Estos ejes funcionan como estructuras de diferenciación que definen los parámetros de la visión aceptable, normal y usual del sujeto. El sujeto dominante por tanto se remite a este ideal al uso por medio de la semejanza, en tanto en cuanto coincide con el grado cero de desviación en relación con esta norma implícita. Dicho de otro modo, es varón, heterosexual, «blanco» o todo lo próximo que pueda ser al varón blanco, y es humano o cuando menos antropomórfico.

Afirmar que estos otros estructurales emergen de nuevo y con fuerza en la posmodernidad equivale a convertir la otredad no en un espacio de la negación, sino más bien en espacios polivalentes de la afirmación. A modo de ejemplo, es un hecho histórico que los grandes movimientos de emancipación de la modernidad europea se nutren de «otros» emergentes: los movimientos en pro de los derechos de la mujer y de los gays, los movimientos antirracistas y descolonizadores; los movimientos antinucleares, la lucha contra la discapacidad y a favor del medio ambiente, incluidos los derechos de los animales, son otras tantas voces de los otros estructurales de la modernidad. Asimismo, señalan la crisis del antiguo «centro» o visión dominante del sujeto. En el lenguaje de la nomadología filosófica, expresan tanto la crisis de la mayoría como los patrones del devenir propios de las minorías.¹⁶ Son tanto espacios de la opresión, la marginalización y la exclusión, como instancias de capacitación de las contrasubjetividades emergentes.

Una ética afirmativa en pro de un sujeto no unitario, basada en la búsqueda de las relaciones de capacitación, propone una concepción más amplia de la interconexión entre el yo y los otros, incluidos los otros no humanos o «terrenos». Esta práctica de relacionarse con los demás implica rechazar el individualismo centrado en el propio yo. Comporta una nueva forma de combinar los intereses propios con el bienestar de una comunidad en un sentido más amplio, que abarca las interconexiones territoriales o no humanas, esto es, medioambientales, de cada uno. Se trata, pues, de una ecofilosofía de múltiples pertenencias y adscripciones para los sujetos constituidos en y por la multiplicidad, que a menudo se halla en abierta discrepancia con la moralidad kantiana preponderante y con sus equivalentes feministas.

Y aquí entra también la cuestión de los valores universales. Una ética de la afirmación es capaz de lograr un alcance universalista aun cuando sea crítica con cualquier universalismo moral. Expresa una forma enraizada y parcial de microuniversales, basada en un arraigado sentido de la colectividad, de la relacionalidad y, por tanto, de la construcción comunitaria. Existe una acepción simple en la cual el capitalismo biogenético contemporáneo genera una forma global de interdependencia de todos los organismos vivos, no solo de los humanos. Esta clase de unidad biocentrada tiende a ser de índole negativa, en la que se reconoce una forma compartida de vulnerabilidad. Los avances de la biotecnología, como puede ser por ejemplo el proyecto del Genoma Humano, aglutina a la especie humana en una misma y apremiante necesidad de oponerse a las tecnologías de propiedad comercial características de la mentalidad lucrativa. Franklin, Lury y Stacey hablan de «panhumanidad»,¹⁷ es decir, de un sentido global de interconexión entre los entornos humanos y no humanos a la vista de las amenazas comunes a que se hallan expuestos; el miedo puede ser un poderoso factor de cohesión. Una vez más cabe notar aquí la fuerza de lo negativo. Pero la afirmación, como suele suceder, está a la vuelta de la esquina. Los elementos positivos son de dos tipos: en primer lugar, la recontextualización global a que ha dado lugar la economía de mercado también propicia una sensación de interconexión. En segundo lugar, esta renovada sensación de interconexión requiere de una ética. Para los sujetos singulares que han tomado distancia crítica respecto del individualismo, el hecho de que «nosotros» estemos juntos en todo esto conduce a una renovada exigencia de comunidad y de pertenencia. Lejos de caer en el relativismo moral, esto permite que proliferen las exigencias microuniversalistas a escala local.

Un ejemplo evidente y esclarecedor de esta tendencia a ensanchar nuestra comprensión de lo universal mediante el enraizamiento de dichos universales en las prácticas locales y, por tanto, necesariamente parciales, lo hallamos en el neohumanismo cosmopolita que ha emergido como poderosa reclamación ética dentro de la obra de los teóricos poscoloniales, los teóricos de la raza, y también en las teorías feministas. Buena muestra de ello son el cosmopolitismo planetario de Paul Gilroy,¹⁸ la ética de la diáspora de Avtar Brah,¹⁹ la política de las relaciones de Édouard Glissant,²⁰ las exigencias microuniversales de Ernesto Laclau;²¹ el «laicismo subalterno» de Bhabha,²² el neohumanismo antiglobalización de Vandana Shiva,²³ así como el creciente interés por el humanismo africano o *Ubuntu*, desde Patricia Hill Collins²⁴ hasta Drucilla Cornell.²⁵ La teoría feminista norteamericana y negra ha sido postsecular durante mucho tiempo, como bien ponen de manifiesto bell hooks²⁶ y Cornell West.²⁷

Edward W. Said fue uno de los primeros en alertar a los teóricos críticos de Occidente sobre la necesidad de desarrollar una versión razonada del humanismo universal basado en la Ilustración.²⁸ Said recomendó con especial insistencia que tomásemos en cuenta la experiencia colonial, sus violentos abusos, sus injusticias estructurales características, así como la propia existencia poscolonial. Los filósofos franceses del posestructuralismo también defendieron que después del colonialismo, de Auschwitz, de Hiroshima y del Gulag –por citar tan solo algunas de las aberraciones y de los horrores de la historia moderna–, los europeos necesitaban desarrollar una crítica de las engañosas ilusiones de grandeza en las que había incurrido Europa al postularse a sí misma como guardiana moral del mundo y motor de la evolución humana. Esta línea de pensamiento antieurocéntrico es la que cultivan los teóricos críticos de la generación posestructuralista, y es parte esencial de su crítica al humanismo. Buen ejemplo de ello es el rechazo de la visión trascendente del sujeto que plantea Deleuze,²⁹ el descentramiento del falologocentrismo en Irigaray;³⁰ la crítica del humanismo europeo en Foucault;³¹ la insistencia de Glissant en la criollización³² y el trabajo de Derrida sobre la hospitalidad.³³

El antihumanismo de los críticos sociales y culturales que se enmarcan dentro de una perspectiva occidental y posestructuralista puede por lo tanto interpretarse en la misma línea que el neohumanismo cosmopolita de los críticos contemporáneos de la raza, sean poscoloniales o no occidentales. Estas dos posturas, a pesar de todas sus diferencias, generan alternativas dentro del individualismo humanista. Sin el menor deseo de pulir las diferencias estructurales existentes, sin ninguna intención de trazar fáciles analogías entre unos y otros, quisiera señalar uno a uno los puntos que tienen en común. Se puede considerar como un simple intento de sincronizar los esfuerzos de unos y otros y sintonizar sus objetivos políticos y sus pasiones respectivas. Cartografiar los puntos de convergencia no es una operación reduccionista, sino productiva; es un ejemplo metodológico de un encuentro con la otredad como fuerza generadora o afirmativa. Por una parte, el poshumanismo igualitario y biocentrado; por otra, el neohumanismo no occidental: ambos transponen los procesos de hibridación, nomadismo, diáspora y criollización a la categoría de medio en el cual se pueden fundamentar de nuevo las exigencias compartidas, comunes, las nuevas interconexiones y las alianzas feministas entre grupos de población muy distintos.

La cuestión del dolor y la vulnerabilidad

La cuestión del dolor siempre se plantea como objeción inmediata a todo proyecto ético que se aparte de la norma kantiana que domina en Occidente. Los cambios, la transformación y los procesos de afirmación del devenir están sin duda muy bien, sostiene quien manifiesta estas objeciones, aunque... ¿implica esto que todos los cambios son intrínsecamente buenos? ¿Qué sucede con los cambios en los que las cosas van a peor? ¿Qué hay del daño, del dolor y del desencanto? Dicho de otro modo, la ética de la afirmación, al centrarse en el devenir del nómada como fuerza generatriz, puede resultar –al menos en un principio– excesivamente optimista y antiintuitivo. Con todo, el apremio que suscita este enfoque no tiene nada de abstracto: más bien se halla enraizado en el pleno reconocimiento de la copresencia del dolor en los procesos del cambio político y a través de ellos. Nace del respeto por el dolor y de la conciencia de que las transformaciones a fondo implican en el mejor de los casos exigencia y, en el peor, dolor. He aquí una lección de la experiencia vivida. La generación política a la que pertenezco, la del «boom» de la natalidad, ha tenido que hacer en mayor o menor medida las paces con esta cruda realidad, que ha puesto coto a la intensa y a menudo fatal impaciencia que caracteriza a quienes anhelan el cambio.³⁴ Puede que todos seamos humanos, pero algunos son definitivamente más mortales que otros. Hemos perdido a muchos de nuestros congéneres en experimentaciones de tipo existencial, político, sexual, narcótico o tecnológico que no conducían a nada, así como en la inercia del *statu quo*, también conocida como «síndrome de las mujeres perfectas» o «las esposas de Stepford», por la novela de Ira Levin. Ni esto es una queja ni pretende servir de instrumento disuasorio contra el cambio. Tal como ya he dicho, considero que los estados melancólicos y la retórica del lamento son parte integrante de la lógica del capitalismo avanzado y, por tanto, consustanciales de la ideología dominante. El contexto político conservador de la era de la globalización, por si fuera poco, ha destacado excesivamente los riesgos que comportan los cambios, sirviéndose publicitariamente *ad nauseam* del lema de la muerte de la ideología y de la dimensión trágica de la política transformativa. No hay nada más alejado de mi proyecto que esta timidez, esta mojigatería política. Tan solo quisiera aquí llamar a la prudencia: los procesos de cambio y transformación social son tan importantes, e incluso tan vitales y tan necesarios, que es preciso manipularlos con un cuidado extremo. Hemos de tener en consideración el componente del dolor implícito en la política transformativa y verlo no como si fuese un obstáculo, sino como un incentivo de muchísimo peso para una ética de la afirmación.

Concentrémonos por un momento en el dolor. En la cultura europea, el dolor se asocia al sufrimiento por la mera fuerza de la costumbre y de la tradición, y de ahí que posea connotaciones negativas. Si a pesar de todo abordamos esta cuestión con lentes nómades, esto es, con herramientas feministas de filiación spinoziana y deleuziana, podemos entonces desligar el dolor del sufrimiento y considerar el dolor en sí mismo. ¿Qué es lo que nos dice el dolor, al igual que otras sensaciones y emociones negativas, como son el sufrimiento, la envidia o la ira? Si somos de veras capaces de despsicologizar la cuestión, el dolor nos indica entonces que nuestra propia subjetividad consta de afectividad, de interrelacionalidad, de la huella que los demás dejan en nosotros. El núcleo del sujeto es el afecto, esto es, la capacidad de trabar interrelaciones con los demás: de afectarlos y de resultar afectado por ellos. La despsicologización de este debate no es una forma de negar el dolor, sino más bien un modo de hallar otras vías de formularlo, elaborarlo y, por tanto, de convivir con él. Si asumimos la realidad del núcleo afectivo de la subjetividad, por ejemplo, con la teoría del *conatus* de Spinoza o con el deseo activo del feminismo y su aspiración a la plena capacitación, y si entonces definimos la ética como relacionalidad, el propósito de la relación ética consiste en cultivar el deseo de la relación activa y capacitadora con los demás. La ética de ese modo pasa a ser expresión de la naturaleza activa o productiva del deseo de relacionarse con los demás de una manera afirmativa y capacitadora.

Esto implica, en primer lugar, que la política afirmativa no versa en torno a una estrategia de oposición. La política más bien pasa a ser un cúmulo de prácticas micropolíticas de activismo cotidiano o de intervenciones en el mundo que habitamos, tanto para nosotros mismos como en nombre de las generaciones futuras. Si este es el objetivo, ¿cómo valoramos el dolor, los riesgos, la incomodidad ligada a los procesos políticos del cambio social y de la transformación individual? Esto nos lleva a la segunda consecuencia de esta postura, a saber, que necesitamos desligar el dolor del sufrimiento y replantearnos el papel afirmativo que el dolor desempeña en la constitución de las relaciones éticas. La ética transformativa comporta una reposición radical por parte del sujeto cognoscente, que no es ni simple, ni evidente *per se*, ni está desprovista de dolor. Los procesos de sensibilización de la conciencia no pueden tener jamás estas características. En la teoría feminista de los últimos treinta años hemos explorado esta cuestión a partir del lema inicial, «lo personal es lo político», pasando por la política de localización o de ubicación,³⁵ y llegando a las perspectivas de situación múltiple de hoy en día. La teoría feminista es un arma de doble filo que conlleva a un tiempo crítica y creatividad. En el feminismo posestructuralista, la cuestión de cómo

lograr el cambio se ha explorado también en términos de desidentificación con respecto a valores e identidades familiares y por tanto reconfortantes.³⁶

La desidentificación implica dolor. Es el dolor que provoca la pérdida de los más apreciados y arraigados hábitos de pensamiento y de representación, y puede generar miedo, sensación de inseguridad y nostalgia. Sin duda, los procesos de cambio son dolorosos. De no ser así, serían muchas más las personas que tendrían la tentación de cambiar. Sin embargo, esto no sirve para equiparlo con el sufrimiento y para que de ese modo adquiriera forzosamente connotaciones negativas. Creer que es así equivaldría a una postura políticamente conservadora que nada tiene que ver con mi objetivo. Lo que quiero recalcar son las dificultades y el dolor que conlleva la búsqueda de una ética y una política transformativas, y la toma de conciencia tanto de las complejidades como de las paradojas implícitas en el proceso de lucha en pro del cambio social. Los cambios relacionados con el concepto que uno tiene de su propia identidad son especialmente delicados. Teniendo en cuenta que las identificaciones constituyen un andamiaje interior que soporta el propio concepto de la identidad, desplazar nuestras identificaciones imaginarias no es algo tan simple como despojarse de una prenda ya usada. Los psicoanalistas nos enseñan que las relocalizaciones imaginarias son tan complejas y consumen tanto tiempo y energía como el desprenderse de una piel envejecida. Por si fuera poco, los cambios de tipo cualitativo como estos se producen con mayor facilidad a una escala molecular o subjetiva, mientras que su traslación al discurso público y al terreno de las experiencias sociales compartidas es un asunto complejo y repleto de riesgos. Las pensadoras políticas del feminismo de raigambre spinoziano, como Moira Gatens y Genevieve Lloyd,³⁷ defienden que tales cambios engarzados en lo social y enraizados en lo histórico son resultado de «imaginaciones colectivas», de un deseo común por lograr la actualización de ciertas transformaciones, lo que también puede considerarse una moralidad en colaboración.

Permítaseme aportar una serie de ejemplos concretos del modo en que las desidentificaciones con respecto a los modelos dominantes de la formación del sujeto pueden ser acontecimientos productivos y creativos. Los sujetos nómades de toda clase y condición confirman esta misma idea: la multilocalidad es la traducción afirmativa de ese sentimiento negativo de pérdida. En primer lugar, la teoría feminista se fundamenta en una desvinculación radical de todas las instituciones y representaciones dominantes de la feminidad y la masculinidad, con el fin de iniciar el proceso del paso a lo minoritario o de la transformación del

género. En ese proceso, el feminismo combina la crítica con la creación de formas alternativas de incorporar, corporeizar y experimentar nuestros roles sexualizados. A pesar del bombardeo de los medios de comunicación de masas, a pesar del marketing del conservadurismo político, no hay pruebas concluyentes entre las mujeres europeas que apunten a un deseo nostálgico por regresar a los roles tradicionales de género y sexo.

En segundo lugar, en el discurso racial, la conciencia existente de la persistencia de una discriminación por razas y de un privilegio de los blancos ha desembocado en una grave disrupción de la visión comúnmente aceptada de qué constituye al sujeto. Por una parte, esto da por resultado la revaloración crítica de los negros³⁸ y, por otra, ciertas relocalizaciones radicales de los blancos.³⁹ Por último, quisiera hacer referencia a la versión que propone Edgar Morin sobre su renuncia al cosmopolitismo marxista para adoptar una perspectiva más «humilde» y europea.⁴⁰ Este proceso abarca afectos tanto positivos como negativos: la desilusión ante las promesas incumplidas del marxismo halla su correlato en la compasión por la postura incómoda, esforzada y marginal de la Europa de posguerra, aplastada entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Esto conduce a un sentido renovado de la atención, del cuidado del prójimo y de la responsabilidad que lleva a Morin a optar por una redefinición posnacionalista de Europa como espacio de mediación y de transformación de su propia historia.⁴¹

Los aspectos benéficos o positivos equilibran los aspectos negativos del proceso. Los beneficios son epistemológicos, pero se extienden más allá: abarcan una cartografía más idónea de nuestras condiciones reales de vida, y por tanto dan pie a interpretaciones menos propicias al patetismo. Liberarse del lugar común en el que se equipara el dolor al sufrimiento y vincular el cambio en profundidad a este último redundaría en un mejor nivel de autoconocimiento. Resalta la lucidez de nuestras valoraciones y por lo tanto facilita unas relaciones adecuadas y sostenibles. Con ello el énfasis que habitualmente se pone en la fuerza de lo negativo se tambalea y requiere de una profunda reconsideración.

Sobre la afirmación

Si abordamos la cuestión del dolor en términos menos psicológicos y más conceptuales, veremos algunos aspectos que nos son familiares. La búsqueda de los valores afirmativos como

proyecto relacional supera de largo la distinción entre el bien y el mal, y la sustituye por la distinción existente entre afirmación y negación, o entre afectos positivos y afectos negativos. Estas distinciones se hallan indexadas en la intensidad de las fuerzas y de las relaciones.

Lo positivo de la ética de la afirmación es la creencia de que los afectos negativos pueden transformarse. Esto comporta una visión dinámica de todos los afectos, incluso de aquellos que nos paralizan por el dolor, el horror, la incredulidad o el duelo. El miedo, el dolor y el trauma tienen cierto efecto despersonalizador: el acontecimiento traumático implica una pérdida de la percepción indexada en el ego, que inhibe a su vez las formas activas de reacción.⁴² Y, sin embargo, una ética de la afirmación asume que todo acontecimiento contiene en sí el potencial para ser superado y asimilado, de modo que es posible transponer su carga negativa. En el momento de actualizarlo también se neutraliza la negatividad. El sujeto ético es el que tiene la capacidad de asimilar la libertad necesaria para despersonalizar el acontecimiento y transformar su carga negativa. La conversión en nómada marca el proceso de la transformación positiva del dolor de la pérdida en producción activa de múltiples formas de pertenencia y de filiaciones complejas. Por lo tanto, la ética afirmativa da al movimiento, a la moción, la categoría de emoción, y devuelve lo activo al activismo, introduciendo el movimiento, el proceso, el devenir o «llegar a ser». Este desplazamiento implica un cambio radical en los patrones repetitivos de las emociones negativas.

En los afectos negativos lo perjudicial no es tanto un juicio de valor normativo sino, precisamente, el efecto de detención, de bloqueo, de esclerosis, que se produce a resultas de un golpe, un shock, un acto de violencia, una traición, un trauma, o tan solo un intenso aburrimiento. Las pasiones negativas no solo destruyen el yo, sino que también dañan su capacidad para relacionarse con los demás –con otros, tanto humanos como no humanos– y para crecer en los otros y por medio de los otros. Los afectos negativos merman la capacidad de expresar nuestros elevados niveles de interdependencia, la confianza vital plena en los demás, que es clave tanto en una visión no unitaria del sujeto como en la ética afirmativa. Un concepto vitalista de la Vida entendida como *zoe*, o fuerza generatriz, tiene aquí notable importancia porque recalca que la Vida en la que habito no es mía, no ostenta mi nombre, sino que es una fuerza generatriz del devenir, de la individuación y la diferenciación. Lo que se niega por medio de las pasiones negativas es por tanto el poder de la vida misma, como fuerza dinámica, como flujo vital de las conexiones y del devenir.

Esta es la razón por la cual ni deben fomentarse las pasiones negativas, ni debemos obtener recompensa alguna por recrearnos en ellas. Las pasiones negativas son agujeros negros.

Esta es una perspectiva muy distinta del imperativo moral kantiano consistente en evitar el dolor, o en contemplar el dolor como obstáculo para el comportamiento moral y la interacción ética. La ética afirmativa no versa en torno a la evitación del dolor, sino que trata del modo de trascender la resignación y la pasividad que surgen cuando uno está dañado, dolido, perdido o desposeído. Uno ha de llegar a ser ético por oposición a la aplicación de normas y protocolos morales que le protejan e inmunicen frente a todo daño potencial que le puedan infligir. Tener en cuenta el dolor es el punto de partida, pero el objetivo del proceso, sin embargo, no es otro que buscar formas de superar los efectos de la pasividad y de la parálisis que trae consigo el dolor. El trastorno interno, la fractura y el dolor son asimismo las condiciones que posibilitan la transformación ética. El salto cualitativo con el que se salva el dolor y se supera es el gesto que actualiza las formas afirmativas del devenir. Este es un gesto que construye la esperanza como un proyecto social.

El feminismo nos enseña que las mujeres son los sujetos éticos de los que la sociedad espera que sostengan este proceso de transformación, consistente en dar lo que no poseemos, de crear mundos posibles a partir de la miseria y las restricciones de un horizonte social limitado. Son los que se hallan ya un tanto resquebrajados, o «tarados», los que han padecido el dolor y las lesiones, quienes se encuentran en mejor situación para encabezar el proceso de la transformación ética. Su «mejor cualidad» consiste no en el hecho de que hayan resultado ya heridos, ni en que hayan experimentado el dolor. Como se encuentran al otro lado de una línea divisoria en lo existencial, son de un modo u otro anómalos, pero lo son en un sentido positivo. Constituyen un espacio para la transposición de valores. En mi anterior trabajo sobre los monstruos⁴³ y los otros que protagonizan la desviación, analicé esta paradoja en los términos propios de la naturaleza productora de la anormalidad, de lo que se emplaza fuera de la norma, o al margen del ideal de lo normal y lo deseable. Los otros, sean ajenos, externos, extranjeros, monstruosos o sencillamente desconocidos, son un espacio repleto de poderosas promesas, de potencial creativo, de combinaciones nuevas y desconcertantes. De los sujetos dominantes depende el abrirse a ellos y considerar su aspecto afirmativo.

La epistemología marxista y la teoría poscolonial y feminista siempre ha reconocido la posición privilegiada, en cuanto al conocimiento, que ocupan esos «otros» que constituyen

los «márgenes». Hay grandes cantidades de conocimiento en los márgenes y entre los marginales. En seguida pensamos en la figura de Nelson Mandela a modo de ejemplo, al igual que un fenómeno histórico de magnitud mundial, como es la Comisión de la Verdad y la Reconciliación de Sudáfrica posapartheid. Se trata de un caso de ritual público que ha reconocido y transformado el dolor en un ritual colectivo de vinculación y renacimiento. Es una forma de repetición que engendra diferencia y que no instauro el eterno retorno de la venganza y de los afectos negativos: se trata de un enorme ejercicio de transformación de la negatividad en algo mucho más sostenible y mucho más beneficioso para la vida. Resistencia es la palabra en clave que se da en el código de Spinoza a este proceso de transformación.

La resistencia posee una faceta espacial que tiene que ver con el espacio del cuerpo como campo en el que se van encarnando las pasiones. Permite la evolución de la afectividad y la alegría, como sucede en la capacidad de que nos afecten estas fuerzas hasta el dolor o el placer extremos. La resistencia implica la pugna necesaria para sostener el dolor sin que este nos aniquile. La resistencia, sin embargo, posee a la vez una dimensión temporal, una duración en el tiempo. Está ligada a la memoria: el dolor intenso, un agravio, una traición, una herida... son difíciles de olvidar. El impacto traumático de los acontecimientos dolorosos los clava e inmoviliza en la rigidez de un presente gramatical eterno, del cual es muy difícil salir. Este es el eterno retorno de aquello que precisamente no es posible soportar y, como tal, retorna precisamente en el modo de lo que no es deseado, de lo inoportuno, de lo no asimilado, de lo inapropiado o impropio. Pero, paradójicamente, los acontecimientos dolorosos son asimismo, a pesar de todo, difíciles de recordar en la medida en que recordar es algo que entraña la recuperación y la repetición del dolor en sí, cosa que uno tiende a evitar por todos los medios.

El psicoanálisis ha aportado una serie de herramientas útiles para conocer mejor esta paradoja.⁴⁴ El concepto del retorno de lo reprimido es clave en la lógica freudiana de la rememoración inconsciente. Sin embargo, se trata de una clave un tanto secreta, un tanto invisible, que condensa el espacio en el espasmo del síntoma y el tiempo en un cortocircuito que socava la propia posibilidad de pensar el presente. El concepto de lo abyecto que propone Kristeva expresa con toda claridad la temporalidad retorcida que entraña el psicoanálisis.⁴⁵ Kristeva destaca la función estructural que desempeña lo negativo, lo incomprendible, lo impensable, lo que es distinto del conocimiento comprensible, entendiendo por distinto la alteridad, lo otro.

Deleuze da a esta alteridad el nombre de «caos» y lo define positivamente, como la formación virtual de toda forma posible. Lacan, por otra parte –y Derrida con él, diría yo–, define el caos en términos epistemológicos, como aquello que precede a la forma, la estructura, el lenguaje. Esto da lugar a dos concepciones radicalmente divergentes del tiempo y, lo que es más importante para los propósitos de mi argumentación, de la negatividad. Lo que para Lacan resulta incomprensible –siguiendo a Hegel– es en cambio lo virtual para Deleuze, solo que siguiendo a Spinoza, Bergson y Nietzsche. Esto genera una serie de desplazamientos significativos: de los afectos negativos a los afirmativos; de la entropía al deseo generador; de los acontecimientos incomprensibles a los acontecimientos virtuales y pendientes de actualización; de las afueras constitutivas a una geometría de los afectos que exige una sincronización mutua; de la melancolía y la escisión a un sujeto por definir, de final abierto, semejante a una red; del vuelco epistemológico al giro ontológico en la filosofía posestructuralista.

También Nietzsche, como era de suponer, ya había pasado antes por aquí. El eterno retorno en Nietzsche es la repetición, pero no en los términos compulsivos de la neurosis, ni tampoco como borradura negativa que marca el acontecimiento traumático. Es el eterno retorno de la positividad y en cuanto positividad.⁴⁶ En una perspectiva nómada, deleuziana y nietzscheana, la ética esencialmente trata de la transformación de las pasiones negativas en pasiones positivas, esto es, de todo aquello que supone un desplazamiento más allá del dolor. Esto no equivale a negar el dolor, sino, antes bien, a activarlo, a trabajar a través de él. Una vez más, aquí no se presupone que la positividad indique un optimismo fácil ni una exclusión despreocupada del sufrimiento humano. Implica la presencia testimonial y compasiva del dolor ajeno, como han apuntado Zygmunt Bauman⁴⁷ y Susan Sontag,⁴⁸ en la modalidad de copresencia empática.

Ser dignos de aquello que nos acontece

Es preciso plantear aquí otros dos aspectos problemáticos. El primero lo suscita el tópico de que nuestra cultura tiende a glorificar el dolor equiparándolo al sufrimiento, a resultas de lo cual promueve la ideología de la queja. La cultura contemporánea ha fomentado y ha recompensado una moralidad pública basada en los principios gemelos de las reclamaciones y las compensaciones. Como si los acuerdos legales y financieros pudieran cons-

tituir la respuesta a la afrenta o herida sufrida, al dolor soportado, a los efectos duraderos de la injusticia. Los casos que ejemplifican esta tendencia son la compensación por la Shoah en el sentido de la restitución de las propiedades usurpadas, las obras de arte expoliadas, las cuentas bancarias saqueadas; otras exigencias similares se han hecho entre los descendientes de los esclavos trasladados a la fuerza de África a Norteamérica, y más recientemente se han cursado reclamaciones por los daños causados por el comunismo soviético, en especial la confiscación de propiedades en la Europa del Este, tanto de los judíos como de otros ciudadanos de pleno derecho en su momento. Otro ejemplo destacado es la discusión en torno a la compensación debida a las mujeres que trabajaron en los burdeles militares de Corea, las llamadas «mujeres de compañía», durante la ocupación de los japoneses, a lo largo de la Segunda Guerra Mundial. Gran parte de la corriente dominante del feminismo contemporáneo, especialmente en Estados Unidos, también ha optado por tratar de avanzar hacia las reclamaciones legales y la compensación financiera. Me parece que esta tendencia a resolver las cuestiones políticas y éticas por medio de las compensaciones no es precisamente un paso en la dirección correcta. Lo que importa en realidad es encontrar una vía válida y operativa que trascienda la negatividad. Esto pone a la ética afirmativa de la transformación en una postura opuesta a la mayoritaria.

El segundo problema de todo esto es la fuerza de la costumbre. Comenzando por la suposición de que un sujeto es una sedimentación de los hábitos establecidos, estos se pueden considerar como meros patrones repetitivos que consolidan los modos de relación y las fuerzas de la interacción social. Los hábitos son el marco dentro del cual se construye un remedo de unidad y de coherencia dentro del sujeto. Dicho con el lenguaje feminista y deleuziano: este es el modo en que la estructura nómada, no unitaria y compleja de los sujetos experimenta una reterritorialización que la fija aunque sea de manera temporal. Uno de los hábitos establecidos de nuestra cultura consiste en enmarcar el «dolor» dentro de la misma ecuación que el «sufrimiento», y emplazar ambos en una práctica social que exige gran empatía y plena compensación por derecho propio. El impulso moral, por lo tanto, se equipara a la tendencia a entender y a sentir empatía con el dolor. A resultas de ello, la gente es capaz de acogerse a lo que haga falta con tal de aliviar el dolor, y son así muy variados los discursos en contra del dolor que circulan. Una vez más, no pretendo ni descartar ni despreciar tales discursos. Es grande la angustia que se deriva del no saber o del no ser capaz de expresar cuál es la fuente del propio sufrimiento, o bien de conocerla demasiado bien en todo momento. El anhelo de solaz, de clausura, de justicia es compren-

sible y merece el mayor de los respetos. Lo que quisiera exponer, no obstante, es que en términos éticos este enfoque rehúye lo esencial y, a la larga, no ayuda en nada.

La primera razón de esta postura aparentemente radical concierne a la imposibilidad de la compensación. Este dilema ético ya lo planteó en su día Jean François Lyotard,⁴⁹ y mucho antes Primo Levi al hablar sobre los supervivientes de los campos de concentración nazis. Se trata, lisa y llanamente, de que el tipo de vulnerabilidad que experimentan los seres humanos ante acontecimientos de semejante magnitud en el horror y de una maldad tan sistemática es algo para lo cual ni siquiera es concebible lo que se suele entender por «compensación adecuada». Es algo sencillamente inconmensurable: una herida, un daño, un dolor que se sitúan más allá de toda reparación posible. Esto significa que la noción de justicia, en el sentido que tendría una lógica de los derechos y de la reparación, no resulta de ninguna manera aplicable. Para un posestructuralista como Lyotard, la ética consiste en aceptar la imposibilidad de recibir una compensación adecuada... y vivir con el «diferendo», o con la herida perpetuamente abierta.

La segunda razón es de índole más pragmática: una transmutación de los sentimientos negativos en sentimientos positivos, esto es, el camino hacia una ética de la afirmación, alcanza el doble objetivo de respetar el dolor al tiempo que deja en suspenso la lógica de la retribución de los derechos y, por tanto, de la compensación. Esto se logra mediante la despsicologización del dolor, como ya expuse antes, es decir, por medio de una suerte de despersonalización del acontecimiento, que viene a ser el reto ético definitivo. El desplazamiento de la reacción que se registra en el ego y la suspensión de la búsqueda de una compensación cuantificada exponen el sinsentido fundamental de la herida, de la injusticia o del perjuicio que uno haya padecido. «Por qué me tenía que tocar a mí?»: esa es la cantinela que se oye más comúnmente en las situaciones de angustia extrema o de gran dolor. Es algo que expresa a un tiempo la rabia y la aflicción que genera la mala suerte. La respuesta es bien sencilla: lo cierto es que... no se debe a ninguna razón en particular. Buena muestra de ello son la banalidad del mal en los genocidios a gran escala, como el Holocausto,⁵⁰ y el azar que rige la supervivencia a tales horrores. Hay algo intrínsecamente falto de sentido en el dolor, en el daño, en la injusticia: se pierde o se salva la vida, muchas vidas, por cualquier motivo, o por ninguna razón en particular. ¿Por qué fueron unos a trabajar a las Torres Gemelas el 11-S mientras otros perdieron el tren que habitualmente tomaban? ¿Por qué cogió Frida Kahlo el tranvía que se estrelló, de modo que resultó atravesada por una

vara de metal, en vez de tomar el anterior o el siguiente? No hay razón que lo explique. La razón nada tiene que ver con esto. Eso es precisamente lo que importa. Hemos de hacernos dignos de todo lo que nos acontece. Necesitamos desligar el dolor de la búsqueda del sentido e ir más allá, pasar a la etapa de convivencia con el acontecimiento. Esa es la transformación de las pasiones negativas en pasiones positivas.

Esto no es fatalismo, y menos aún resignación, sino la ética nietzscheana de subvertir lo negativo. Llamémoslo de este modo: *amor fati*. Debemos ser dignos de aquello que nos acontece y remodelarlo dentro del marco de una ética de la relación. Obviamente, acontecerán sucesos repugnantes e insoportables. La ética, sin embargo, consiste en remodelar esos acontecimientos imprimiéndoles la dirección de las relaciones positivas. Esto no equivale al descuido, a la despreocupación o a la falta de compasión, sino que más bien se trata de una forma de lucidez que reconoce el sinsentido del dolor y la futilidad de la compensación. Asimismo, reafirma que la instancia ética no es la de la represalia, ni la de la compensación, y que más bien reside en la transformación activa de lo negativo.

Para ello es preciso que se produzca un doble desplazamiento. En primer lugar, el propio afecto se desplaza del efecto congelado o reactivo del dolor y pasa a una afirmación proactiva de su potencial generador. En segundo lugar, la línea de cuestionamiento también se desplaza de la indagación en torno al origen o la fuente y pasa a elaborar aquello que expresa y realza la capacidad de un sujeto a la hora de alcanzar la libertad a partir de la comprensión de sus límites.

Así las cosas, ¿cuál es la cuestión ética adecuada? Aquella que sea capaz de garantizar sostenibilidad al sujeto en su interrelación con los demás, es decir, en su búsqueda de más «vida», movimiento, cambio y transformación. La cuestión ética adecuada proporciona al sujeto un marco para la interacción y el cambio, para el crecimiento y el movimiento. Afirma la vida en tanto «diferencia operativa». Una cuestión ética ha de ser adecuada en relación con la capacidad de asunción de un cuerpo. ¿Cuánto es capaz de asumir una entidad corporeizada en lo referente a las interrelaciones y las conexiones o, dicho de otro modo, cuánta libertad de acción somos capaces de resistir? Siguiendo a Nietzsche, la ética afirmativa asume que la humanidad no emana de la libertad, sino que más bien la libertad se obtiene de la conciencia de las propias limitaciones. La ética afirmativa versa sobre la libertad con respecto a la carga de la negatividad, sobre la libertad a través de la comprensión de nuestras servidumbres.

La cuestión de la otredad en la ética transformativa

La ética afirmativa sitúa la constitución de la subjetividad en la interrelación con los demás, que no es solo una forma de exposición, de disponibilidad y de vulnerabilidad, sino también una relación que desempeña una función capacitadora recíproca. La ética afirmativa hereda del posestructuralismo la idea de que necesitamos desplazar la ética más allá de la lógica del reconocimiento, aceptando la interdependencia como forma indefinida en el núcleo de la subjetividad. El hincapié que se haga en la relación será el rasgo definitorio de la subjetividad nómada. Eso entraña la necesidad de contener en uno mismo al otro, el sufrimiento y el disfrute de los otros, al tiempo que se aspira al proyecto moral de expresar la intensidad constitutiva del sujeto. De todo esto emerge una forma de transsubjetividad corporal e interconectada, que se impone y se opone a las formas jerárquicas de la contención tal como se sobreentienden en las formas kantianas de la moralidad universal. Esta visión nómada de la ética afirmativa tiene lugar dentro de una ontología monista que considera a los sujetos modos de individuación dentro de un flujo común, el flujo del devenir. Esto también comporta una concepción de la vida como poder generador o *zoe*. Por consiguiente, no interviene una distinción entre el yo y el otro según el modo tradicional, sino que existe una serie de variaciones de intensidades, de ensamblajes definidos por afinidades y sincronizaciones complejas.

Este elevado grado de transversalidad dinámica en la lectura del sujeto se realza con la referencia a las relaciones no humanas. Aquí, los «otros» en cuestión son de índole no antropomórfica, y entre ellos se incluyen las fuerzas planetarias. Esto contraviene la tradición humanista por la que se convierte al otro antropocéntrico en espacio privilegiado y en horizonte ineludible de la otredad. Esta radical redefinición de la relación entre el otro y el semejante subraya la política vital de la vida misma, es decir, la presencia de fuerzas no humanas. Ejemplos de ello son las células, tal como sostiene Franklin;⁵¹ los virus y las bacterias, como señala Luciana Parisi,⁵² y los otros seres terrestres, según llevan algún tiempo sosteniendo Bryld y Lykke.⁵³ Esta ética poshumana asume como referencia no el individuo, sino la relación. Y esto entraña la apertura a los demás en el sentido positivo de afectar al otro y ser afectado por el otro, por medio de emparejamientos y de correalidades mutuamente dependientes. La contención del otro se produce a través de la afectividad interrelacional. Esto desplaza el terreno en el que pueden producirse las negociaciones kantianas sobre los límites. El imperativo de no hacer a los demás lo que uno no querría que le hicie-

ran no es que se rechace, sino que se amplía de forma considerable. En la ética afirmativa, el perjuicio que uno cause a los demás se refleja de inmediato en el perjuicio que uno se causa a sí mismo, en tanto en cuanto se produce una pérdida de *potentia*, de positividad, de capacidad de relacionarse y, por ende, de libertad.

Este es un punto en el que se aprecia una diferencia importante entre la filosofía nómada y un buen número de filósofos del continente europeo, como son Jessica Benjamin,⁵⁴ en su radicalización del concepto de «trascendencia horizontal», tomado de Irigaray; Lyotard en el «diferendo»⁵⁵ y su concepción de «lo inexpiado», y Butler en el énfasis que pone en la «vida precaria».⁵⁶ Por proseguir mi diálogo con Judith Butler sobre este punto,⁵⁷ teniendo en cuenta que expresamos ramas distintas de la tradición posestructuralista, permítaseme expandir este concepto y llevarlo a la discusión sobre el papel que tiene el rostro del otro en nuestras filosofías respectivas. Es posible tanto abordar la otredad como expresión de un límite –aun cuando se trate de un límite negociable–, lo cual exige siempre un conjunto de negociaciones comprometidas de antemano (esta es la función que tiene el rostro del otro en Lévinas⁵⁸ y, por añadidura, en la ética de Derrida), como buscar las vías en virtud de las cuales la otredad suscita, moviliza y permite los flujos de afirmación de valores y de fuerzas que aún no se sostienen en las condiciones que se dan en un momento determinado. Y eso es de lo que trata la ética afirmativa.

El igualitarismo biocentrado rompe la expectativa de la mutua reciprocidad y resalta en cambio la imposibilidad del reconocimiento mutuo y la necesidad de la especificación y la codependencia. El proceso ético de transformación de las pasiones negativas en pasiones positivas introduce el tiempo y el movimiento en el recinto cerrado y estancado del dolor lacerante. Es un gesto de afirmación de la esperanza en el sentido de crear nuevas condiciones para la resistencia y, por tanto, para un futuro sostenible. Este es un planteamiento que tiene innumerables repercusiones en la teoría social.

Gatens y Lloyd subrayan la relevancia política que tiene la noción de la ética afirmativa en la obra de Deleuze y de Spinoza. A causa de nuestra interconexión con otros actores tanto humanos como no humanos, compartimos la responsabilidad incluso de los actos que no hemos realizado directamente. Aquí es crucial la referencia a Hannah Arendt: la razón de nuestra responsabilidad se encuentra en nuestra pertenencia, en nuestra condición de miembros de un grupo, condición que ninguno de nuestros actos voluntarios bastará

para disolver en la medida en que la adquirimos simplemente por el hecho de haber nacido en el seno de una comunidad. Como todos somos humanos, la condición humana es nuestro marco referencial. Los seres humanos pertenecen a una compleja multiplicidad de comunidades potencialmente en conflicto entre sí, de modo que su sociabilidad es inherente y entraña vínculos afectivos y emocionales. La dimensión temporal vuelve a ser crucial: una localización es espacial, pero es al mismo tiempo un espacio temporal, ya que comporta una memoria común y compartida y un sentido del pasado que sigue afectando al presente y que se prolongará en el futuro. Comprender esto es clave tanto para la ciudadanía en lo social como para las formas de actuación ética que habilita.

Como cada ser humano se define por su deseo de libertad y de expresión individual (*conatus*), por su conectividad y, en consecuencia, por su sociabilidad, las dimensiones social y política se construyen en el sujeto. Es como una capacidad humana innata, lo cual supone que no existe ruptura entre lo personal y lo político: el vínculo común de la imaginación y el entendimiento humanos enlazan a todos los individuos y los vinculan a un todo más amplio. El objetivo del buen gobierno consiste en preservar estos derechos y realzarlos, mientras que los malos gobiernos los reprimen o los limitan. Este es un enfoque etológico de la ciudadanía. La cultura y la política son el depósito en el que se acumulan las normas y las sugerencias para mejor destacar la *potentia* de todos y cada uno de los ciudadanos, desarrollando así la capacidad de una idea de la razón que también incluye la afectividad.

El cambio de dirección de la corriente de la negatividad es el proceso transformativo que persigue la libertad de entendimiento por medio de la conciencia de nuestros límites, de nuestra mutua dependencia y también de nuestra servidumbre. De ello resulta la libertad de afirmar la esencia de uno mismo como alegría a través de los encuentros con los otros, de mezclas con los demás cuerpos, entidades, seres y fuerzas. Se trata de una ontología de la capacitación para sujetos comprometidos con una ética transformativa. Ética aquí significa fidelidad a esta *potentia*, o bien deseo de devenir, de seguir relacionándose con los otros, de resistir y perdurar.

Devenir es un proceso intransitivo: no tiene que ver con llegar a ser nada en particular, pues se trata de ser solamente aquello que uno es capaz de ser, aquello por lo que uno se siente atraído a ser, aquello a lo que es capaz de aspirar y, acaso, de llegar a ser; se trata de vivir la

vida en el límite, pero no de extralimitarse. Es algo que no está exento de violencia, aunque es profundamente compasivo. Es una sensibilidad ética y política que comienza por el reconocimiento de las limitaciones propias como contrapartida necesaria de las fuerzas que uno tenga, de su intensidad, de su capacidad para la interrelación con múltiples otros. Tiene que ver con el proyecto de sintonizar la propia intensidad y establecer los modos adecuados y un determinado tiempo de actualización o entrada en vigor. Esta vinculación solo puede hacerse de un modo empírico, puesto que es algo interrelacional y colectivo.

Conclusión

La ética afirmativa es en lo esencial una ética de la relación que engendra la capacitación del sujeto mediante la transformación de las pasiones negativas en pasiones positivas. Con ello crea las condiciones necesarias para la resistencia, la perdurabilidad y las transformaciones sostenibles. A partir de los presentes sostenibles crecen los futuros virtuales... y viceversa. La política transformativa trabaja de cara al futuro como imaginario colectivo y común que resiste, persiste en, y sustenta los procesos del devenir. De ahí resulta un modo de subjetividad nómada o transversal: los sujetos nómades vienen a ser nidos ligados unos a otros y con intereses compartidos. Lloyd llama a este hecho «una moralidad colaboradora».⁵⁹ Debido a que el punto de partida no se halla en el individuo aislado, sino en una serie de realidades complejas y dependientes, la interacción entre el yo y el otro se estructura de acuerdo con un modelo distinto. Ser un sujeto no significa ser un individuo aislado, sino más bien estar abierto a que le afecten los otros y a través de los otros, experimentando de ese modo transformaciones que es capaz de mantener. Una vida ética aspira a aquello que da resistencia, perdurabilidad y fortaleza al sujeto sin hacer referencia a ninguno de los valores transcendentales, sino, por el contrario, en la conciencia de las propias interconexiones en múltiples modos de interacción con los demás, heterogéneos y no humanos. El bien ético es la producción afirmativa de las condiciones y aumenta nuestra capacidad de actuar en el mundo de una manera productiva. La ética afirmativa posibilita el compromiso activo con el presente por ser digno del mismo, pero también por combinar la capacidad y la fuerza de resistir ante la negatividad. Aquí el concepto clave es la necesidad de pensar tanto a favor como en contra de los tiempos, no de un modo beligerante, no con conciencia de oposición, sino como un gesto humilde de capacitación, que contribuye a crear nuevos horizontes sociales de esperanza.

1. Francis Fukuyama: *The End of History?* Washington D.C.: United States Institute of Peace, 1989. Edición en castellano: *El fin de la historia*. Barcelona: Planeta, 1992 y Francis Fukuyama: *Our Posthuman Future. Consequences of the BioTechnological Revolution*. Londres: Profile Books, 2002. Edición en castellano: *El fin del hombre. Consecuencias de la revolución biotecnológica*. Barcelona: Ediciones B, 2002.
2. Richard Dawkins: *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press, 1976. Edición en castellano: *El gen egoísta*. Barcelona: Labor, 1979.
3. Rosi Braidotti: «The Postsecular Turn in Feminism», *Theory, Culture & Society*, vol. 25, nº 6 (2008), pp. 1-24.
4. En inglés, las primeras siglas, MAD (*Mutually Agreed Destruction*), forman el acrónimo «loco». Las segundas, SAD (*Self-Assured Destruction*), forman el acrónimo «triste», en un juego imposible de reproducir en la traducción. (N. del T.)
5. Hal Foster: *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996. Edición en castellano: *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
6. Véase Mark Seltzer: «Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere», *October*, nº 80 (1997), pp. 3-26.
7. Giorgio Agamben: *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford: Stanford University Press, 1998. Edición en castellano: *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
8. Jacques Derrida: *Acts of Religion*. Londres y Nueva York: Routledge, 2002.
9. Carl Schmitt: *The Concept of the Political*. Chicago: Chicago University Press, 1996. Edición en castellano: *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza, 1991.
10. Véase Ann Norton: *Leo Strauss and the Politics of American Empire*. New Haven: Yale University Press, 2004.
11. Paul Gilroy: *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?* Londres y Nueva York: Routledge, 2004. Edición en castellano: *Después del imperio: ¿melancolía o cultura de la convivialidad?* Barcelona: Tusquets, 2008 y Judith Butler: *Precarious Life*. Londres: Verso, 2004. Edición en castellano: *Vida precaria*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
12. Véase Gilles Deleuze: *Différence et répétition*. París: Presses Universitaires de France, 1968. Edición en castellano: *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrurtu, 2002 y Keith Ansell Pearson: *Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze*. Londres y Nueva York: Routledge, 1999.
13. Véase Félix Guattari: *Les trois écologies*. París: Galilée, 1989. Edición en castellano: *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
14. Véase Donna Haraway: *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan@_Meets_Oncomouse™. Feminism and Technoscience*. Londres y Nueva York: Routledge, 1997. Edición en castellano: *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio. HombreHembra@_Conoce_Oncoratón®. Feminismo y tecnociencia*. Barcelona: UOC, 2004.
15. Rosi Braidotti: *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press, 2006.
16. *Ibíd.*
17. Sarah Franklin et al.: *Global Nature, Global Culture*. Londres: Sage. 2000.
18. Paul Gilroy: *Against Race. Imaging Political Culture Beyond the Colour Line*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.
19. Avtar Brah: *Cartographies of Diaspora Contesting Identities*. Nueva York y Londres: Routledge, 1996.
20. Édouard Glissant: *Poétique de la Relation*. París: Gallimard, 1990. Edición en inglés: *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
21. Ernesto Laclau: «Subjects of Politics, Politics of the Subject», *Differences*, vol. 7, nº 1 (1995), pp. 146-164.
22. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 1994.
23. Vandana Shiva: *Biopiracy. The Plunder of Nature and Knowledge*. Boston: South End Press, 1997.
24. Patricia Hill Collins: *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. Nueva York y Londres: Routledge, 1991.
25. Drucilla Cornell: «The Ubuntu Project with Stellenbosch University», 2002, en www.fehe.org/index.php?id=281 (consultado el 2 de enero de 2007).
26. bell hooks: «Postmodern blackness», *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. Toronto: Between the Lines, 1990.
27. Cornell West: *Prophetic Thought in Postmodern Times*. Maine: Common Courage Press, 1994.
28. Edward W. Said: *Orientalism*. Londres: Penguin Books, 1978. Edición en castellano: *Orientalismo*. Madrid: Libertarias, 1990.
29. Gilles Deleuze, op. cit.
30. Luce Irigaray: *Speculum. De l'autre femme*. París: Minuit, 1974. Edición en castellano: *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal, 2007.
31. Michel Foucault: *Surveiller et punir*. París: Gallimard, 1975. Edición en castellano: *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, 1994.
32. Édouard Glissant: *Poétique de la Relation*. París: Gallimard, 1990. Edición en inglés: *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
33. Jacques Derrida: *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!*. París: Galilée, 1997. Edición en castellano: *Cosmopolitas de todos los países, un esfuerzo más*. Valladolid: Cuatro, 1996.
34. Rosi Braidotti: «The Postsecular Turn in Feminism», *Theory, Culture & Society*, vol. 25, nº 6 (2008), pp. 1-24.
35. Véase Adrienne Rich: *Blood, Bread and Poetry*. Londres: Virago Press, 1987. Edición en castellano: *Sangre, pan y poesía*. Barcelona: Icaria, 2001.
36. Véanse Teresa de Lauretis: *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1986 y Rosi Braidotti: *Nomadic Subjects*. Nueva York: Columbia University Press, 1994. Edición en castellano: *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa, 2004.
37. Moira Gatens y Genevieve Lloyd: *Collective Imaginings: Spinoza, Past and Present*. Londres y Nueva York: Routledge, 1999.
38. Véase Paul Gilroy: *Against Race. Imaging Political Culture Beyond the Colour Line*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000; y Patricia Hill Collins: *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. Nueva York y Londres: Routledge, 1991.
39. Véase Vron Ware: *Beyond the Pale: White Women, Racism and History*. Londres y Nueva York: Verso, 1992; y Rosi Braidotti y Gabriele Griffin: *Thinking Differently. A Reader in European Women's Studies*. Londres: Zed Books, 2002.
40. Edgar Morin: *Penser l'Europe*, París: Gallimard, 1987. Edición en castellano: *Pensar Europa*. Barcelona: Gedisa, 1988.
41. Véase Etienne Balibar: *Politics and the Other Scene*. Londres: Verso, 2002.
42. Las investigaciones de la psicología clínica sobre el trauma atestiguan esta realidad y también la gran cantidad de traumas que terminan en una resolución positiva, pero esta es una línea de argumentación que no puedo continuar aquí.
43. Rosi Braidotti: *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press/Blackwell Publishers, 2002. Edición en castellano: *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005.
44. Véase Jean Laplanche: *Life and Death in Psychoanalysis*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 1976.
45. Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur*. París: Seuil, 1980. Edición en inglés: *Powers of Horror*. Nueva York: Columbia University Press, 1982.
46. Véase Keith Ansell Pearson: *Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze*. Londres y Nueva York: Routledge, 1999.
47. Zygmunt Bauman: *Postmodern Ethics*. Oxford: Blackwell's Publisher, 1993. Edición en castellano: *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal, 2001.

48. Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*. Nueva York: Picador, 2003. Edición en castellano: *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.
49. Jean François Lyotard: *Le Différend*. París: Minuit, 1983. Edición en castellano: *La diferencia*. Barcelona: Gedisa, 1988.
50. Véase Hannah Arendt: *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, Nueva York: The Viking Press, 1963. Edición en castellano: *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 2001.
51. Sarah Franklin et al.: *Global Nature, Global Culture*. Londres: Sage, 2000.
52. Luciana Parisi: *Abstract Sex. Philosophy, Bio-Technology, and the Mutation of Desire*. Londres: Continuum Press, 2004.
53. Mette Bryld y Nina Lykke: *Cosmodolphins. Feminist Cultural Studies of Technology, Animals and the Sacred*. Londres: Zed Books, 1999.
54. Jessica Benjamin: *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination*. Nueva York: Pantheon Books, 1988.
55. Jean François Lyotard, op. cit.
56. Judith Butler: *Precarious Life*. Londres: Verso, 2004. Edición en castellano: *Vida precaria*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
57. Rosi Braidotti: *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, op. cit., y Judith Butler: *Undoing Gender*. Londres y Nueva York: Routledge, 2004. Edición en castellano: *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
58. Emmanuel Lévinas: *Altérité et transcendance*. Montpellier: Fata Morgana, 1995. Edición en inglés: *Alterity & Transcendence*. Londres: The Athlone Press, 1999.
59. Genevieve Lloyd: *Spinoza and the Ethics*. Londres y Nueva York: Routledge, 1996, p. 74.

Participantes

Mari Paz Balibrea

Profesora de Literatura Española Contemporánea y Estudios Culturales en el departamento de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos de Birbeck, Universidad de Londres.

Tony Bennett

Profesor de Sociología y director del ESRC (Centre for Research on Socio-cultural Change) de la Universidad de Manchester.

Eugeni Bonet

Artista, comisario y escritor en el campo del arte audiovisual, vídeo, cine experimental y arte digital.

Rosi Braidotti

Profesora de Estudios de Género en la Facultad de Arte de la Universidad de Utrecht. Directora científica de la Netherlands Research School of Women's Studies.

Jesús Carrillo

Director de Programas Culturales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Jean-Louis Comolli

Director de cine. Catedrático de Filosofía de la Universidad de París VIII.

Douglas Crimp

Profesor de Historia del Arte y Estudios Culturales en la Universidad de Rochester, Nueva York.

Rosalyn Deutsche

Profesora de Arte Moderno y Contemporáneo, Teoría Feminista y Teoría Urbana en el Barnard College de Nueva York.

Marcelo Expósito

Artista, que trabaja también en el ámbito de la edición, la curaduría, la crítica y la enseñanza. Imparte docencia en el Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA. Es miembro de la Universidad Nómada y de la Red Conceptualismos del Sur.

Jonathan Flatley

Profesor de Historia del Arte y Estudios Culturales en la Wayne State University, Michigan.

Édouard Glissant

Escritor, poeta y crítico literario, especializado en la experiencia colonial en el Caribe.

Carles Guerra

Artista, crítico de arte y profesor asociado de

Estructuras Sociales y Tendencias Culturales en la Universitat Pompeu Fabra. Desde el año 2009 es director de La Virreina, Centro de la Imagen.

Francisco-J. Hernández Adrián

Profesor de Estudios Latinoamericanos en la Duke University. Especializado en el Caribe y el Atlántico insular, sus líneas de investigación incluyen las vanguardias internacionales, teorías de raza, género y territorio, crítica poscolonial, y la literatura y cultura visual del Caribe y las Islas Canarias.

Lucy Lippard

Escritora, activista y comisaria. Se ha especializado en el arte contemporáneo y la crítica cultural.

Ana Longoni

Doctora en Artes en la Universidad de Buenos Aires, escritora, investigadora y profesora de grado y posgrado en la UBA. Integra desde su fundación en 2007 la Red Conceptualismos del Sur.

Arlindo Machado

Doctor en Comunicaciones, profesor del departamento

de Cine, Radio y Televisión de la Universidad de São Paulo.

Lev Manovich

Profesor de Teoría del Arte y Nuevos Medios Artísticos en la University of San Diego, California.

Josep Maria Montaner

Doctor arquitecto, catedrático de Composición Arquitectónica y codirector del máster *Laboratorio de la vivienda del siglo XXI* de la Escuela de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC).

Angela McRobbie

Profesora de Comunicación en la Goldsmiths, Universidad de Londres. Su investigación actual se centra en las prácticas laborales de la nueva industria cultural.

Nelly Richard

Crítica e historiadora del arte. Fundadora y directora de la *Revista de Crítica Cultural* de Santiago de Chile (1990-2008) y directora del Diplomado en Crítica Cultural (Universidad Arcis).

María Ruido

Artista, realizadora e investigadora. Es profesora en el Departamento de Diseño e Imagen de la

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

Raúl Sánchez Cedillo

Activista, ensayista y traductor. De formación filosófica, ha estado comprometido activamente en varios terrenos de lucha, como la insumisión, la okupación de centros sociales, indymedia o el movimiento global. En la actualidad es promotor del proyecto www.universidadnomada.net.

Neil Smith

Director del Center for Place, Culture, and Politics en la City University of New York (CUNY). Su ámbito de investigación es la geografía, la teoría social y la antropología urbana.

Juan Antonio Suárez

Profesor de Literatura Norteamericana en la Universidad de Murcia.

Gabriel Villota Toyos

Escritor y profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad del País Vasco. Ha trabajado habitualmente como artista y organizador de actividades vinculadas a las artes visuales.

Esta compilación de textos recoge las aportaciones de la mayoría de los autores que intervinieron en el marco del curso *Ideas recibidas*. *Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, ideado por Manuel J. Borja-Villel y Jorge Ribalta. Las intervenciones, que se pueden escuchar íntegramente en la sección de audio de la web del MACBA, se realizaron en dos ediciones durante los meses de otoño de 2007 y 2008.

Coordinación y edición

Ester Capdevila

Diseño gráfico

Lali Almonacid

Traducción del inglés

Marcelo Expósito
(texto de Rosalyn Deutsche)

Miguel Martínez-Lage
(textos de Tony Bennett,
Rosi Braidotti, Douglas Crimp,
Jonathan Flatley, Lucy
Lippard, Lev Manovich,
Angela McRobbie y Neil Smith)

Traducción del francés

Jordi Martín Lloret
(texto de Édouard Glissant)

Francesc Reyes Camps
(texto de Jean-Louis Comolli)

Traducción del portugués

Carles Sans
(texto de Arlindo Machado)

Edición de las traducciones

Juan de Sola

Corrección

Enric Berenguer
(texto de Édouard Glissant)

Susana Pellicer
(textos de los moderadores)

Impresión

Artes Gráficas Gutenberg

Editor

Museu d'Art Contemporani
de Barcelona

Plaça dels Àngels, 1

08001 Barcelona

t:+ 34 93 412 08 10

f:+ 34 93 412 46 02

publicacions@macba.cat

www.macba.cat

Distribución

Actar-D

Roca i Batlle, 2-4

08023 Barcelona

t:+ 34 93 418 77 59

f:+ 34 93 418 67 07

office@actar-d.com

www.actar-d.com

© de la edición: Museu d'Art
Contemporani de Barcelona
(MACBA), 2009

© de los textos: los autores; Éditions
Gallimard (pp. 270-280), París, 2009.

Todos los derechos reservados

ISBN: 978-84-92505-30-2

DL: B-26.804-2009

Tipografía: Hollander y Clarendon

Papel: Invercote G, Torras, 350 g;

Print Speed, Antalis, 100 g

