CARTA

REVISTA DE PENSAMIENTO
Y DEBATE DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA
—
PRIMAVERA - VERANO 2011
5 EUROS

Nº 2 — *Redes*. Instituciones de lo común — *Carta de*... Buenos Aires — *Reverso*. Raymond Roussel — *Portfolio*. Rogelio López Cuenca y Daniel G. Andújar — *Debate*. La exposición — *Documenta*. El movimiento de fotografía obrera —

Aby Warburg ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?

Sumario nº2

REDES

3 **La Casa Invisible**
El dominio de las sombras, *por Judith Revel.*
Los límites de la institución crítica y el desafío del común, *por Raúl Sánchez Cedillo.*
Una institución anómala, *por Nicolás Sguglia.*

10 **S.a.L.E.**
La crisis de la fábrica de la cultura. El caso S.a.L.E., *por Marco Baravalle.*

14 **Tabacalera**
La fábrica de Tabacalera: experimentos de lo común, *por Ana Sánchez y Carlos Vidania.*

16 **Historia**
El extraño, el huésped y la máquina, *por Alberto Corsín.*

CARTA DE...

18 **Buenos Aires**
El arte según Jacoby: Inventar nuevos estilos de vida, *por Ana Longoni.*
Tecnologías de la amistad. Conversación con Roberto Jacoby, *por Ana Longoni y Guadalupe Maradei.*
Comunidades experimentales. Archipiélagos en el océano de lo real, *por Roberto Jacoby.*
Retrato del artista invisible, *por Ricardo Piglia.*

PORTADA

30 **Aby Warburg**
Entrevista con Georges Didi-Huberman, *por María Dolores Aguilera.*
Orientarse en el Atlas, *por Elena Tavani.*
Nudos de tiempo, *por Juan Barja.*
Las tragedias y los desgarramientos de la historia, *por J. Emilio Burucúa.*
Aby Warburg y el cine, por *Mathew Rampley.*

REVERSO

46 **Locus Solus**
Raymond Roussel. La clave unificada, *por César Aira.*
El perímetro del desierto, *por Hermes Salceda.*
Cómo escribí algunos libros míos, *por Raymond Roussel.*
Letrismos situacionistas 1946-1968, *por François Letaillieur.*

DOCUMENTA

64 **El movimiento de la fotografía obrera**
Lecciones de calle de la fotografía obrera alemana, *por Wolfgang Hesse.*
Conquistar el tiempo, *por Devin Fore.*
Sergei Tretiakov, fotógrafo de hechos, *por María Gough.*

PORTFOLIO

78 **Rogelio López Cuenca y Daniel G. Andújar**

DEBATE

86 **La Exposición a debate**
Voces de la exposición, *por Barnaby Drabble.*
Entrevista con Douglas Crimp, *por Jesús Carrillo.*
Ruido indiscernible, *por Carles Guerra.*
Operar con redes organizadas, *por Nina Möntmann.*

Hacia una nueva institucionalidad

Manuel Borja-Villel
Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

CARTA

Director
Manuel Borja-Villel

Directora Editorial
María Luisa Blanco

Responsable de contenidos
Jesús Carrillo

Consejo Editorial
María Luisa Blanco, Manuel Borja-Villel, Jesús Carrillo, Lynne Cooke, Chema González, Georges Didi-Huberman, Ana Longoni, Rosario Peiró, Teresa Velázquez

Diseño y edición
MKL Diseño Gráfico
Ramón Reboiras

Maquetación
Luis Palop

Producción
Julio López

Redactores y colaboradores
Teresa Ochoa de Zabalegui, Mercedes Pineda, Mafalda Rodríguez, Ángel Serrano, Amaia Múgica

Impresión
TF Impresores

Encuadernación
Ramos

ISSN: 2171-9241
NIPO: 553-11-001-1
DEP. LEGAL:

Este número 2 de Carta ha sido patrocinado por la Fundación Mapfre.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA

Aunque el museo como institución pública aún mantiene su importancia en la trama de industrias creativas, en la actualidad ha perdido una parte de su poder de mediación, o al menos su posición privilegiada, en la definición de lo que hoy entendemos por cultura. Quienes conforman el panorama cultural son, por un lado, los grandes actores de la industria de la cultura y de la comunicación y, por otro, el magma difuso de los productores que actúan desde la subordinación de su singularidad creativa, ya sea vendiendo su capacidad de creación, o siendo expropiados de ella. Además nos hallamos inmersos en una profunda crisis del sistema de la que el museo no es ajeno. Si el paradigma económico basado en la especulación y el dinero fácil no se sustenta, es también evidente que la primacía del edificio y del espectáculo sobre el programa artístico del museo ha dejado de tener validez. La exigencia de inventar otros modelos es imperiosa.

La generación de un nuevo modelo cultural debe ir acompañada de cambios institucionales, porque las instituciones son las principales estructuras de invención de lo social, de un hacer afirmativo y no limitativo. Esto es más importante en nuestra época porque en la sociedad moderna occidental las artes de gobierno no consisten en aplicar medidas represivas, sino en hacer que estas se interioricen. Con la llegada en las últimas décadas de lo que Luc Boltanski y Ève Chiapello denominaron crítica artística como forma característica de las relaciones laborales, el individuo pasa, de forma natural y no forzada, a jugar un papel activo en su propia sujeción al dominio gubernamental. La crítica artística reclamaba una vida auténtica, no alienante, asentada en la creatividad y en la no dependencia de un patrón y unos horarios fijos prototípicos del fordismo. Pero a la vez, promovía la subordinación del sujeto a una estructura laboral en la que es el productor cultural mismo quien favorece su propia precarización. Este último intenta alcanzar una mayor libertad y flexibilidad a costa de la expropiación de su trabajo a manos de quienes poseen el capital o las vías legales de desposesión. O lo que es lo mismo, a costa de la introducción de su propia actividad creativa en la lógica del mercado o en formas de domino cultural al servicio de proyectos de apropiación del espacio público.

La defensa de la institución pública se hace hoy muy difícil de sostener. La dicotomía entre *público* y *privado* en que se ha sustentado la organización social en el último siglo y medio ya no funciona. La dimensión creativa que define nuestra sociedad se encuentra tanto en lo privado como en lo público, y la diferencia entre ambos se determina de un modo arbitrario. Lo público, como gestor de la creatividad, no garantiza que esta no sea expropiada con finalidad de lucro. Lo público señala ahora a un régimen de gestión fundado en la propiedad, cuyos bienes son por tanto enajenables, por más que estos sean más o menos accesibles a un grupo amplio de población o que sean administrados por el Estado.

En este contexto es donde se hace necesario el replanteamiento de la institución desde el ámbito de lo común. Este emerge de la multiplicidad de singularidades que no construyen una esfera pública estatal, aunque tampoco privada, sino al margen de ambas. Para ello es esencial romper la dinámica de franquicias, que tanto parece atraer a los responsables de los museos, y pensar más bien en una especie de *archivo de lo común*, de una confederación de instituciones que compartan las obras que albergan sus centros, y, sobre todo, participar las experiencias y relatos que se generan a su alrededor. Sólo así podremos decir que poner el yo en plural depende de mi implicación en el mundo con los demás, y no en mi acceso al otro. Es en ese lugar, emplazado entre el yo y el otro, donde se realiza la esfera de lo común. Una esfera que es distinta de la pública. Lo público, en el fondo, no nos pertenece. Lo público que nos proporciona el Estado reside meramente en la gestión económica delegada por un todo colectivo en la clase política. Lo común no es una expansión amplificada de lo individual. Lo común es algo que nunca se lleva a término. Lo común sólo se desarrolla a través del otro y por el otro, en la *sede común*, en el *ser compartido*, por utilizar los términos de Blanchot.

A menudo nos imaginamos una construcción artística en la que el otro habla con nosotros, pero en realidad no es así. No es suficiente con representar al otro, hay que buscar formas de mediación que

sean simultáneamente ejemplos y prácticas concretas de nuevas formas de solidaridad y relación. Ello implica cambiar la narración lineal, unívoca y excluyente a la que se nos ha acostumbrado, por otra plural y *rizomática*, en la que no sólo no se anulen las diferencias sino que se entrelacen. Ello acarrea también la trasgresión de los géneros y cánones establecidos, así como la ampliación de la experiencia artística más allá de la contemplación y la incorporación de proyectos que no se agotan dentro del circuito artístico ni se reducen al mundo institucional establecido.

Si el gran objetivo de las industrias culturales y aun de las instituciones artísticas, es la búsqueda del *afuera*, de la innovación, y de aquello que emerge por doquier con el fin de domesticarlo o convertirlo en mercancía, la nueva esfera institucional debería tener una dimensión abierta, explícitamente política. Recoger esa multiplicidad y a la vez proteger sus intereses y favorecer las excedencias éticas, políticas y creativas que antagonizan en un espacio compartido. Es muy importante la búsqueda de formas legales adecuadas a la estructura de la red como forma de producción y la promoción de lo común frente a la industria. Hemos de lograr que las instituciones devuelvan a la sociedad lo que capturan de esta y que no se produzca el secuestro de lo común a través de las individualidades que constituyen ese magma.

Desde el Museo Reina Sofía estamos desarrollando varias líneas que buscan precisamente la transformación del Museo en un museo de lo común:

1) *La Colección*. No construye una historia compacta y excluyente, aunque tampoco es el cajón de sastre del multiculturalismo. Pensamos en una colección en la que se establecen múltiples formas de relación que cuestionen nuestras estructuras mentales y jerarquías establecidas. Propugnamos una identidad relacional que no es única ni atávica, sino de raíz múltiple. Esta situación determina la apertura al otro y plantea la presencia de otras culturas y modos de hacer en nuestras propias prácticas, sin miedo a un hipotético peligro de disolución. Por supuesto, no se puede entender la poética de la relación, sin tener en cuenta la noción de lugar. La dependencia centro-periferia deja de tener sentido, y no se produce, como ha ocurrido tantas veces en nuestro país, una reivindicación del centro a partir de la periferia. La relación no va de lo particular a lo general, o viceversa, sino de lo local a la totalidad-mundo, que no es una realidad universal y homogénea, sino plural. En ella el arte busca simultáneamente el absoluto y su opuesto, es decir, la escritura y la oralidad.

2) Trabajamos en la creación de un *archivo de lo común*. Una especie de archivo de archivos. Somos conscientes de que *el archivo* se ha convertido en un lugar recurrente en la práctica artística contemporánea, una figura retórica que sirve para agrupar las tentativas más dispares, caracterizadas a menudo por el simple acopio de una documentación irregular. Siguiendo a Derrida nos podríamos preguntar si acaso el archivo no acarrea un cierto peligro de saturación de la memoria e incluso la negación del relato. Sin embargo, para el archivo de lo común, el relato o relatos que sus miembros originan son tan importantes como el propio documento. No se manifiesta una voluntad fetichista de preservarlo y conservarlo todo, sino sólo aquello que los miembros de la comunidad consideran pertinente o forma parte de sus acciones. Derrida nos explica que el archivo es a la vez un *topos*, un lugar y un *nomos*, la ley que lo organiza. En el archivo de lo común esta ley es compartida, no instituida, sino instituyente. No responde a una genealogía del poder, ni ordena jerárquicamente los saberes de la sociedad. Su función va más allá de la catalogación de datos y obras y su puesta a disposición de la comunidad. Se comparten las opiniones, comentarios y juicios de sus usuarios, pero también las normas que ordenan dichas opiniones.

El archivo de lo común entraña la ruptura con la noción del museo como propietario único de una colección patrimonial, sustituyéndola por la de custodio de bienes que nos pertenecen a todos, y favorece la creación de un saber compartido. La fabricación de la memoria es social, se configura a partir de la experiencia de recordar juntos. Un período de amnesia general como el nuestro, que parece haber sustituido a una época en la que la historia era omnipresente (la de los delirios nacionales e imperiales), necesita más que nunca del recuerdo productivo. Es importante que estas historias se multipliquen y circulen lo máximo posible. Si el sistema económico de nuestra sociedad se basa en la escasez, lo que permite que los objetos de arte alcancen unos valores desorbitados, el archivo de lo común se asienta en el exceso, en una ordenación que escapa al criterio contable. En este caso, el que recibe las historias es sin duda más rico, pero el que las cede (narra) no es más pobre.

3) Finalmente, desde el Museo Reina Sofía se está organizando una red heterogénea de trabajo con colectivos, movimientos sociales, universidades, etc. que cuestionan el museo y que generan ámbitos de negociación no meramente representativos. Este espacio se produce desde el reconocimiento de estos otros agentes –al margen de su grado de complejidad institucional– como interlocutores válidos, como pares, a la hora de definir los objetivos y administrar los recursos. Por otra parte, es primordial dejar de lado las nociones convencionales y apriorísticas de legitimidad, nadie puede arrogarse mayor legitimidad que el otro, así como el uso de la cultura para justificar fines ajenos a ese proceso abierto de construcción de lo común.

Todo ello comporta, sin duda, el replanteamiento de la autoridad y del papel ejemplar del museo, para dotar a esta búsqueda colectiva de modos no autoritarios y no verticales de acción cultural. Facilitar plataformas de visibilidad y de debate público.

redes

PROYECTOS / INVESTIGACIÓN / ACCIONES / HISTORIAS

La sección "redes" de este número ha sido coordinada por Raúl Sánchez Cedillo

INSTITUCIONES DE LO COMÚN

El dominio de las sombras

El lenguaje coloquial atribuye a *lo común* el valor de la banalidad, lo que nunca es reconocido como objeto de deseo, lo que se prodiga, sin escasez ni misterio. *Lo común* no merece ningún reconocimiento, salvo el de una existencia poco más o menos que *demasiado abundante*: demasiado presente como para que nos fijemos en ello, demasiado claramente expuesto como para que lo investiguemos.

En las casas burguesas francesas, los *comunes* fueron durante mucho tiempo los lugares de la domesticidad, el espacio que se sustrae a la vista de los eventuales visitantes —relegados, por el contrario, a las estancias de *representación*—, el conjunto de funciones que no tiene carta de naturaleza en el puro teatro de las relaciones sociales (cocinas, servicios, despensa, lavandería) y las dependencias interiores donde se reúnen todos aquellos que, aun asegurando el funcionamiento cotidiano del conjunto de la casa, se ven paradójicamente excluidos de esta. Los comunes pertenecen al dominio de las sombras, son los bastidores de una escena que no existiría sin una domesticidad que por ningún motivo debe salir a la luz.

No obstante, tener en común algo es también decir aquello que se pone en el fundamento, en la base de una copertenencia. De este modo, desde el punto de vista de la filosofía política, parece que lo común debe preceder siempre a las comunidades, representar sus cimientos, el suelo, la raíz inmutable, la esencia, la naturaleza. Las comunidades se piensan con dificultad sin la localización tranquilizadora de lo que las hace compactas; incluso, y con frecuencia, la identificación de *lo común* es percibida como la condición de posibilidad absoluta de toda copertenencia, de tal manera que parece imposible imaginar una dimensión en la que el estar juntos no estuviera, antes que cualquier otra cosa —lógica, cronológica, ontológicamente— construido sobre el espacio de una semejanza, de un vínculo, de un elemento compartido, de una definición primordial.

Así pues, lo *compartido* es un fundamento de futuro, y la comunidad crece y se refuerza solo porque está de antemano arraigada en un común que la justifica. Vaya tautología, la de un pensamiento político en el que la definición de la *polis* —la intersubjetividad, la posibilidad de un vivir juntos— es al mismo tiempo la causa y el efecto de sí misma.

La característica más evidente de estos dos aspectos tan diferentes entre sí es, sin duda, la invisibilidad: baja y despreciable en el primer caso, alta y demasiado pura para los ojos —demasiado claros— de los seres humanos en el segundo. Tanto si la invisibilidad se ve encarnada por el envés —cuidadosamente disimulado— del decoro social (los *comunes* como lugar de la domesticidad) como por el arraigo lejano del vivir juntos en una definición *a priori* de lo que pretendemos que sea nuestra esencia original (lo común como fundación y legitimación de nuestra comunidad); tanto si está vinculada a un mundo de trabajos juzgados indignos o, por el contrario, a una transcendencia fundadora, en cualquier caso imprime su marca a *lo común*. A saber: lo que no se podría ver o aquello a lo que no se puede acceder. Porque la invisibilidad es una prohibición, una imposibilidad. Lo común queda tachado desde un principio: es lo que se esconde, lo que nos esconden o lo que hay que esconder; una ausencia, una carencia, un hueco, una sombra. Un no objeto, un no ser. Querer pensar lo común se convierte casi en un oxímoron: intentar dar cuenta conjuntamente de dos términos incompatibles entre sí.

Ahora bien, ¿y si se tratara, por el contrario, de devolver a lo común la visibilidad de su propia inmanencia? ¿Y si, rechazando tanto la vergonzosa puerta cerrada de los patios traseros domésticos como la fuente demasiado luminosa de lo que se supone que venimos desde la eternidad, nos aplicáramos a restituir a la existencia de los seres humanos una plenitud sin sombras y, al mismo tiempo, a dejar de pensar en la estela

La Casa Invisible, de Málaga, una de los ejemplos más activos de una institución de lo común en España. Foto: Genín Andrada.

La Casa Invisible, en la imagen, trata de escenificar los deseos de una comunidad alegre, la posibilidad de una vida diferente. Foto: Genín Andrada.

de una transcendencia de la que nos llevan diciendo demasiado tiempo que no somos lo bastante dignos? ¿Y si, por el contrario, se tratara en definitiva de afirmar que lo común es aquello que se trata de *construir* políticamente a través de la instauración de nuevas comunidades y no aquello que siempre precede —como una condición de posibilidad— a nuestra existencia? Resumiendo, ¿y si hoy fuera preciso pensar lo común liberado de la prohibición que bloqueaba el acceso al mismo para, por el contrario, tornarlo de nuevo tangible y accesible, puesto ante nosotros, delante de nosotros como un punto de mira, un horizonte próximo, un espacio en el que irrumpir, una posibilidad abierta, es decir, el producto necesariamente provisional de una invención que no deja de reproblematizarse?

¿Y si fuera preciso, a comienzos del siglo XXI, inventar una nueva gramática de lo político, deconstruir todas las categorías y las cesuras que desde hace tres siglos han estructurado el pensamiento político moderno, rechazando de tal suerte la oposición entre lo privado y lo público, el individuo y la *polis*, lo particular y lo universal, los bastidores del mundo doméstico y el teatro de la pura representación social, para redefinir —a plena luz del día— lo común como un espacio de vida a la vez singular y compartido, como invención sin raíces dotada de múltiples ramificaciones, como producto de la acción de los seres humanos y no como fundamento de su supuesta esencia; en definitiva, como una nueva articulación entre las diferencias?

Se trataría, pues, de hacer posible la elaboración de modos de vida inéditos en los que las cocinas contarían tanto como los salones de gala y en donde se predicaría la inteligencia de las relaciones materiales, la cooperación social o la producción de nuevos lenguajes; unos modos de vida en los que los saberes abordarían tanto la abstracción del intelecto como la construcción de los afectos o la búsqueda de los placeres, y donde sería preciso construir una nueva organización del vivir juntos a través de instituciones que incluirían en su seno la posibilidad ininterrumpida de su propia transformación constituyente, es decir, de su apertura al movimiento (o, mejor dicho, *¿a los movimientos?*), a lo múltiple, a las diferencias.

No es en absoluto azaroso que en el ámbito del pensamiento político los principales obstáculos para la redefinición de la noción de lo común (recordemos: ya no fundamento de toda comunidad, sino constitución política de modos de vida inéditos y compartidos) sean las nociones de *público* y de *privado*. Lo *público* y lo *privado* forman una tenaza conceptual fuera de la cual parece muy difícil situarse. De esta manera, todo lo que no es *público* parece pertenecer de oficio a lo *privado*; y a la inversa, todo cuanto no es susceptible de ser gestionado por la economía puramente doméstica de la casa se ve necesariamente expuesto en la escena pública de los asuntos políticos.

Lo que es privado es aquello que solo me pertenece a mí, o incluso aquello que me niego a compartir con los demás. La propiedad privada es una apropiación de lo común por parte de un individuo solo, también una expropiación de todos los demás. Es al mismo tiempo la construcción de la oposición entre el interés individual y el interés común, la idea de que una legitimación de esa apropiación por parte de un individuo genera inmediatamente una injusticia, verdadero origen de la desigualdad y la corrupción. Lo que me quedo para mí no es solo lo que los demás no tendrán, sino aquello de lo que desde ese momento carecerán, lo que les hará falta.

La propiedad privada es una apropiación de lo común por parte de un individuo solo, también una expropiación de todos los demás

En los inicios del pensamiento moderno —pienso en Rousseau– lo común que *uno solo* se atribuye a través de la apropiación privada corresponde esencialmente a recursos y bienes que hoy denominaríamos *naturales*: la tierra, el agua, los derechos de paso y de travesía por el territorio (en los bosques y los campos), los productos de la caza y la pesca, todo cuanto en esa época constituye la base de los privilegios de la aristocracia y el clero. Así, denunciar la privatización de lo común es –si seguimos a Rousseau– denunciar la socialización de la naturaleza, es decir, su íntima corrupción. Y como es imposible –incluso para Rousseau– imaginar cualquier tipo de retorno al estado natural o a una especie de Edén perdido anterior a la propiedad privada, es preciso idear la manera de impedir la apropiación y regular los apetitos individuales. Ese sistema será precisamente el del contrato social: la gestión *pública*, estatal, de la tierra y las riquezas. Una apropiación del Estado para impedir la apropiación individual.

En la actualidad las cosas no son como en el siglo XVIII. La definición de *lo común* ha cambiado. La tierra, el agua, la energía, el gas... En lo sucesivo, nuestra naturaleza es impensable sin una valorización que los convierta siempre en productos inmediatamente y de antemano culturales, socializados, cooperativos.

Los recursos *naturales* son todo salvo naturales en sentido estricto: son uno de los elementos de esa valorización que la acción concertada de los seres humanos (esa *transformación* de la naturaleza a la que tradicionalmente denominamos el *trabajo*) hace posible.

El análisis de Rousseau era contundente y justo, pero funcionaba paradójicamente en un horizonte de pensamiento que era el del *Ancien Régime*, en un mundo en el que la propiedad pura —los títulos, los privilegios y el usufructo exclusivo— contaba mucho más que el trabajo y la valorización de los recursos. El *Ancien Régime* es bastante indiferente a la idea de la valorización, porque está mucho más atento a la jerarquía social; más que el beneficio, le interesa el estatuto social (la pertenencia a un orden, los privilegios) y la propiedad.

Hoy, por el contrario, la propiedad privada consiste precisamente en negar a los seres humanos su derecho común sobre lo que solo su cooperación (es decir, su trabajo concertado) es capaz de producir: innovación, cooperación social, circulación de saberes.

En resumen, todo aquello que, en la época del capitalismo cognitivo, se presenta cada vez más como la piedra angular de la valorización económica. Luchar hoy contra la propiedad privada es reclamar el derecho a reapropiarse *no individual* y *no estatalmente* de la producción social que todos, cada uno a su manera, hacen posible. De lo común se suele decir que es, al mismo tiempo, aquello que se quiere sustraer al falso dilema privado/público, aquello que queremos intentar definir como un nuevo modo de organización de esa reapropiación *no individual* y *no colectiva*. *Común* es el nombre de una apropiación sin propietarios, sin privaciones y sin Estado, de la que sin embargo todos podrían beneficiarse.

Como el Estado deberíamos ser nosotros, es preciso que sus agentes inventen eficazmente algo para adornar su apropiación de lo común. Hacernos creer, por ejemplo, que si el Estado nos representa y se arroga los derechos que nos ofrece la naturaleza, lo hace para evitarnos lo peor. El problema se vuelve más complicado desde el momento en que pasamos de los, supuestamente, recursos *naturales* al trabajo y a la producción (es decir, a la transformación del mundo por la acción concertada de los seres humanos); decir que el Estado tiene derechos sobre lo que producimos equivale a decir que ese «nosotros», esto es, la comunidad productiva a la que nuestro trabajo da forma, es muy distinta de lo que producimos efectivamente. Nuestro *nosotros* común no es lo que producimos, inventamos y organizamos como común, sino lo que nos permite existir como sujeto unitario y desde tiempo inmemorial, con independencia de lo que hacemos juntos o

Devolver lo común a la visibilidad ha sido una de las conquistas más celebradas de La Casa Invisible. Foto: Genín Andrada.

la manera en que transformamos el mundo (y a nosotros mismos en el seno de ese mundo).

Lo común que nos caracteriza, nos dice el Estado, no nos pertenece, puesto que en realidad no lo creamos; lo común es nuestro fundamento, lo que tenemos bajo los pies; es nuestra *naturaleza*, nuestra *identidad*, nuestro *origen* compartido, nuestra *esencia*. Y si ese común no nos pertenece en realidad —porque, precisamente, ser no es tener— la apropiación de lo común por parte del Estado no se llama otra cosa que *gestión* (económica), delegación y representación (política).

El Estado gestiona riquezas de las que nos convendría no ocuparnos, puesto que resultan insignificantes en comparación con nuestra naturaleza humana... y porque no cabe concebir humanidad más despreciable que aquella que confunde su propia humanidad con la de los bienes materiales. Pero el deber de desapego hacia la riqueza en nombre de la pureza originaria de la humanidad (argumento destinado, cómo no, exclusivamente a los pobres) no atañe desde luego al Estado que, toda vez que carece de una esencia sobre la cual replegarse en una contemplación pura y desinteresada, se arroga entonces el derecho de decir que, en adelante, lo que nuestro trabajo ha producido le pertenece. Como queda demostrado: implacable belleza del pragmatismo público.

La naturaleza y la identidad son mistificaciones del paradigma moderno del poder. Para reapropiarnos de nuestro común es preciso, en primer lugar, producir una drástica crítica de ese paradigma. Nosotros no *somos* nada y no queremos *ser* nada. *Nosotros* no es una posición ni una esencia, una *cosa* que ha sido declarada pública con excesiva precipitación.

Nuestro común no es nuestro fundamento, es nuestra producción, nuestra invención reanudada sin descanso. *Nosotros*: el nombre de un devenir. Nosotros somos ese común: hacer, producir, participar, moverse, compartir, circular, enriquecer, inventar, relanzar.

Lo común es el rechazo del origen, la identificación del ser y el crear o el producir. Es la voluntad de existir singularmente (pero sin propiedad privada, nunca *individualmente*) y, al mismo tiempo, de manera común (pero nunca *colectivamente*, sin reducir nuestras múltiples diferencias a la unidad del Estado o del partido). Es la crítica radical de toda forma de propiedad privada o pública, la redefinición de una relación con los bienes y las riquezas que no sería la de la renuncia –no se trata de reemplazar la *privación* por una especie de ética de la renuncia a los bienes mundanos– sino, al contrario, de usufructo transitorio y compartido.

Lo común es, por último, la idea de que nada en este mundo es natural, ni siquiera la naturaleza misma, y de que precisamente por ello todo pertenece a todos.

Durante casi tres siglos, hemos pensado la democracia como administración de la cosa pública, es decir, como institucionalización de la apropiación estatal de lo común.

Hoy, la democracia ya no puede pensarse más que en términos radicalmente diferentes, o sea, como gestión común de lo común. ✣ JUDITH REVEL

La democracia ya no puede pensarse más que en términos diferentes: como gestión común de lo común.

Judith Revel es profesora de Historia del Pensamiento Contemporáneo. En la actualidad imparte clases en la Université Paris I y es investigadora asociada al laboratorio IIAC-Anthropologie de l'écriture. Es especialista en el pensamiento de Michel Foucault. Ha publicado, entre otros libros, *Vocabulaire de Foucault* (2002), *Fare moltitudine* (2003) y *Qui a peur de la banlieue?* (2008).
Este texto se basa en la intervención de Judith Revel en la mesa redonda *Instituciones de lo común. Construyendo nuevos derechos en la metrópolis*, celebrada el 12 de marzo de 2010 en el marco de las jornadas *La potencia de la cooperación*, III aniversario de La Casa Invisible de Málaga (http://www.lainvisible.net).

Traducción del francés de Raúl Sánchez Cedillo

LA CASA INVISIBLE

Los límites de la institución crítica y el desafío del común

Todo parece indicar que la religión fundamentalista de la austeridad y el sacrificio en las cuentas públicas, y por ende en los presupuestos disponibles de las instituciones culturales, viene a acelerar un fin de ciclo de las secuencias de colaboración y, en cierto modo, experimentación entre museos y centros de arte contemporáneo y un cierto afuera de la institución cultural.

Más adelante tendremos que poner en tela de juicio la entidad de ese afuera, pero consideremos ahora el término como índice de una gama de relaciones entre la institución cultural de lo contemporáneo y focos y redes de enunciación híbridos entre la innovación cultural y la creación política surgidas en la última década. La tensión hacia el afuera no ha sido en la última década un mero acto de voluntad de los gestores y programadores de la institución cultural de lo contemporáneo, sino una tendencia en cierto modo inscrita en la lógica misma de la superación recuperadora, de la *Aufhebung* de la institución y de sus operaciones y relatos encaminados a recibir el impacto de las rupturas fundadoras, en lo artístico y en las formas de vida, que constelan el universo de lo contemporáneo. Los sucesivos impactos de la crítica de la institución del arte de las secuencias dadaísta, situacionista, Fluxus, etc., la consistencia misma del objeto arte con los conceptualismos y su absorción comercial, serial e irónica en el pop-art, son jalones suficientes aunque no exhaustivos a este respecto.

Es sabido que el sistema del arte y su relación con el afuera no deja de tener correspondencias con la suerte que el final y cambio de siglo ha destinado a otros semitranscendentales (Foucault), como el trabajo o la política. Efectos correlativos del espesor y del largo impacto histórico del espectro del «movimiento real que abole [*aufhebt*] el presente estado de cosas» y/o del vampiro (cínico) de la subsunción real de la vida-trabajo-lenguaje en el capital: dos polos de una misma matriz histórica en la que continuamos viviendo.

Tras el afuera queda el adentro de la red. Sin embargo, hace ya tiempo que la crítica del presente se ha percatado de que se acabó el afuera. De que los presupuestos naturalistas, dialécticos, progresivos, vanguardistas, alternativos, de la crítica del sistema del arte y de la cultura funcionan en la indiferencia y la equivalencia de la representación, y en la economía política del arte y de la cultura como tensores de un valor de cambio que vive de innovación lingüística y novedad creativa; pero que continúa sosteniendo su (id)entidad con arcaísmos y fetichismos, coleccionismo, unicidad, genialidad, autoría, etc. Todas, vaya, compatibles con *the rule of (intellectual) property*, con la axiomática jurídica consustancial al capitalismo a secas.

Este sistema sin afuera precisa, además de la imprescindible axiomática jurídica, de un plan abstracto de organización del circuito económico-productivo de la cultura y el arte. Precisa de combinaciones funcionales de dureza y flexibilidad en sus segmentos, capaces de suturar las trayectorias creativas a un circuito económico basado en valores de cambio y en regímenes (todo salvo democráticos) de crédito financiero a la empresa (creativa) que produce valor añadido, directo o indirecto; pero al mismo tiempo debe servirse de segmentos flexibles, modulares, reconstruibles en su integridad solo ex post, al objeto de permitir que las excedencias creativas de la cooperación se determinen como proceso de renovación del sistema del arte y la cultura. Al control a distancia, al gobierno anticipador y previsor de esas secuencias cooperativas que producen excedencia (de sentido, de afecto, de percepción) y por ende un plusvalor de cambio (antes rentista, parasitario, que directamente ganancial), podemos llamarlo con Michel Foucault y Maurizio Lazzarato la *gubernamentalidad del sistema del arte y la cultura*, esto es, una modalidad de gobierno que, antes de ejercer una acción directa sobre los comportamientos de los sujetos, procede a anticipar las condiciones en las que esos comportamientos tendrán lugar, que es «acción sobre las acciones previsibles de los demás», afectación a distancia de la autonomía (presupuesta) de los sujetos cooperativos.

Esta capacidad gubernamental sobre el individuo creativo en red se torna por añadidura en matriz inspiradora de la gubernamentalidad genérica del proyecto neoliberal, en la precisa medida en que responde satisfactoriamente a las pretensiones de autonomía, autenticidad, imprevisibilidad y búsqueda del éxito como autorrealización en el proyecto, que han sido descritas como componentes de una crítica artística que habría pasado a formar parte de las dotaciones ideológicas del *nuevo espíritu del capitalismo* (Boltanski y Chiapello). En efecto, la sociedad red es gobernable si en cada uno de nosotros late un ansia de vida concebida como proyecto individual de sí mismo, como búsqueda de autonomía, de autenticidad, de singularidad. Si en esa misma medida nos movilizamos de modo permanente en pos de nuestro proyecto de una vida creativa, asumiendo la precarización de la existencia y el oportunismo de las ocasiones irrepetibles que toda aventura del sí mismo como creación implica.

El individuo creativo en red "lucha por su esclavitud como si se tratara de su salvación"
SPINOZA

Individuo creativo, proyecto de sí, disposición a la autoprecarización de la existencia propia y ajena, automovilización permanente, *oportunismo de red* son, pues, las invariantes de esta antropología del trabajo cognitivo y creativo que configuran una variante estética contemporánea de la servidumbre voluntaria descrita por de La Boétie. En efecto, aquí también el individuo creativo en red «lucha por su esclavitud como si se tratara de su salvación» (Spinoza). En esta matriz antropológica reconocemos las pautas que informan los comportamientos, ideales y expectativas de la galaxia del trabajo cognitivo y creativo, desde el periodismo a la gestión cultural, pasando por la industria de la música pop, la publicidad y las profesiones artísticas. Pero sus efectos no se limitan a la composición subjetiva de estas fuerzas de trabajo, sino que funcionan además como un módulo genérico de producción de públicos metropolitanos cuya atención y horizontes se ven prendidos por los mundos posibles –en la dimensión neomediática que comprende en un circuito integrado que comprende desde las televisiones a las redes sociales como Facebook– que estarían encarnados en las formas de vida de tales individuos creativos.

Melancolía y voluntarismo de la institución pública crítica. Precarias son, a su vez, la situación y las perspectivas de lo que, a falta de una definición más adecuada, podemos llamar provisionalmente la *institución cultural (pública) crítica y democrática*. Por esta hemos de entender los raros intentos de aplicación desde dentro de los preceptos de la crítica institucional, conforme a una perspectiva de reforma radical del discurso y de la función de la institución cultural pública, muy en particular en el caso del arte contemporáneo. Esto se ha traducido en modificaciones apreciables del discurso del museo, de los programas expositivos, de la interpretación de lo contemporáneo, la narración de las colecciones, los programas públicos, etc. Aquí encontraríamos una resonancia débil de la crítica institucional. Mientras que por democrática no hemos de entender, o al menos no fundamentalmente, la apertura de tipo pedagógico a los grandes públicos, sino más bien a las minorías político-culturales conflictivas, a las nuevas creaciones políticas que han expresado conflictos, formas de acción y agentes colectivos de enunciación no controlada.

Esta misma institución cultural (pública) democrática se ve hoy triturada por la

presión combinada del sistema de las industrias creativas y las pretensiones patrimonialistas y paternalistas de los gobernantes de la cosa pública. La crisis es la ocasión para el saqueo y la reconversión, para la consagración de la institución cultural pública como mediadora, armonizadora y facilitadora de los agentes e instituciones que en lo sucesivo deben amoldarse al formato de la empresa creativa.

Pero si consideramos detenidamente las cosas, podemos decir que esa apertura ha sido fundamentalmente de discurso o de narración, pero de una narración aporética, autolimitadora de sus consecuencias, en la medida en que no ha dejado de jugar en el ámbito de lo representacional, del reconocimiento discursivo de alteridades políticas y culturales, integrándolas en una narración polifónica, en una narración de una altermodernidad del arte y la cultura. Pero ahí reside su límite: el de la política de la representación y el reconocimiento.

Hacia una *narráctica* de las instituciones del común. Tengamos en cuenta la diferencia radical de la situación contemporánea. El final del afuera no nos devuelve un adentro plano y pacificado, indefinidamente controlado por la gubernamentalidad neoliberal. Si seguimos el rastro del exceso que da cuenta de toda novedad, de toda diferencia relevante (lingüística, estética, cultural o de formas de vida) y por ende de todo plusvalor en el circuito de la producción cultural, nos topamos con un continuo en red de la cooperación entre cerebros en la que vida y trabajo (precarizados) se tornan indistinguibles y, donde la relación entre trabajo y renta disponible, trabajo y derechos sociales, se ha tornado completamente irracional, sometida a las arbitrariedades y asimetrías de un poder de mando corporativo, financiero y del sistema de partidos. De esta dimensión, propiamente biopolítica, parten aquellas emergencias políticas y culturales que la narración de la institución crítica aspira con voluntarismo a visibilizar, representar y reconocer: nuevas especies que precisan de nuevas instituciones como medios artificiales de satisfacción de su tejido de deseos e intereses colectivos. De esta suerte, el problema urgente es el de la expresión de los contenidos. Las funciones no representativas sino expresivas de las narraciones, sus efectos de tipo *narráctico* (donde las narraciones son inseparables del contexto pragmático e inmanente de sus efectos, según Jean-Pierre Faye) implican una concatenación explícita del plano del contenido, su emancipación en la esfera pública, en el espacio político e institucional, frente a la circularidad e intercambiabilidad de las representaciones en el dispositivo museístico o en las ferias de los contenedores culturales.

La emancipación del plano del contenido nos acerca a una dimensión, la de un común del intelecto y el afecto, de la percepción y la relación al que remite toda secuencia de cooperación, toda novedad que surge de las redes, toda notoriedad autoral o industrial. Esta emancipación es tanto más necesaria si registramos una fenomenología apabullante que nos dice que ese común es parasitado, explotado y destruido, toda vez que se lo toma como base de un capitalismo basado en la cooperación entre cerebros; esto es, cuando se individualiza y jerarquiza un tejido de red, cuando se privatizan los bienes comunes, cuando se fetichiza a autores y escuelas o cuando su potencia productiva es capturada para extraer rentas parasitarias de tipo inmobiliario y financiero a través de dispositivos de captura como las ciudades marca o las ciudades creativas.

Una instalación en La Casa Invisible de Málaga. Foto: Genín Andrada.

A este respecto, las tentativas bienintencionadas de hacer del común la base de una nueva narración universalista del arte y la cultura contemporáneas, de un nuevo modelo cultural que registre y reconozca la mutación acontecida, adaptando las políticas públicas, colaborativas y expositivas al mismo, no abandonan aún el círculo de la representación. Todo indica, por el contrario, que el viaje de la narración crítica institucional se acerca ahora a un umbral constituyente. Como envés subversivo del cinismo del capitalista colectivo y del sistema de partidos en la operación (de poder) de la crisis. El común no puede ser un universal representativo; en tanto que nombre y narráctica común lo es siempre de una tensión compositiva constitutiva, instituyente, que no puede ahorrarse disensos, rupturas y conflictos.

¿Cómo puede la institución cultural pública promover una transición hacia las instituciones de lo común?

***Autoreforma* instituyente.** De esta suerte, el problema de las relaciones entre la institución cultural pública y las minorías que trabajan en redes, instituciones anómalas e iniciativas políticas contra la expropiación y destrucción de los bienes comunes, y en favor de una insurgencia política e institucional basada en la invención de una *res communis* entendida como sujeto-objeto (bio)político de una democracia absoluta (Negri), cabe plantearse del siguiente modo: ¿cómo puede la institución cultural pública, cómo pueden sus operadores cómplices, estimular y promover una transición, no exenta de rupturas, hacia las instituciones del común? Si nos damos cuenta, antes que de la función patrimonial, pedagógica y narrativa, su relevancia contemporánea se juega en tales apuestas: de otro modo no cabe experimento o apertura institucional pública alguna, sino la tergiversación adicional más retorcida ante lo nuevo. Las condiciones de esa transición se condensan en hacer de la institución cultural pública un contrapeso democrático y experimental a los adversarios del común, así como un ámbito de legitimidad y resonancia de sus propuestas. Corriendo los riesgos inevitables.

El proyecto incipiente de las instituciones del común no puede prescindir de cómplices y aliados, puesto que si algo le sobran son los enemigos mortales. Pero no precisa muletas ni reconocimientos paternalistas, sino tiempo, mediación e intercesión para expresar su potencia en un periodo terrible para las instancias de emancipación en Europa. Los estudiantes italianos de la *Onda Anomala* no han soñado en los últimos meses con un nuevo 68 universitario, ni han enarbolado la bandera ajada de la reivindicación ante el soberano de una «universidad pública y de calidad» contra la *edufactorización* de la enseñanza superior prescrita por el proceso de Bolonia. Antes bien, han registrado y experimentado en sus luchas la mutación acontecida, la presencia paradójica del común y han redactado en consecuencia el proyecto de una autoreforma de la universidad, esto es, de una autoinstitución de la universidad (y por ende un desplazamiento del conflicto social y político por la riqueza y la igualdad) a partir de los elementos comunes de todas sus singularidades compositivas, esto es, de la distribución y conexión social del intelecto general y de su capacidad de autonomía y empresarialidad.

¿Es este un prototipo reproducible para el resto de instituciones públicas, y en particular, para la institución cultural y artística? Así, por ejemplo, si de museo de lo común quiere hablarse (y hacerse), habría que pensar más bien en la autoreforma del museo contemporáneo y en la metamorfosis institucional que esta acarrea: reforma y revolución, unidos de la mano, siguiendo el gradiente del común que se inventa. ✣ RAÚL SÁNCHEZ CEDILLO

LA CASA INVISIBLE

Una institución anómala

La ciudad intolerable. Málaga, capital de la Costa del Sol, es un buen exponente de aquellas ciudades que han transformado la vida en una experiencia precaria, anclada en el paradigma de la escasez y atravesada por el paro, la temporalidad, los bajos salarios y un más que pobre despliegue de las políticas sociales. El reflejo en el ámbito de la cultura es directo: carencia de equipamientos públicos, ausencia de ayudas públicas a la creación, precarización del trabajo cultural y un permanente éxodo de los creadores hacia otras ciudades buscando la posibilidad de poder vivir de su trabajo.

Lejos de los grandes relatos sobre las virtudes de la *new economy*, la inversión público-privada en I+D+I y las perspectivas de un despegue cualitativo del sector servicios, el modelo de desarrollo económico de la ciudad de Málaga responde más bien a lo que David Harvey llamó en El *nuevo imperialismo* la *acumulación* por *desposesión*, un modelo que produce un estrangulamiento de las capacidades creativas y productivas de amplios sectores de la sociedad cuyas vidas solo pueden reproducirse a base de una profunda precarización y un altísimo nivel de endeudamiento.

¿Qué sucede en una ciudad cuando el modelo ideológico neoliberal se alía a una gestión cultural deficiente haciendo que la ciudad se torne intolerable? Pueden suceder muchas cosas, entre ellas el que más de un centenar de personas procedentes de distintos ámbitos decidan organizarse, movidas tanto por el malestar como por el deseo de tener una vida más alegre, intensa y colectiva, con el fin de poner en marcha en un edificio municipal en desuso una experiencia de democracia directa y gestión ciudadana.

Centros Sociales 2.0. Permítanme un consejo: Intentemos un acercamiento a las experiencias de ocupación de edificios abandonados para la creación de centros sociales sin caer en la tentación de forzar categorías generales en torno a una identidad o a un movimiento *okupa*. La experiencia en este sentido nos deja una enseñanza: cuando se superan las cuestiones identitarias y el centro social se abre al territorio, la experiencia deja de estar gobernada o regulada por un grupo parcial y deviene multitudinaria, transformándose en un punto de atracción que posibilita la emergencia de procesos de autoorganización y creación de redes entre la multiplicidad de sujetos que habitan la ciudad.

Hace años decíamos *goodbye gueto* y hablábamos de transformar los Centros Sociales Ocupados en Cuerpos sin Órganos, buscando un desbordamiento de la experiencia y posibilitando entrecruzamientos y devenires entre aquellas figuras que un tanto toscamente agrupábamos bajo nociones como *precariado* o *sujetos subalternos*: jóvenes precarios, migrantes, estudiantes, creadores invisibles, etc. Proponemos hoy una mirada que nos invite a pensar y actualizar las fuerzas sociales, más o menos frágiles, que han puesto su empeño y sus capacidades creativas en la gestación de espacios de libertad y autonomía en toda época y en toda ciudad. Si tenemos que reconocernos parte de una tradición, esta viene de mucho más lejos que del movimiento *squatter* o el movimiento *punk*, y nos conecta con las experiencias de autogobierno de los bienes y asuntos comunes que acompaña desde siempre a la vida en sociedad.

Nueva Institucionalidad. ¿Por qué resulta tan sugerente para nuestros pequeños espacios de movimiento problematizar la noción de institución? Evidentemente no por su referencia a las normas, hábitos o reglas establecidas, al fin y al cabo nos hemos criado como colectivos en una relación casi fóbica con las instituciones disciplinarias propias de los estados modernos. Lo que está en juego tiene más que ver con una necesidad y un deseo de dotar de permanencia, consistencia y densidad a nuestro *hacer* en el territorio. ¿Es posible dotar de cierta estabilidad la producción de una subjetividad libre y antagonista con respecto a las formas de dominio? O para presentarlo en términos aún más paradójicos, ¿es posible imaginar una institución inacabada, donde siempre prime lo instituyente sobre lo instituido?

Ha llegado la hora de asumir que el principal problema al que nos enfrentamos tiene más que ver con la fragilidad de los proyectos colectivos y los efectos dispersivos del mercado como regulador de la vida que con la modelización y la sujeción disciplinaria de las instituciones estatales. Se agota la mirada fija en la decadencia de lo viejo, es momento de prestar atención a lo que podemos hacer hoy, poniendo en juego las capacidades, la fuerza/invención que se despliega cuando decidimos producir, aquí y ahora, una vida diferente, intensa, alegre y colectiva. Más aún, cuando hemos demostrado que lo que podemos no es poco. Cuando hablamos de institución anómala, institución monstruo, institución de movimiento, estamos intentando, a través de nuevos adjetivos, reinventar el sustantivo. Anómala por su carácter experimental, extraña a las lógicas estatales y mercantiles. Monstruo por el propio carácter monstruoso, híbrido, mutante, de los sujetos metropolitanos, hechos a trozos, *cyborgs*, parcheados, con zonas amputadas e implantaciones diversas. De movimiento para señalar una genealogía radical, ligada a las experiencias de rebeldía, como los consejos, los *soviets*, las instituciones proletarias, cuando el proletariado era una máquina de guerra. Cuando decimos *instituciones de lo común*, sin embargo, estamos poniendo el acento en la posibilidad de imaginar una producción, gestión y cuidado de los bienes y asuntos comunes que tenga como protagonistas a los propios ciudadanos. ¿Sobre qué tipo de dispositivos debería articularse una institución de estas características?

¿Es posible imaginar una institución inacabada, donde siempre prima lo instituyente sobre lo instituido?

- Dispositivos que garanticen una gestión radicalmente democrática, abriendo de forma permanente la posibilidad de ser partícipe y protagonista tanto de sus instancias administrativas como de la toma de decisiones que comprometen al proyecto en su conjunto. De aquí la exigencia de una arquitectura organizativa clara, legible y penetrable a la vez que dispuesta a acoger a nuevos miembros y facilitar su participación.

- Dispositivos que permitan la apropiación del espacio y su uso intensivo por parte de múltiples sujetos. Facilidad en el acceso, generosa disposición a ceder el espacio, cuidado del mismo para que pueda acoger a sensibilidades diversas. De aquí la exigencia de producir un espacio liso, acogedor, abierto.

- Dispositivos que estimulen la experimentación y la cultura colaborativa basada en el procomún. Equipamientos culturales y espacios destinados a la creación libre y al mejor espíritu *amateur*. De aquí la exigencia de abrir las puertas con equipamientos dignos a los *creadores invisibles* y estimular la creación de redes de colaboración basadas en una pedagogía centrada en la importancia del procomún y las licencias abiertas.

- Dispositivos de desprecarización que contribuyan de forma concreta y material a una reproducción de la vida en condiciones de dignidad. Oficinas de Derechos Sociales, acceso gratuito a determinados servicios, asesoría para la puesta en marcha de emprendimientos de economía solidaria, etc.

- Dispositivos de producción y circulación de saberes que promuevan espacios de autoformación que, a su vez, potencien el pensamiento crítico y den forma a instancias de aprendizaje experimentales. Proliferación de talleres, espacios seminariales, ciclos formativos, etc.

- Dispositivos de empoderamiento, organización y producción de conflicto ante las políticas o instituciones que precarizan nuestras vidas. Desarrollo de dinámicas de desindivualización de los problemas y construcción de poder ciudadano para intervenir en las políticas que nos afectan.

He aquí algunos de los ámbitos en los que estamos experimentando y *testeando* la posibilidad de una institución de nuevo tipo. No cabe duda de que estamos desorientados, ya que la desorientación es una carac-

El patio de La Casa Invisible, un observatorio irónico de la actividad artística malagueña.

terística de nuestra época, de modo que nuestro desafío pasa por buscar señales que nos indiquen no tanto un camino como un campo de posibilidad para una vida libre. La Casa Invisible es una señal, una demostración de potencia.

La política artesanal. Partamos de una cuestión evidente: gran parte de la gente que hoy tiene fobia a la política tiene buena parte de razón. Las figuras que asociamos con la política han producido una sensación de empacho, de hartazgo, de saturación. La gente que no se implica en la política tal y como se entiende comúnmente no lo hace por tonta sino por lista, hay algo que ha muerto en los relatos de la vieja política y hoy se presenta como un mero instrumento para conseguir o administrar poder en la lógica de las instituciones de la forma Estado.

No basta con apelar a la responsabilidad, al compromiso, a la conciencia. Lo que hace falta es afectar, movilizar deseos, hacer vibrar los cuerpos con la posibilidad de una vida diferente. Todas estas cuestiones las ha entendido mejor la lógica managerial del nuevo capitalismo que los espacios de la militancia.

La Casa Invisible retoma la propuesta de una política artesanal basada en los proyectos comunes, los encuentros, la posibilidad de hilvanar planos de existencia compartida allí donde solo hay individuos aislados. La política artesanal entiende que la tarea urgente y elemental pasa hoy por reinventar los vínculos sociales, creando comunidades que ya no parten de un *a priori* sino que se conforman en el hacer mismo, lejos de cualquier esencia, lejos de una identidad prefigurada.

Hemos aprendido que una condición común no supone ni da por descontado un proyecto común, y es entonces donde nos afirmamos voluntaristas, en la disposición de poner en marcha vectores de subjetivación que permitan componer proyectos comunes entre singularidades dispersas. Muchos de esos vectores no han funcionado o han tenido un corto recorrido, y es por eso que nuestra voluntad tiene la forma de un laboratorio, basado en un continuo ensayo-error y una confianza en lo común.

La profunda crisis que estamos viviendo tiene su correlato en la crisis de lo colectivo, es por ello que no podemos partir de categorías abstractas de barrio, clase o comunidad. En todo caso nuestra mirada artesanal de la política –y en eso La Casa Invisible se presenta como un dispositivo idóneo– nos invita a recrear las condiciones de posibilidad que permitieron que la palabra *barrio* nombre algo que iba más allá del territorio fijo, que la palabra *clase* nombre mucho más que una determinada condición compartida.

Aun a riesgo de simplificar, diremos que la contínua devaluación de lo público y la disolución de los proyectos y relatos emancipadores del movimiento comunista han permitido que sea el mercado el gran organizador de la vida común en unas sociedades fragmentadas o dispersas. A continuación diremos que siempre hay algo que se escapa, eso lo sabemos bien, y en este edificio que llamamos Casa Invisible hemos encontrado centenares, miles de personas, que están buscando libertad, cooperación, encuentros.

La política artesanal debe combatir los clichés y el voluntarismo estéril y autista de la vieja militancia, pero también debe mantener férrea la voluntad de ir al encuentro de estas pulsiones y poner lo que hay a nuestro alcance para que estos deseos puedan articularse en planos de consistencia, en nuevas subjetividades capaces de hacer temblar los cimientos de la explotación contemporánea y su correlato de impotencia, resignación y miedo.

2.0 Confianza. Recuerdo con claridad el impacto que me causó una conversación con un compañero saharaui, una noche cualquiera en La Ceiba, aquel bar *ocupado* que durante una década existió en dos emplazamientos malagueños, y en la que discutíamos entre risas sobre los problemas para aceptar la existencia de Dios. En un momento, el compañero, que era creyente, señaló a toda la gente que se encontraba en el lugar y me dijo: "No sé si vosotros creéis o no en algún Dios, pero aquí detecto una gran fe compartida, una creencia fuerte en mejor futuro, una espiritualidad común". Independientemente de que nociones como fe o espiritualidad sean desde luego ajenas a nuestra subjetividad, lo cierto es que tenía parte de razón y me hizo pensar que uno de los indicadores para valorar si estamos haciendo las cosas bien es justamente la capacidad de que la gente que atraviesa un centro social pueda volver a creer en la potencia de la acción colectiva. Si la fe, asociada en una versión secular a la noción de confianza, se compone de una creencia desvinculada de una prueba lógica o evidencia material, lo cierto es que en gran medida nuestras prácticas deberían restaurar la fe en lo común. Como bien señala Peter Pal Pelbart, una de las características de las tonalidades emotivas del sujeto posmoderno pasa por ese gesto nihilista del *nada merece la pena*, de modo que el desafío pasaría no tanto por revivir viejas trascendencias sino por desplegar nuevas fuerzas que reinventen la vida, haciendo posible una nueva fe en el mundo.

¿Qué nombra la palabra desencanto si no es esa pérdida de fe, ese devenir *cliché* de los discursos y lenguajes que ya no afectan, no conmueven, no movilizan? Desde este punto de vista, La Casa Invisible es un espacio que permite retomar el encanto de la práctica colectiva, la recuperación, o más bien la reinvención, de la creencia en las virtudes de lo común. Hay un efecto extraño, casi imperceptible, que opera en las subjetividades que atraviesan una experiencia de este tipo y que tiene que ver con la producción de confianza.

Sin confianza no hay posibilidad para la experiencia colectiva. La confianza es el soporte del riesgo; y hoy, entre tanto miedo e impotencia, solo es posible la libertad si asumimos riesgos y entendemos que la política de lo común produce vértigo, pero también una enorme alegría. ✣ NICOLÁS SGUIGLIA

Lo que hace falta es afectar, movilizar deseos, hacer vibrar los cuerpos con la posibilidad de una vida diferente

Nicolás Sguiglia (Rosario, Argentina), vive desde hace una década entre Málaga y Sevilla. Es Licenciado en Sociología y Máster en Derechos Humanos y Desarrollo. Actualmente es miembro activo de la Red de pensamiento crítico Universidad Nómada, del Centro Social y Cultural de Gestión Ciudadana La Casa Invisible de Málaga, así como de la experiencia de autoorganización entre trabajadores del sector cultural Creadores Invisibles.

SALE

La crisis de la fábrica de la cultura. El caso S.a.L.E.

El S.a.L.E. (www.saledocks.org) es un espacio independiente para el arte contemporáneo creado en Venecia por un grupo de activistas procedentes de los centros sociales autogestionados. El S.a.L.E. entiende el arte como producción común. Desde el año de su fundación, en 2007, se ha distinguido por su programa dedicado tanto a artistas emergentes como a los autores más relevantes del panorama contemporáneo (Yona Friedman, Gianfranco Baruchello, The Pirate Bay, Martha Cooper). El S.a.L.E. ha generado, además, seminarios y publicaciones: *L'arte della sovversione* (Manifestolibri, 2009) y *Headlines* (libro vinculado a la exposición homónima).

En 2005, Antoine Prum representaba a Luxemburgo en la Bienal de Artes Visuales de Venecia con una película elocuentemente titulada *Mundo veneciano*. Los protagonistas de la obra eran cuatro figuras paradigmáticas del sistema del arte: un pintor bohemio, una comisaria obsesionada por lo *politically correct*, un crítico dotado de elegancia formal y un artista *relacional* de aspecto más bien *cool*. Los personajes discuten frente a una taza de café con la ciudad lagunar de fondo. De pronto, entre discusiones teóricas varias, aquellos individuos comienzan a agredirse y a practicarse mutuamente mutilaciones de todo tipo, transformando así una situación tediosa en un alborozo *gore*, con profusión de sangre, tripas y vísceras.

En esta obra, evidentemente, la violencia representa la liberación de esas pulsiones que el arte, aquí representado como una frustrante *comunidad cerrada*, ya no está en condiciones de sublimar.

La película contiene dos elementos decisivos que acentúan el clima de artificialidad y alienación: todo el guión está compuesto de citas procedentes del ámbito de la crítica de arte; la película está rodada dentro de una Venecia artificial, un decorado cinematográfico construido en Luxemburgo en 2001, pero en ruinas después del fracaso del proyecto de megaproducción que debería haber albergado.

A partir de esta breve descripción, deberíamos poder extraer una moralidad nacional-popular: Venecia (o la ciudad) es un decorado cinematográfico, y el mundo del arte una pequeña comunidad de charlatanes que se odian. Una especie de lectura neosituacionista de la relación entre arte y ciudad como dispositivo espectacular. Pero esta interpretación resulta demasiado reduccionista. Lo que la película de Prum nos debe ofrecer, por el contrario, es una ocasión para comprender la reflexión en la que se basa el proyecto del S.a.L.E.. Debemos esforzarnos en identificar una paradoja en la obra en cuestión: allí donde la película parece enseñarnos una ciudad de cartón piedra y un debate autorreferencial, es preciso, en cambio, ver la plenitud de aquellos procesos materiales que, vinculándose al arte, influyen de manera decisiva en la dimensión económica, social y política de la ciudad.

Venecia es un decorado cinematográfico y el mundo del arte una comunidad de charlatanes que se odian

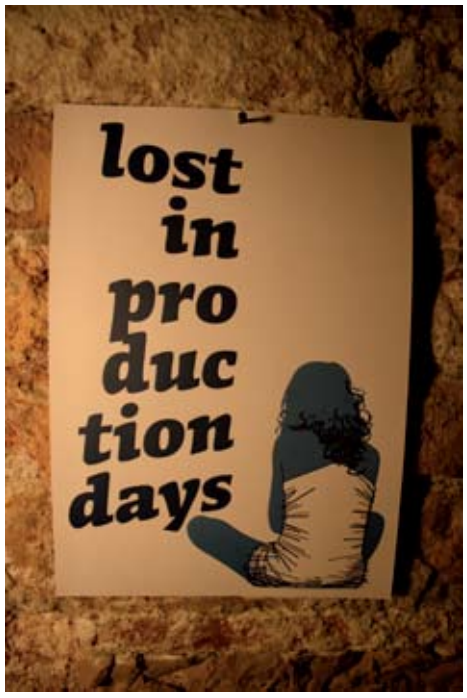
En una continuación ideal de *Mundo veneciano* tal vez deberían aparecer otros personajes: el economista del arte, el magnate de las finanzas, el creativo, el precario... individuos que en la actualidad son protagonistas, junto a los primeros, de la *culturalización* de las economías metropolitanas y de la definición de lo que nosotros llamamos la *fábrica de la cultura*. La cultura y el arte hacen que cambiemos —quizá de forma lenta— la manera en que miramos el mundo. Esta potencia subjetiva no tiene nada de utópico. Es más, es justamente lo que transforma la metrópolis contemporánea y las condiciones de vida de muchos de nosotros. Lo que está en discusión es la sustancia de esta transformación, la dirección que ha tomado.

En 2002, el volumen titulado *Investigación sobre la dimensión económica de la oferta cultural en Venecia* arrancaba con una afirmación elocuente: "Los recursos financieros de entrada [del sector cultural] representan un volumen relevante, equivalente a unos 240 millones de euros, y el empleo directo e indirecto generado por la oferta cultural es de 6.000 puestos de trabajo. Su entrecruzamiento continuo con otros sectores de la economía urbana lo convierten además en un pilar potencial del proyecto de un plan estratégico para Venecia"[1].

Con los años, estas magnitudes se han duplicado como mínimo, y el S.a.L.E. nace precisamente con la idea de atravesar dicho plan estratégico. La trayectoria que conduce al S.a.L.E. arranca en 2005, cuando un grupo de jóvenes artistas, comisarios, estudiantes universitarios y activistas de centros sociales autogestionados ocupa, durante la inauguración de la Bienal de Artes Visuales, un invernadero abandonado, justo enfrente de la entrada de la exposición. Las obras de arte expuestas en aquella ocasión en el invernadero contribuyen al sentido de la operación, así como el proceso de autorrecuperación del espacio, su limpieza y su devolución al barrio, a la ciudad y a todo el público de la bienal.

Esta experiencia, denominada *Mars Pavilion*, tiene lugar el mismo año en que, bajo la coordinación de la Administración

Los docks venecianos, son escenario de la apuesta colectiva de S.a.L.E. Foto: Ugo Carmeni.



Instalaciones de la "fábrica S.a.L.E." recuperadas para la agitación cultural. Fotos: Ugo Carmeni.

municipal, se lleva a cabo el traspaso de propiedad del Palacio Grassi (importante sede expositiva de la ciudad) de la familia Agnelli a François Pinault, es decir, de la principal industria italiana del automóvil a un coleccionista del arte, magnate de la industria del lujo y propietario de la casa de subastas Christie's.

Este traspaso puede considerarse un momento simbólico para Venecia, la señal mediática de un cambio de paradigma mucho más complejo, el del triunfo de una economía que podríamos definir como inmaterial —en este caso, sobre todo creativa y cultural— en detrimento de un modelo productivo anterior, vinculado a la industria tradicional de cuño fordista (encarnada por la familia Agnelli).

A partir de ese momento, en Venecia surge con claridad una confluencia en la inversión en las formas de la expresión contemporánea. Una confluencia entre sujetos importantes del capital financiero (tipo Pinault) y el gobierno ciudadano (la administración municipal), esta última en busca de alternativas creíbles a un turismo masificado y descualificado que potencia sobre todo las rentas de posición y que se revela insostenible tanto desde el punto de vista social como ecológico.

Evidentemente, la inversión en arte contemporáneo no se ha limitado al caso Pinault, sino que ha implicado también a la Bienal, la apertura de nuevas fundaciones y la presencia de universidades públicas y privadas donde se ofrecen programas vinculados al arte, el diseño, la moda, el teatro, la gestión de bienes culturales, etc.

Nunca la creatividad fue una prerrogativa de la cooperación social como en la era de las redes, y sin embargo se ve en gran medida desvalorizada

¿Todo perfecto, entonces? En absoluto. El proyecto del S.a.L.E. nace a partir de la convicción de la ambivalencia de este tipo de procesos, una ambivalencia con frecuencia recalcada también desde el discurso institucional (que encuentra en su propia crítica su sustento principal), pero rara vez puesta en discusión en su materialidad.

Podríamos pensar en Venecia como un lugar en transición, desde la imagen tradicional de *ciudad museo* a la de *creative city*. Desde luego que no se puede banalizar esta transición, ni tampoco es posible, a día de hoy, saber si se llevará a cabo plenamente. Y, sin embargo, en la hibridación y en los confines porosos entre las dos definiciones es preciso identificar en qué punto el dispositivo de la creative city empieza a producir la ambivalencia a la que nos referimos.

La formulación *fábrica de la cultura* —que no indica ninguna forma de continuidad estructural con el lugar de la producción en el fordismo— resulta útil para delinear un campo en el que se ponen en juego asimetrías y relaciones de fuerza. A los ojos de todos, gran parte del trabajo vivo no se reconoce, está infrarremunerado o, directamente, no está retribuido; en una palabra, es precario. En la fábrica de la cultura, a la aportación que la inteligencia social metropolitana hace a la producción de valor no le corresponde una distribución equivalente de renta. Nunca la creatividad fue una prerrogativa de la cooperación social como en la era de las redes, y sin embargo se ve en gran medida desvalorizada.

Creative City en Venecia —pero también en otros lugares— significa que la inversión en arte contemporáneo trae consigo una revalorización del mercado y de las rentas inmobiliarias. En este sentido, arte y ladrillo van paradójicamente de la mano, apoyándose en una ciudad que nada tiene de cartón piedra (por volver a *Mundo veneciano*) y favoreciendo posiciones rentistas (inmobiliarias y académicas). No obstante, nos gustaría ser claros sobre este punto. Desde los inicios de nuestra trayectoria, nunca pensamos que los precarios de la era del trabajo cognitivo y creativo pudiesen organizarse (exclusivamente) a través de viejas formas sindicales, sobre un terreno reivindicativo tradicional. En lo que respecta a Italia, hasta fecha reciente no ha existido una disponibilidad por parte de algunos sectores sindicales para una discusión sobre temas como las rentas del trabajo o la renta básica de ciudadanía. Además, es difícil que Italia pueda ver la difusión de movimientos al estilo de los Intermitentes del Espectáculo franceses. A pesar de cierta vitalidad de los precarios de las artes escénicas, las condiciones de partida son demasiado diferentes de las de sus *primos* de allende los Alpes.

Así pues, sin perjuicio de una apertura a la discusión, la alternativa en la que se basa el S.a.L.E. es diferente: la creación de un espacio de producción cultural independiente, un modelo autoorganizativo del trabajo vivo metropolitano capaz de producir iniciativa cultural, coinvestigación, conflicto y, en el futuro, distribución de renta para los sujetos con los que trabaja. De algunos intentos de coinvestigación veneciana y del artículo de Andrew Ross[2], que toma en consideración una escala mayor, se desprende hasta qué punto la fragmentación de la composición técnica —es decir, de la organización capitalista del trabajo vivo— constituye el obstáculo que hay que superar para plantear formas de acción común en la fábrica de la cultura.

Encontrar lo *común* del trabajo vivo en la época del capitalismo cognitivo es la condición necesaria para transformar las relaciones de fuerza y las condiciones materiales. Por lo demás, este aspecto es precisamente el que el discurso institucional de la economía del arte se niega a ver. El S.a.L.E. responde a la necesidad de arrebatar a los economistas del arte el *mantra* referente al poder del arte para transformar la manera en que las personas miran el mundo. No porque sea falso, sino porque en sus manos esta verdad con frecuencia enmascara la consolidación de posiciones rentistas inmobiliarias metropolitanas y académicas, así como la existencia de una precariedad endémica en la que se basan las economías del arte contemporáneo. El desarrollo de *distritos culturales avanzados* no puede prescindir de una distribución de la riqueza que tome en consideración un dato: el hecho de que el arte —y con más motivo en la era de las redes— es el producto de una cooperación social extensa y de las redes que la inervan.

Precisamente durante un seminario en el S.a.L.E., Maurizio Lazzarato señalaba que, en la copresencia entre *molaridad* y *molecularidad*, y en aquella entre hipermodernidad y neoarcaísmos, se desplegaba el funcionamiento del arte como institución[3]. Esta capacidad para mantener unidos discursos innovadores sobre la constitución de la subjetividad y la antigua distribución de roles y funciones (el artista, el público, el museo, el festival) delinea el campo de batalla de la fábrica de la cultura, un campo que hay que frecuentar *dentro y contra*, por repetir un viejo *adagio*.

Y el S.a.L.E. está sin duda *dentro*, sobre todo por su posición material en la ciudad. Ha sido el primer espacio artístico permanente de esa rama del arte contemporáneo de la que surgen hoy nuevos museos y fundaciones importantes. Pero, ¿por qué se caracteriza su *estar contra*? De forma evidente, el S.a.L.E. *está contra* cuando organizan manifestaciones dentro de la Bienal el Museo de Punta della Dogana (propiedad de François Pinault) y otras instituciones culturales. *Está contra* cuando, frente a estas iniciativas, se contraponen con histeria los dispositivos de seguridad privada o las cargas de la policía. Pero, al mismo tiempo, el S.a.L.E. *está contra* en un sentido más profundo, puesto que, con su propia existencia material, sustrae un lugar a la lógica rentista (ya sea pública o privada) y lo valoriza en cuanto *common*, como bien común. *Está contra* porque se opone a un uso artístico de los discursos y de los imaginarios del conflicto como mera forma de gobernación. *Está contra* puesto que une la libertad de expresión (que nunca va seguida de una transformación de las relaciones sociales) con la necesidad de la transformación y el reconocimiento de la dimensión común de la producción artística y cultural. Y resulta evidente que esta forma de oposición a las lógicas de la fábrica de la cultura es una forma que inmediatamente se presenta como proyecto, ya que se expresa a través de un programa de exposiciones, seminarios, publicaciones, etc.

S.a.L.E. es un modelo autoorganizativo del trabajo metropolitano capaz de producir cultura, con flicto y, en el futuro, distribución de renta

Cuando el S.a.L.E. construye, como está sucediendo, formas de trabajo conjunto con sujetos institucionales e intercepta flujos económicos (a decir verdad todavía limitados) vinculados a la economía cultural metropolitana, está justamente interfiriendo en un mecanismo en el que predominan lógicas rentistas (el alquiler de espacios privados) y la precarización del trabajo vivo (desde el trabajo creativo hasta los servicios menos cualificados). Este es un aspecto que nosotros identificamos como plenamente político, parte de lo que podríamos definir como nuestra *práctica de lo común*, un momento de reapropiación de ese plusvalor cultural producido socialmente y sustraído a la captura capitalista para una distribución equitativa del mismo.

¿Y la crisis? En la crisis, la cultura sufre recortes ingentes de financiación pública, y esto no sucede solo en Italia donde, por lo demás, la precariedad era ya la única condición conocida por el trabajo vivo cognitivo y cultural antes del estallido de la crisis en 2008. También a escala europea, la cantine-

Arquitectura y graffitti en otras dos propuestas de la factoría S.a.L.E. Fotos: Ugo Carmeni.

La producción de lo común a través de los "manifestos" S.a.L.E.: situacionistas, asociación de artistas venecianos, debates sobre espacio público y movimientos sociales...

la de la austeridad funciona como marcha fúnebre de los fondos dedicados a las artes y a la cultura.

No quiero parecer catastrofista. Sería posible dar un vuelco a lo trágico de las condiciones materiales de la crisis si se favorecieran procesos de recomposición social. Es necesario encontrar en algún sitio lo común de la multitud, romper la fragmentación de las relaciones de trabajo, género y procedencia, volver a captar esa subversión (en palabras de Brian Holmes[4]) que la industria cultural ha utilizado con frecuencia como motor de su éxito y recomponer una fuerza social capaz de responder a gran escala al uso que el capital hace de la crisis.

¿Y el arte, no corre el riesgo este discurso de reducirlo a mera comparsa, ilustración o, peor aún, relleno de centros sociales autogestionados de nueva generación? Se podría responder a esta objeción recalcando un limitado interés hacia lo que hoy en día el sistema institucional suministra como arte, en particular bajo la forma de neoarcaísmos: el artista, el comisario, la obra, el museo, etc. Se podría —y se puede— sostener que nos interesa más la dimensión social y reticular de la producción cultural, en particular en la era de la web 2.0 y de la difusión de lo digital; se podría —y se puede— afirmar la primacía de la producción de nuevas formas de vida característica de los movimientos sociales y de las identidades *queer* disonantes. Todo esto es verdad, pero no resuelve el problema de cómo volver a captar ese potencial subversivo que el sistema del arte (en tanto que segmento de la industria de lo *cool*) amenaza, de hecho, con desactivar.

Sería posible dar un vuelco a lo trágico de las condiciones materiales de la crisis si se favorecieran procesos de recomposición social

A mi modo de ver, la relación entre investigación artística y *práctica de lo común* sigue siendo un problema abierto. Los artistas, tal vez justamente debido al progresivo desdibujamiento de los límites entre arte, trabajo y política[5], sienten con frecuencia la dimensión de la autoorganización característica de los espacios sociales como una prevaricación, mientras se encuentran a sus anchas en el espacio liso del sistema artístico, donde, más allá de casos burdos de censura, jamás se problematiza el mensaje político de su trabajo y donde no se les invita a discutir la posición de su obra *dentro* de las relaciones sociales de producción. Es evidente que es posible convertir este límite en oportunidad; cabe describir simplemente la porosidad entre arte, trabajo y política como la condición dentro de la cual la *intelectualidad de masas* (por remontarse a una definición que Paolo Virno utilizaba hace diez años) debe tomar las riendas de su destino.

En este contexto, el envite no es tanto la necesidad de construir centros sociales autogestionados acogedores de artistas como la necesidad de afirmar el arte como producción *común*: refractaria a la medida desde el punto de vista capitalista y hostil a la lógica de la propiedad. Se trata sin duda de un rompecabezas antiguo –y moderno– para el que no existe una solución universal: existen, sin embargo, contextos en los que este problema abarca segmentos metropolitanos y sociales mucho más allá de los límites restringidos del debate especializado. Allí es donde es necesario seguir planteándose el problema, en términos nuevos, pero decididamente materiales. ✣ MARCO BARAVALLE

Marco Baravalle es activista, autor y curador (Venecia, 1979). En la actualidad es promotor del espacio político y artístico S.a.L.E Docks en Venecia. Recientemente ha editado el volumen *L'arte della sovversione*, Roma, Manifesto Libri, 2009.

Traducción del italiano de Marta Malo

1 Zanon, Di Maria, Russo, Zecchin, *Indagine sulla dimensione economica dell'offerta culturale a Venezia*, Marsilio, Venezia, 2003.
2 Andrew Ross, "La nuova geografia del lavoro precario", en Federico Chicchi y Gigi Roggero (eds.), *Sociologia del Lavoro* 115; III fascículo, 2009.
3 Maurizio Lazzarato, "Molare e molecolare: rapporti tra soggettività e cattura nell'arte, en Marco Baravalle (ed.), *L'arte della sovversione*, Manifestolibri, Roma, 2009.
4 Brian Holmes, "Recapturing subversion. Twenty twisted rules in the culture game", en Van Abbemuseum (ed.), en colaboración con WHW, Escape the Overcode. *Activist Art in the Control Society*, 2009, en http://bit.ly/9y51fu
5 Paolo Virno, *Grammatica della moltitudine*, DeriveApprodi, Roma, 2002 [ed. cast.: *Gramática de la multitud*, Traficantes de sueños, Madrid, 2003].

La Tabacalera es uno de los últimos "contenedores" rehabilitados para centro social del eje Lavapiés-Embajadores, en Madrid. Foto: Genín Andrada.

TABACALERA

La Fábrica Tabacalera: Experimentos del común

Hay que crear nuevas normas que rijan nuestro común frente a los imperativos del mercado

El centro social autogestionado La Tabacalera (LTBC) es muchas cosas y de muy diversa índole. Compone un arsenal de expectativas, deseos y experiencias en un mismo espacio, a veces en relación, otras ajenas —y potencialmente contradictorias— entre sí. Resulta difícil poder describir el centro de forma homogénea. Para intentarlo, hay que abordar dos cuestiones: el contexto inmediato en el que arranca la experiencia y la composición inicial del proyecto.

El momento en que surge la posibilidad de activar el edificio de LTBC como espacio social, recogiendo una demanda ya histórica en el barrio, se define por la incertidumbre: una relación débil con un ministerio receloso; el entramado social que sostiene el proyecto es disperso y complejo: las redes que antes se habían movilizado por este edificio estaban desactivadas o se han reubicado en otros espacios. La fragmentación social no permitía una apuesta a priori por esta negociación y más bien se esperó con cautela a que la oferta se materializase para movilizarse sobre la propuesta.

Este compás de espera generó dos reacciones contrapuestas: la máxima expectación entre aquellos sectores más vinculados a cierta producción artística, que veían en el espacio de LTBC la ocasión de disponer de un recurso e incluso una promoción, frente a la desconfianza de quienes veían esta oportunidad muy débil y constreñida.

El punto de arranque, en un contexto de incertidumbre y debilidad (no están claros los términos del acuerdo, hay claros límites temporales y muchos frenos y miedos institucionales), es el de la apertura máxima de un espacio[1] a una composición plural, heterogénea y compleja de personas sin referentes comunes constatados (incluyendo lenguajes, asideros normativos, culturas, expectativas, y un largo etcétera). Este arranque —en el que todavía estamos— es, por tanto, reconocible y abiertamente caótico: está inscrito en los tiempos del capitalismo actual: la velocidad, la fragmentación, la debilidad de los lazos sociales... Toda posibilidad de reflexión para la autoorganización —entendida como proceso de reflexión colectiva acerca de la asunción autónoma de normas consensuadas de relación y gestión— está condicionada por y es simultánea al despliegue frenético de la acción y la producción social. A su vez, se corresponde con la apuesta por construir un espacio de lo imprevisto[2].

LTBC acaba de nacer y no puede pensarse con precisión sin contar con una experiencia propia. Esto lo sabíamos y lo constatamos meses después, cuando precisamente ese desenfreno de creatividad y movilización social, al tiempo que le da sentido, hace patente la necesidad de un cuerpo común, de que el proceso aporte significación al espacio y su entorno y genere una propuesta colectiva capaz de perdurar más allá de los límites previstos por el ministerio.

Antecedentes. En 2004 se constituye La Tabacalera a Debate, una red social abierta pero a la vez acotada a unos objetivos: en relación a la idea de que el destino final de la Fábrica de Tabacos de Embajadores se decidiese en un proceso de participación ciudadana (frente a varios proyectos aún no definitivos que se barajaban desde el Ministerio de Cultura), la iniciativa recogía las complejas luchas territoriales, culturales y políticas que sobrevolaban el enorme edificio de LTBC (uno de los últimos grandes *contenedores* del territorio Lavapiés-Embajadores) desde hacía años.

El movimiento se proyectaba sobre cuatro vectores que entonces llamamos críticas[3] , la primera, sobre la política urbanística, el paisaje urbano, el destino de los edificios públicos y la modificación del territorio (transformación del centro de Madrid y, en concreto, del barrio de Embajadores, en fachada de la ciudad: eje museístico, *revitalización*, cambio de población y servicios y encarecimiento del suelo). La segunda, la artística, trabajaba sobre la cultura, la producción y la creación social, sobre la base de que arte, política y personas no están separadas, de que es preciso disolver las fronteras entre productores y espectadores. La tercera versaba sobre la dimensión democrática o participativa: cómo se deciden las cosas y qué grado de participación tienen las personas sobre la cosa pública. La última, referida a la dimensión productiva de la Fábrica: recuperar a un tiempo la memoria fabril del edificio y repensarlo como motor de una nueva economía del barrio.

El contexto era entonces el de una transformación urbana que expulsaba toda posibilidad de autoorganización ciudadana sobre un territorio desmantelado (desalojos de centros sociales que habían habitado el barrio, transformación de plazas públicas en grandes desiertos y restricción de uso del espacio público, entre otros). El marco de la actual experiencia de LTBC tiene que ver con ese proceso de desmemoria urbanística y social, de cambio de paisaje urbano, pero también de nuevas configuraciones y agentes sociales.

Propusimos LTBC como centro social autogestionado porque contemplábamos esta trayectoria y entendíamos este espacio como heredero de la cultura generada en los centros sociales, de transformación social e intervención en la ciudad. Este planteamiento era una hipótesis por verificar: la posibilidad de hacer de LTBC un centro social. Así, se convertía en un espacio para la experimentación social, política y artística.

El experimento Tabacalera: fábrica del común, institución del movimiento o experiencia compartida. Las posibilidades de un edificio de las dimensiones de la Fábrica de Tabacos son enormes. Experimentar sobre la puesta en marcha del espacio por parte de quienes quieran sumarse a ello implica ya algún elemento de partida: las personas, la horizontalidad y la cooperación como base del proyecto.

Un edificio de titularidad pública, en el centro de Madrid, se autogobierna, produciendo cultura desde la base. Al estilo de las fábricas recuperadas en Argentina, LTBC es activada por sus propios habitantes, manteniendo la sólida arquitectura original del edificio, reciclando materiales para su puesta a punto y demostrando que la autogestión es la mejor receta contra la crisis.

Esta suma de producciones, lenguajes, culturas, deseos e intereses, está en la base de los centros sociales como artefactos de intervención en la ciudad, pero no resuelve la tensión entre configurar LTBC como institución social o como mera experiencia.

Micropolíticas: el mundo entre cuatro paredes. En la trayectoria de los centros sociales, la apuesta por la heterogeneidad frente al cierre identitario ha sido uno de los planteamientos que abrían la posibilidad de conexión con el tiempo propio, las dinámicas globales y la construcción de nuevos comunes. Pero los centros sociales se relacionaban desde una subjetividad propia (múltiple, cambiante y contradictoria) con las derivas del capital y la metrópoli. LTBC es, en cambio, un pedazo de mundo que ha de definirse como diferente si no quiere ser igual a sí mismo. La búsqueda de un común que haga de LTBC un espacio antagonista y no un mero reproductor de cultura (entendida esta como *producción de subjetividad capitalista*) está en la base del reto de este proyecto. Un reto que se piensa al tiempo que se experimenta, de manera que es la propia experiencia *vital* de LTBC la que la hace situarse, definirse y avanzar.

Claramente, una de las principales dificultades en este sentido es que, dentro de la heterogeneidad del mundo, de la cultura del común, de la cooperación frente al individualismo, no es algo que venga dado o surja espontáneamente o por buena voluntad, y por tanto, nada se puede dar por sentado, sino que ha de construirse para que sea compartido y real. La experimentación está en la base de la propuesta. Crear nuevos hábitos y modos de hacer diferentes, dotarnos de nuevas normas que rijan nuestro común, frente a los imperativos del mercado y la alianza público-privada.

Tabacalera como centro social: ¿Hacia una nueva institucionalidad?. Precisamente porque el escenario de la gobernanza ya está dibujado en el centro de Madrid, porque la experiencia de los centros sociales *okupados*, por contra, señala la necesidad social de contar con el espacio suficiente como condición de posibilidad para que nuevas socialidades y subjetividades autónomas puedan intervenir en la ciudad, y porque el panorama es de escasez (de espacios, de posibilidad de desarrollo, pero sobre todo de estabilidad de iniciativas, de recursos...), LTBC se postula como centro social autogestionado.

LTBC abre, desde su inicio, un canal novedoso e innovador de relación institucional: la posibilidad de ser un sujeto autónomo reconocido, y hasta auspiciado, por una institución pública.

Una relación por construir, lo que necesariamente conlleva una tensión permanente que conviene pensar y trabajar, tanto desde el plano de la gobernanza —¿hasta qué punto es el proyecto de LTBC funcional a una nueva forma de gestión de la cultura público-privada?, ¿hasta qué punto ese cambio es positivo?, ¿cuáles son las características de esa nueva gestión y cuál nuestro lugar en ella?— como desde el plano de la construcción del proyecto —¿cuál es el grado de autonomía?, ¿cuál el margen de actuación?, ¿qué composición interna es precisa para sostener un discurso autónomo dentro de esa tensión?—. Se trata, pues, de un reto para, al menos, dos partes: la apuesta de las instituciones públicas por un nuevo marco de relación con lo social y la apuesta del proyecto Tabacalera como agente de una nueva institucionalidad.

Dentro de un terreno de dispersión y de un escenario de fragmentación, la apertura de un marco de estabilidad es fundamental para pensar el espacio del común. LTBC nace con un marco temporal no cerrado pero sí acotado (un año) en el que el reto es construir un modelo de producción cultural fuerte que legitime públicamente nuevas formas de gestión y producción social: a través de una programación abierta a la innovación y a la creación social cooperativa, de una vinculación con el entorno y el territorio en el que se inscribe (no ya un arte separado, sino una producción cultural vinculada); a través de una lógica diferente que, en un marco completamente mercantilizado, es capaz de producir bajo licencias de cultura abierta y *copyleft* —demostrando así la potencia de un modelo alternativo de producción y gestión—; a través de espacios de autoformación e intercambio, de inmersión en la mezcla de lenguajes y culturas (sociales, artísticas y étnicas), y como herramienta para otros proyectos, espacios y redes que pueden desarrollarse, proyectarse u obtener recursos en este espacio.

En la ciudad donde hasta el subsuelo tiene dueño, las prácticas sociales posibles son limitadas por la propiedad. Cuando esta es pública, el espacio está sobredeterminado por las formas y modos de la administración, que crea una percepción de universalidad (solo esta forma y esta normas son posibles) y de naturalidad (esta forma es así porque debe ser así o no hay otra). Cuando esta percepción se pliega a un análisis "autocrítico", este deriva en una llamada al compromiso, a la participación social, a la corresponsabilidad con el devenir de la sociedad. Pues bien, de eso se trata, de posibilitar la experiencia del espacio social donde los ciudadanos determinan reglas, formas, necesidades y deseos sin otra pauta que su propia posibilidad, su propia capacidad, responsabilidad y determinación.

LTBC afronta y renueva la cultura de cooperación, pues pone en marcha mecanismos inéditos de autoorganización en sociedades complejas mientras consigue visibilizar la dificultad y hacerse cargo de ella. La autogestión es hacerse cargo de lo propio (lo común), y para ello es preciso poner en marcha procesos de cooperación entre individuos o grupos aislados o sobreconformados por situaciones dadas, que estos procesos alterarán como única posibilidad de recomponer el vínculo de potencia quebrado por la fragmentación que obliga a pensarse como individuo singular, es decir, solo. ✣ ANA SÁNCHEZ Y CARLOS VIDANIA

Graffiti alusivo en una de los muros de la antigua Fábrica de Tabacos, en proceso de constitución como centro social autogestionado. Foto: Genín Andrada.

1 El espacio abierto da miedo, vértigo. No ofrece ninguna protección y, sin embargo, registra la amenaza continua de que algo puede pasar. Y es la condición de posibilidad para que algo pase...

2 Los espacios urbanos siguen una lógica funcional distributiva: de cada uno de ellos se espera una utilidad y cada uno está normativizado para cumplir esa utilidad: pareciera que cuando un espacio deja de corresponderse con la utilidad prescrita debe ser un espacio vacante hasta que vuelva a recuperar su utilidad primigenia o aquella que le es dada de nuevo.

3 ¿Qué hacer con una estación abandonada en una vía muerta? Sobre esa pregunta se construye la política del espacio de lo imprevisto: o se espera a la acumulación de un proyecto o se invita a formar parte de su historia y su destino, sin saber exactamente de antemano cuál va a ser este.

4 http://latabacalera.net/web2004/

HISTORIA

El extraño, el huésped y la máquina

El reto para Babbage no era que las máquinas funcionaran sino diseñar una nueva manera de organizar los sistemas productivos

Siempre hay un extraño, un huésped y una máquina. La historia del pensamiento organizacional se ha definido siempre en y desde sus lindes: desde las periferias ontológicas que habitan los extraños, los huéspedes y las máquinas.

A principios del siglo XIX, por ejemplo, el pensamiento industrial sufre una conmoción de su inteligencia. La llegada de las máquinas sacude el organon de la inteligencia productiva. Así, el historiador Simon Schaffer nos cuenta cómo una nueva filosofía maquinista y manufacturera, que surge por entonces, desborda la imaginación tecnológica del trabajo. De la mano del pensamiento economista ricardiano, los filósofos manufacturistas se enzarzan en un debate sobre la geografía de la inteligencia de la producción: mientras los manufacturistas sostienen que la plusvalía que generan las máquinas se debe a la inteligencia que caracteriza al capitalista, el frente socialista insiste en que la verdadera máquina, y por tanto la fuente de toda inteligencia productiva, es el cuerpo viviente del obrero.

Charles Babbage, el inventor de la primera computadora —que llamó la Máquina Analítica o Máquina de la Diferencia— no tardó en darse cuenta de la importancia del desencuentro entre la máquina y el operario, y escribió un libro a propósito de ello, *La economía de las máquinas y las manufacturas*, al cual solía referirse coloquialmente como la economía doméstica de la fábrica[1]. La máquina y el obrero: enemigos o metáforas el uno del otro. El modelo de economía doméstica propuesto por Babbage, que privilegiaba el papel de las máquinas por encima del de los trabajadores, no pasó ni mucho menos desapercibido. Por ejemplo, al hablar de la inteligencia de las máquinas, Babbage descuidó observar que estas dependían no solo de la inteligencia de sus administradores, también de los trabajadores que las manipulaban y cuidaban de ellas. Lo que hacía a una máquina inteligente era su diseño; no importaba si luego, en la práctica, esta no funcionaba, o si era necesario hacer ajustes y rectificaciones una vez puesta en marcha. Sin ir más lejos, Babbage se atribuyó siempre lo que hoy llamaríamos la propiedad intelectual del invento, aunque tan importante como su aporte fue el de Joseph Clement, maestro ingeniero que fabricó la máquina y, sin embargo, se encontró siempre con el descrédito de Babbage.

El desencuentro entre Babbage y Clement sirve como ejemplo de algo más que la lucha y el conflicto por el prestigio y el reconocimiento personales. Para Babbage, hombre de ciencia, Clement era un técnico: persona de confianza, sin duda, en las artes y trucos de la mecánica, pero no una mente rectora y gestora. La mentalidad victoriana de mediados del XIX distinguía claramente entre las habilidades artesanales de los técnicos y el refinamiento y cultura empresarial de los hombres de ciencia. No es que Babbage no quisiera reconocer el trabajo de Clement –que es, no cabe duda, una posibilidad– sino que para Babbage la verdadera inteligencia, el verdadero desafío que ofrecía la nueva mecánica, estaba no tanto en conseguir que las máquinas funcionaran (ese era un desafío para los técnicos) como en asumir el reto de diseñar una nueva manera de organizar los sistema productivos: idear un sistema de gestión racional en el que la inteligencia de las máquinas complementara la inteligencia de las personas. Al final Babbage no supo llevar a buen puerto su ideal de fábrica automática y racional. Sus roces constantes con técnicos y trabajadores le llevaron a vender el modelo de negocio al Estado, quien nacionalizó las máquinas y los diseños. Las Máquinas Analíticas irrumpieron, pues, en el mundo de Babbage cual tropel de extraños: testigos de una sociedad en erupción que reclamaba el reconocimiento de nuevas competencias y habilidades, nuevos raciocinios y nuevos vínculos de confianza. Frente a tal escenario insurgente, el umbral de la hospitalidad victoriana se desmoronaba. El otrora acomodado hogar de la economía doméstica de la fábrica alojaba en su interior una violenta revuelta, en la que empresarios, científicos, técnicos, operarios y máquinas se disputaron cruelmente los papeles alternantes de huéspedes y anfitriones.

El Rey Extraño. La figura mitopoética del Rey Extraño articula lo que Marshall Sahlins ha dado en llamar, en un maravilloso ensayo de reciente factura, las formas elementales de la política de la vida[2]. El Rey Extraño llega a nueva tierra y depone al mandatario existente. Su figura majestuosa y temeraria infunde terror y sumisión; y como muestra y gesto de benevolencia y misericordia, el Rey Extraño distribuye y promete prosperidad y riquezas. El aura de su violencia se despliega así hacia fuera, hacia el engrandecimiento del reino, al tiempo que sus poderes se repliegan interiormente para proveer y disponer orden, justicia, seguridad y prosperidad... De las dos caras del Rey Extraño, las caras de lo terrible y de lo beneficioso, la primera es la condición de posibilidad de la segunda... La capacidad que el Rey tiene para constituir un nuevo orden siendo consecuencia de su capacidad para violar el régimen antiguo. Sus transgresiones iniciales le sitúan por tanto por encima de la sociedad, enajenado incluso de su propia parentela; y con ello se demuestra su poderío y fortaleza frente a la sociedad, que en tal medida le es condescendiente, creación suya... La incorporación social y distribución de poderes vitales *externos* constituye así la forma elemental de la vida política.

La *externalidad* de la vida política constituye así, según Sahlins, su momento fundacional, su expresión fundamental como *forma elemental*. El Extraño, por tanto, es el pasajero político por excelencia: el primer portador de *bios* político, de vida política, la sangre con que revitalizar la convivencia moribunda de la endogamia. La exogamia que instaura el Rey-Extraño simboliza la soberanía suprema. El ensayo de Sahlins entronca con una tradición ya clásica en la historia de la antropología, en torno a la hospitalidad. La hospitalidad es la técnica de gestión de la extrañeza: el dispensario de protocolos, rituales y buenas maneras que invitan al extraño a sentirse como en casa. La hospitalidad es, por tanto, la tecnología por excelencia del umbral: allí donde el interior y el exterior, donde el anfitrión y su huésped, el amigo y el enemigo, solventan sus diferencias. Es la unión exogámica con el Rey Extraño, o la Máquina de la Diferencia de Babbage, en versión antropológica.

La Hospedería Global. En un ensayo ya clásico para la teoría de la esfera pública, Michael Warner ha hecho notar que la definición liberal del concepto de lo público acarrea una concepción de la sociabilidad como movimiento u orientación *horizontal*. Es así, apuntala Warner, que no pocos académicos e intelectuales se dejan seducir por un concepto equivocado del bien público como *audiencia socialmente expansiva*: a mayor número de personas que nos leen o escuchan, mayor hondura pública de nuestro pensamiento[3]. Warner observa que tal concepción horizontal y expansiva de lo público conlleva una teoría social de la *relacionalidad pura entre extraños*. Al fin y al cabo, si lo importante de un mensaje es que se escuche y no que se entienda, el denominador común mínimo de la comunicación es la extrañeza. Un mensaje extraño nos coge desprevenidos a todos por igual. Como dice Raymond Geuss, la condición de extrañeza – las relaciones que se entablan entre extraños – exige la observación máxima del *principio de desatención*: cuanto menos caso se le hace a alguien, mayor su condición de extraño. Geuss cita a modo de ejemplo la famosa masturbación pública de Diógenes de Sínope[4]. El episodio demuestra hasta qué punto el espacio público de la civilidad se sostiene sobre un imaginario de la hospitalidad: donde el umbral del cuerpo interior, corrupto y poluto de Diógenes se vierte obscenamente sobre la exterioridad de huéspedes inatentos y descuidados. La masturbación de Diógenes nos coge desprevenidos como público. En el cuerpo de Diógenes colapsa así el edificio de la liberalidad pública occidental. Nuestra vulnerabilidad como extraños nos pervierte como público.

Uno podría llegar a decir que la esfera pública liberal funciona, por tanto, cual Máquina de la Diferencia: linde ontológica donde al adentro y el afuera se espejan como metáforas y enemigos el uno del otro. Se trata, pues, de una máquina anticipatoria, generadora de sus propias externalidades. De hecho, así lo entiende la economía contemporánea, para la cual el concepto del *bien público* funciona como una *externalidad*[5]: aquello que desborda (*spillover*) las lindes del mercado; por tanto, que le es externo o extraño al mercado. Dado que el neoliberalismo tiende hacia la externalidad pura —hacia el bien público puro, hacia el mercado que no permite mayores derramas—, ¿qué clase de hospedería alojará entonces a los extraños?, ¿quién hará de anfitrión y quién de extraño en la economía (*oikonomía*, hogar) de la externalidad pura? ¿Será este, quizás, un mundo repleto de Reyes Extraños?

La Máquina Vibratoria. Pensar un mundo repleto de Reyes Extraños no es ni fácil ni sugerente. Por eso, quizás, la teoría crítica ha buscado desestabilizar el modelo de la Hospedería Global poniendo en juego no tanto escenarios alternativos como líneas de fuga inmanentes al propio pensamiento hospitalario. ¿Qué pasaría —se han planteado algunos— si llegáramos a concebir nuestro hogar-economía como una morada común, donde ya no tiene sentido hablar de extraños? ¿Si a la hora de asignar nuestros recursos, por ejemplo, dejáramos de hablar de bienes públicos y bienes privados, del Estado y del mercado, y optáramos por movernos en la economía de los bienes comunes?

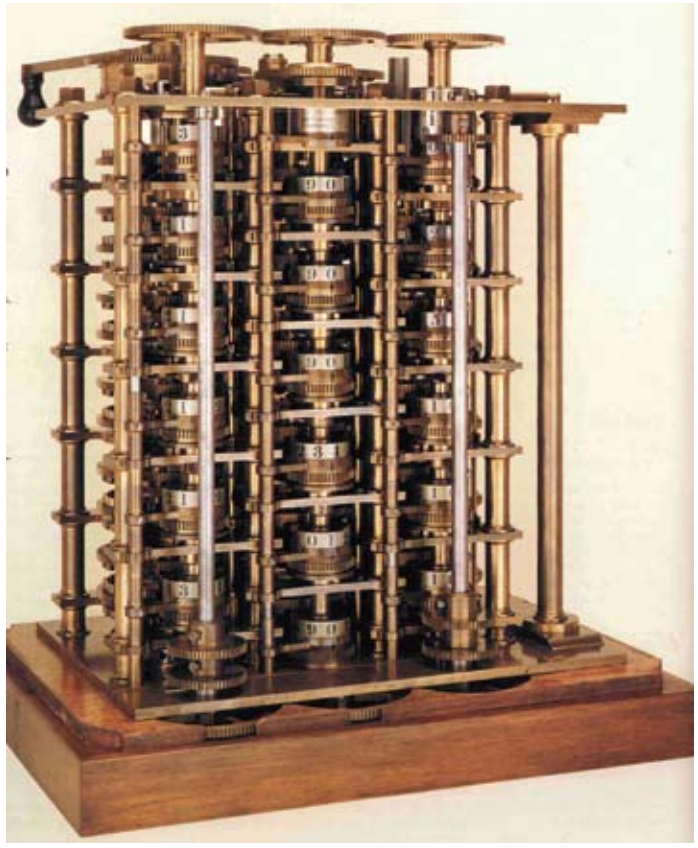
El caso de las tecnologías de información y comunicación es paradigmático. En un régimen de producción en el que el coste de la información tiende a cero, ponerle cerco a la información, se ha dicho, es económicamente perverso: genera más costes que beneficios.[6] Tal es el planteamiento que anima, por ejemplo, el movimiento procomunal en ciencia (*open science*) donde, además, la concepción tradicional de la institución científica como república de conocimiento abierto viene a sancionar, no solo un programa económico, sino un modelo cultural.

La libertad de la información, su capacidad para moverse sin cercos por la esfera tecnológica mundial, ha venido también a refundar ciertos presupuestos de la teoría política. El siguiente texto de Mike Featherstone y Couze Venn sirve como ejemplo:

"Si allá donde hay un público hay una comunidad abierta autogestionada por extraños [tal y como postula, recordémoslo, la definición liberal clásica], entonces puede que nos estemos encontrando hoy con nuevas formas emergentes de vida pública. Se podría decir que en vez de un modelo de esfera pública global, habría que ir pensando en una *vida pública global*, donde el desplazamiento del término *esfera* por el término *vida* viene a indicar la imposibilidad de separar la política de la estética, el afecto de la cognición. Es más, el énfasis en el término *vida* apunta también a la posibilidad de concebir la información como fuente *viva*, como sistema autopoético, incluso como multiplicidad compleja que, más allá de comportarse como herramienta dócil, resulta por el contrario generativa, inventiva y creadora de mundos (*worldling*)[7].

La libertad de la información, esto es, la nueva naturaleza de la información como entidad libre y viva, abre entonces la vía a lo que Nigel Thrift ha llamado el *capitalismo vitalista*[8]: un capitalismo afectivo y postfenomenológico, alerta a las modulaciones básicas del espíritu, sus impulsos, carencias, excitaciones y temblores. Un capitalismo que se concibe a sí mismo como *economía de las cualidades*[9]. La economía como cuerpo nervioso, como Máquina Vibratoria[10].

Toda vibración es umbral puro. Oscilación o temblor al filo mismo del adentro y el afuera. Ya no hay anfitriones ni huéspedes. Ya no hay extraños, ni enemigos, ni amigos. Solo pura vibración. Así lo pensó Gabriel Tarde, y tal tradición de pensamiento es la que Bruno Latour ha venido a resucitar recientemente[11]. Una economía sin demandas y sin ofertas, sin bienes, sin insumos, sin consumos; sin mercados, sin públicos, sin externalidades. Solo vibración, cosas que vibran, que reclaman nuestra atención. La economía es el colectivo, el enjambre, el entrecruzamiento de todas esas vibraciones, nazcan o no de nuestros intereses y nuestras pasiones. También las cosas – los materiales, las herramientas, la cacharrería – vibran, también tienen pasiones. También hacen economía. La misma Máquina de la Diferencia de Babbage es una Máquina Vibratoria capaz de empujar y enardecer – de hacer vibrar – las pasiones y los intereses de operarios, técnicos y empresarios. La economía es el enjambre vibratorio e inmanente de tal red de intereses cruzados.



La Máquina Analítica o Máquina de la Diferencia según el prototipo patentado por Charles Babbage.

Allí dónde hay un avispero vibratorio, hay un conato económico.
La Máquina de la Diferencia, la Máquina Anticipatoria, la Máquina Vibratoria. La gobernanza de las organizaciones ha ido modificando, a lo largo de los últimos doscientos años, la geografía de sus externalidades, y con ello los regímenes de hospitalidad que han convertido a los enemigos y los extraños en huéspedes polutos y civilizados. Si en un día ya lejano Charles Babbage llegó a pensar que la Máquina Analítica ofrecía un nuevo modelo de *inteligencia* productiva, hoy el lugar de la inteligencia ha mudado: a la Red, a la *esfera pública vital*, a un modelo de producción vivo, cognitivo, inmaterial. La vida como inteligencia pura y común. Quizás merezca la pena seguir preguntándose, no obstante, por los Reyes Extraños: dónde puede trazarse hoy el umbral de la hospitalidad. ✣ ALBERTO CORSÍN JIMÉNEZ.

Alberto Corsín Jiménez pertenece al Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

1 Simon Schaffer, "Babbage's intelligence: calculating engines and the factory system," *Critical Inquiry 21 (1994)*.
2 Marshall Sahlins, "The stranger-king or, the elementary forms of the politics of life," *Indonesia and the Malay World* 36 (2008).
3 Michael Warner, *Publics and counterpublics* (London, 2005), p. 144.
4 Raymond Geuss, *Public goods, private goods* (Princeton, New Jersey, 2001), pp. 12-13.
5 Richard Cornes and Todd Sandler, *The theory of externalities, public goods, and club goods,* 2nd ed. (Cambridge, 1996), p. 6.
6 Paul A. David, "A tragedy of the public knowledge 'commons'? ," in *Stanford Institute for Economic Policy Research Discussion Paper Series* (Stanford, CA, 2000).
7 Mike Featherstone and Couze Venn, "Problematizing global knowledge and the new encyclopaedia project," *Theory, Culture and Society* 23 (2006), p. 11.
8 Nigel Thrift, *Non-representational theory: space, politics, affect* (London and New York, 2008), p. 30.
9 Michel Callon, C. Meadal, and V. Rabeharisoa, "The economy of qualities," *Economy and Society* 31 (2002).
10 Vincent-Antony Lepinay, "Economy of the germ: capital, accumulation and vibration," *Economy and Society* 36 (2007).
11 Matei Candea, ed., *The social after Gabriel Tarde: debates and assessments* (London, 2010); Bruno Latour and Vincent Antonin Lépinay, *Introducción a la antropología económica de Gabriel Tarde* (Buenos Aires, 2009).

BUENOS AIRES

El paisaje artístico de los últimos cuarenta años en Argentina no se puede entender sin la figura de Roberto Jacoby (Buenos Aires, 1944). Errático e indisciplinado, recuperamos aquí el legado tumultuoso de un personaje que sigue inventando nuevos conceptos de vida.

El arte según Jacoby: Inventar nuevos conceptos de vida

Por Ana Longoni

Más allá de las mutaciones que la praxis del artista y sociólogo argentino Roberto Jacoby (Buenos Aires, 1944) ha tenido a lo largo de las últimas cinco décadas, que incluye su participación en iniciativas tales como el grupo *Arte de los Medios*, *Be at Beat Beatles, Tucumán Arde*, la anti-revista *Sobre*, el grupo de pop-rock *Virus*, las fiestas itinerantes del club *Eros*, microsociedades como *Chacra99* y el *Proyecto Venus*, la revista *ramona*, *Darkroom*, *La castidad*, la *Brigada Internacional Argentina por Dilma* y muchas otras experiencias colectivas, el concepto vertebral parece continuar siendo el mismo: entender y practicar el arte como creación de nuevos conceptos de vida.

Tres sospechas. Cuando cada martes, entre 1995 y 1996, Jacoby se subía al escenario de la discoteca Cemento, en el barrio porteño de San Telmo, a improvisar versiones libres de *Hamlet* junto a Omar Chabán, lanzaba su convenida muletilla mientras tomaba una cerveza comprada unos minutos antes de entrar a escena: *To beer or not to beer*. "Tengo un sentido del chiste medio idiota", confiesa alguien que amigos y detractores reconocen por su ácida inteligencia. Lo que ocurría luego podía terminar en cualquier parte: la comedia de variedades, el experimento hermético, el acto sadomasoquista, la tragedia, la puesta austera o el barroquismo, todo a la vez o nada de eso. El guiño inicial, la broma reconocible y fácil, funcionaba como contraseña para llegar a un sitio inesperado. Ese mismo punto de partida puede servirnos de conjuro a la hora de rastrear los cambiantes modos de entender la condición política de su práctica artística multifacética.

Esta anécdota mínima puede servirnos de metáfora inicial para echar luz sobre el extraño lugar que ocupa Jacoby en el arte argentino desde los años 60. Un artista sin obra (en un sentido vulgar, material o tangible). Un provocador. Y a la vez, alguien que idea e instituye desde hace décadas, con el mayor de los ahíncos y una potencia avasallante, iniciativas colectivas que transforman el empobrecido estado de las cosas del medio artístico y cultural local. Un generador (eléctrico) de *otra* institucionalidad, un aglutinador de núcleos informales que inventan dinámicas, espacios, legitimidades alternativas.

Pueden traerse a colación un sinnúmero de anécdotas que definen ese ímpetu generoso y arriesgado, demoledor y fundante. El 8 de octubre de 1968, cuando se cumplía el primer aniversario del asesinato de Ernesto *Che* Guevara en Bolivia, y la dictadura del general Onganía gobernaba la Argentina, Jacoby dispuso el departamento en que vivía en el barrio de Congreso para la organización de una acción colectiva semiclandestina. Un grupo de artistas de vanguardia de Buenos Aires y Rosario se reunieron allí durante la noche, prepararon en la bañera litros de anilina concentrada roja, la envasaron en botellas, y partieron en parejas hacia las fuentes de las cuatro principales plazas del centro de la ciudad, acompañados por un tercero que oficiaba de *campana* o alerta. En la madrugada, mientras simulaban ser novios, arrojaron la anilina al agua de las fuentes. Habían preparado un operativo de prensa que iba a cubrir el impacto de las fuentes ensangrentadas en homenaje al *Che*, pero el asunto fracasó porque los artistas ignoraban que el agua se recambiaba continuamente en lugar de reciclarse, por lo que el color carmesí se diluyó demasiado pronto. Lo único que quedó rojo, rememorando para siempre aquel intento fallido, fue la bañera de Jacoby. Muy cerca de allí, décadas más tarde, cedió su propia casa para abrir la Fundación START (Sociedad, Tecnología y Arte). Su cama quedó arrinconada detrás de un biombo, único resto de vivienda en medio de un hervidero en el que, día y noche, confluían artistas, músicos, diseñadores que disponían allí de recursos técnicos y sobre todo humanos para impulsar proyectos artísticos en colaboración.

En 2002 ganó la Beca Guggenheim a la creación artística y dispuso la totalidad de los fondos para sostener iniciativas colectivas dentro del Proyecto Venus, que llegó a vincular a 500 asociados dispuestos a intercambiar en una moneda propia, los *venus*, bienes y servicios (materiales y/o simbólicos). Para ingresar en esta microsociedad, había que ofertar algo en el sitio web a través del cual se articuló buena parte de la vida del grupo, que también gestó encuentros colectivos presenciales en diversos espacios públicos, en especial Tatlin, la sede que ocuparon en el barrio de San Telmo durante algunos meses.

> El lema de Jacoby sigue siendo el mismo: practicar el arte como un nuevo concepto de vida

Segunda sospecha: no se trata solo de generosidad, sino de una toma de postura acerca de la irreductibilidad de la fusión del arte y la vida, sostenida en la amistad y las prácticas colaborativas: el arte entendido como la expectativa vital de incidir en el surgimiento de territorios de creación siquiera mínimos, en condiciones de autonomía y libertad, al margen de las disciplinas, las jerarquías o los estamentos preexistentes.

Sin duda esa capacidad de desmarcarse de la convención es una condición que comparte con su gran amigo y mentor intelectual Óscar Masotta (Buenos Aires, 1930-Barcelona, 1979). Como él, Jacoby ha sido y es fuertemente resistido. A ambos se les achaca la imprecisión de su posición en el campo cultural, los continuos deslizamientos a lugares no consabidos, no autorizados o inesperados, que los ubican en las antípodas del carácter *especializado* del trabajo intelectual contemporáneo.

Y a la vez, es difícil imaginar una *escena de avanzada* en el arte argentino desde la década

de los 60 en adelante que no lo tenga entre sus impulsores. Jacoby está en el corazón (¿o en el cerebro?) de demasiados hitos (varios de ellos, a estas alturas, *mitos*) de la cultura y el arte argentinos del último medio siglo. No deja de sorprender la enumeración: en 1966 el grupo Arte de los Medios, hoy reconocido internacionalmente como el temprano comienzo del llamado *conceptualismo global*; en 1967 *Be at Beat Beatles,* evento que tuvo lugar en el Instituto Di Tella en donde se conocieron varios fundadores del rock nacional; en 1968 *Tucumán Arde,* acción colectiva de la vanguardia argentina, en confluencia con la central obrera opositora; en 1969 la anti-revista *Sobre,* un experimento de agitación y propaganda en tiempos represivos; en 1969 el grupo de sociólogos marxistas de CICSO (Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales) y sus investigaciones sobre el *Cordobazo* y la creciente violencia política; en los primeros años 70, el suplemento cultural del diario *La Opinión (*en donde compartió redacción con Juan Gelman, Enrique Raab, Paco Urondo y varios otros escritores de relevancia) y el periódico *Nuevo Hombre,* cuya segunda época (luego del asesinato en manos parapoliciales de su primer director, Silvio Frondizi) ocurrió en la semiclandestinidad; en los 80, el legendario grupo de pop-rock Virus (hasta la muerte de su líder y cantante Federico Moura, afectado por el SIDA) y la movida underground que desembocó en el festival del Body Art y las fiestas itinerantes del club Eros; en los 90 el grupo de artistas vinculados al espacio de arte del Centro Cultural Ricardo Rojas; desde fines de los 90, las diferentes microsociedades y redes de artistas y no-artistas que comenzaron con Bola de Nieve, prosiguieron el verano siguiente en Chacra99, crecieron con el Proyecto Venus, entre 2001 y 2006 sostuvieron los diez años de la revista *ramona* y sus 101 números, y hoy toman nuevo impulso con el Centro de Investigaciones Artísticas, una plataforma de formación y debate autogestionada por artistas que proyecta inaugurar una filial en el Centro Penitenciario de Devoto (cárcel en la ciudad de Buenos Aires); la participación de la Brigada Argentina por Dilma, integrada por una treintena de artistas e intelectuales que se propusieron tomar posición en la contienda electoral brasileña con ocasión de la Bienal de São Paulo (2010)... La lista merece, por cierto, ser mucho más extensa, y dar cuenta de muchas otras situaciones que comparten la exploración colectiva de nuevas formas de vida. Aunque incompleto, este somero listado de intervenciones alcanza para plantear una tercera sospecha: la centralidad excéntrica de Jacoby en la escena artístico-cultural argentina a lo largo de las últimas cinco décadas. Un impulso constante de anticipación, que tiene como correlato las férreas resistencias del *mainstream*, por su incorrección polémica y su posición inaprensible.

"Antiafiche", incluido en la revista "Sobre" nº 1, Buenos Aires, 1969.

Conceptos fetiche. "Me aburro demasiado pronto" es el argumento reiterado por Jacoby para explicar sus continuos saltos de territorio, los proyectos interrumpidos, los libros inconclusos, las ideas enunciadas y no concretadas. Versátil y polifacético o ciertamente inconstante, viene transitando desde los años 60 por ámbitos a primera vista tan disímiles como el arte, la investigación sociológica, el teatro, el periodismo, la teoría política, el rock, el marketing. Ante la franca dispersión de ámbitos, intereses, formatos y referencias teóricas que parece un rasgo constitutivo de Jacoby, intentaré evidenciar aquí la existencia de un conjunto cohesionado de insistencias y obsesiones. Sus *conceptos fetiche* son ideas-fuerza que –a lo largo de las últimas cinco décadas– emergen, toman consistencia, se reformulan, cambian de forma, se vuelven más precisas, se abandonan, retornan.

En 1968, como parte de su instalación en Experiencias 68 en el Instituto Di Tella, Jacoby dio a conocer (mediante un gran cartel y volantes que repartió al público) su manifiesto *Mensaje en el Di Tella* en el que profetizaba: "El futuro del arte se liga no a la creación de obras sino a la definición de nuevos conceptos de vida". Desde entonces, ha sido perseverante en proponerlos (en algunos casos, en base a reelaboraciones de los aportes de otros) y en llevarlos al plano de la experiencia.

Estos conceptos pueden ser pensados como trazas en una urdimbre compleja, que, sin dejar de transformarse y ser afectada por los acontecimientos de la historia colectiva y la biografía personal y por nuevos paradigmas teóricos o lecturas, sostiene con hilos fuertes y tensos la articulación entre un pensamiento y una praxis.

La inquietud o la movilidad de Jacoby, su paso de un asunto a otro, de un ámbito a otro, de un género a otro, es también una de las condiciones de la vitalidad de sus iniciativas. Nada más distante de su carácter que el tedio del artista que se queda fijado en un hallazgo y lo vuelve fórmula reconocible o marca de identidad. Prefiere empezar siempre de cero, y generar la circunstancia en la que pueden ocurrir encuentros impensados y relaciones inéditas entre artistas y no-artistas (artistas visuales, músicos, escritores, intelectuales, arquitectos, sociólogos, filósofos, sujetos inquietos dispuestos a articular capacidades y trayectorias diferentes). No promueve tanto la interdisciplina como la indisciplina respecto de los límites establecidos entre los distintos territorios y saberes, para instituir otros modos colectivos de pensar y de hacer. "Hacer hacer", como dijo alguna vez él mismo: esa capacidad incitadora define a Jacoby y su *biopolítica casera*.

Por otra parte, son iluminadoras las conexiones y las simultaneidades que se revelan al dejar de pensar sus acciones y leer sus textos como asuntos aislados. Por mencionar un ejemplo, durante la última dictadura y comienzos de la llamada transición democrática, al mismo tiempo que compone unas cuarenta letras de canciones para el grupo Virus, Jacoby lleva adelante su más ambicioso ensayo de filosofía política: *El asalto al cielo.* Al considerar ambas producciones al unísono, se descubren resonancias de Marx, Lacan y Foucault en medio de una canción pop. Versos tomados de sus canciones en el disco del grupo Virus *Superficies de placer* (1987), tales como *bifurcaciones acechan* y *flecha tendida al azar*, refieren –según indica el mismo Jacoby– a la teoría del caos del físico ruso Ilya Prigoyine, cuya lectura le resultó clave en la elaboración de su balance crítico de la teoría leninista de la revolución, nudo central del inédito *El asalto al cielo.*

Intervención de "La Movida del Diablo" en la manifestación en apoyo a la ley de matrimonio universal, Buenos Aires, 2010

El medio es el mensaje. Varios autores han señalado que, desde los primeros años 60, la vanguardia argentina –en coincidencia con lo que ocurre en otras partes del mundo– abandona drásticamente los formatos artísticos convencionales y pasa a explorar ambientaciones, *happenings* y acciones que, al concentrar el interés ya no en el objeto sino en los conceptos y en los procesos, redundan en la progresiva desmaterialización de la obra. Es Masotta el que en 1967, al pensar el devenir del arte y la comunicación contemporáneos, propone esa noción, que retoma del constructivista ruso El Lissitski.

Quizá la experiencia de desmaterialización más radical dentro de la vanguardia argentina haya sido la propuesta por el grupo Arte de los Medios de Comunicación de Masas, que existe como tal durante poco más de un año. El grupo exploró también la capacidad de los medios masivos de comunicación de producir ambientación y de construir acontecimientos. Retomaba, aunque de modo más reflexivo y sistemático, la huella del artista Alberto Greco y las campañas autopromocionales que lanzaba cada vez que regresó a Buenos Aires a principios de los años 60, después de pasar largas temporadas en Europa o Brasil. Greco cubrió el microcentro de la ciudad con afiches o pintadas que rezaban *Greco, el pintor informalista más grande de América* y *Greco, qué grande sos*. Otro antecedente evidente en la vanguardia argentina de los 60 del uso de circuitos mediáticos para constituir en ellos el soporte de la obra fue el cartel publicitario y el afiche encomendados por los artistas Dalila Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez en 1965. El cartel, emplazado en la céntrica esquina de Viamonte y Florida, los retrataba en medio de un ambiente psicodélico y kitsch bajo el lema *¿Por qué son tan geniales?* El afiche insistía en la pregunta: *Pero, ¿por qué son tan geniales?* Lo inquietante del asunto era que ni el cartel ni el afiche promocionaban ningún acontecimiento *artístico* externo a sí mismos, sino que constituían una intervención que interpelaba al público masivo a partir de un dispositivo estrictamente publicitario.

A diferencia del arte pop, estas experiencias no solo apelaban a los códigos, el lenguaje y la materialidad de la cultura masiva y la industria cultural, sino que fundamentalmente instalaban sus realizaciones en los circuitos masivos, interpelando a un público anónimo.

La obra fundacional del grupo Arte de los Medios, el *Antihappening,* también conocida como *Happening de la participación total* o *Happening del jabalí difunto,* consistió en la puesta en circulación en los medios gráficos de una noticia fraguada: la realización de un *happening* que nunca había sucedido. A partir de una gacetilla de prensa falsa, fotos de prensa trucadas y complicidades varias, los artistas lograron que numerosos diarios y revistas publicaran la noticia proporcionándole entidad. Al mismo tiempo, dieron a conocer un manifiesto, en el que señalaban que en la sociedad de masas el público se informa a través de los medios masivos y, por tanto, más que los hechos artísticos en sí, "importa la imagen que (de ellos) construye el medio de comunicación. [...] En el modo de transmitir la información, en el modo de 'realizar' el acontecimiento inexistente que del mismo suceso haga cada emisor, aparecerá el sentido de la obra".

El Arte de los Medios se propone entonces "constituir la obra en el interior de dichos medios" manipulados por los artistas (cuya reminiscencia epocal más precisa es la imagen del artista instalado en la torre de control que propuso el teórico y agitador Marshall McLuhan).

A partir de este experimento, Jacoby imagina la politicidad radical del arte del futuro concretada en objetos "cuya materia no sea física sino social" y cuya forma esté constituida por "transformaciones sistemáticas de estructuras de comunicación".

Hoy, luego de la tesis de Baudrillard en 1991 acerca de la inexistencia de la Guerra del Golfo por la carencia de imágenes mediáticas o la reivindicación de Stockhausen de la caída de las Torres Gemelas en 2001 como la mayor obra de arte, puede parecer que esas ideas sobre la eficacia de los medios masivos de comunicación en la construcción (estética y política) de acontecimientos pertenecen al sentido común, pero sin duda en 1966 resultaban germinales y anticipatorias.

Por otra parte, en la historiografía del arte no se señala con suficiente énfasis (e incluso a menudo se pasa por alto) la estrecha relación filial que une al Arte de los Medios con la realización colectiva *Tucumán Arde*, que tuvo lugar dos años después, y que puede pensarse en relación con sus aspiraciones estético-políticas. *Tucumán Arde* se propuso generar un acontecimiento contrainformacional que pusiera en evidencia la falsedad de la propaganda dictatorial sobre la pavorosa crisis social y económica que asolaba la provincia norteña de Tucumán a causa del cierre de numerosos ingenios azucareros. Para lograrlo, los realizadores (integrantes de las vanguardias de Rosario, Buenos Aires y Santa Fe, junto con decenas de colaboradores) apelaron a todos los medios a su alcance: viajaron, investigaron y documentaron *in situ* las causas y las consecuencias de la crisis, convocaron a conferencias de prensa para introducir la cuestión en los medios masivos, propagaron una campaña de incógnita callejera mediante graffiti, carteles y autoadhesivos, implicaron a una masiva concurrencia (a pesar de estar prohibidas por la dictadura las reuniones públicas) en el acto político-sindical con el que se inauguró la exposición –o más precisamente *ocupación*– de los materiales resultantes en la sede rosarina de la CGT de los Argentinos, central obrera opositora a la dictadura del general Onganía, donde se prolongó por quince días con una significativa concurrencia de público, para trasladarse luego a Buenos Aires,

donde fue clausurada a las pocas horas por presiones del régimen.

En las décadas siguientes, en muchas acciones de Jacoby se retoma y reelabora la idea de construir acontecimientos a partir de una estrategia mediática. En 1994, la campaña *Yo tengo SIDA*, impulsada por Fabulous Nobodies (agencia integrada por Jacoby y su mujer de entonces, Mariana *Kiwi* Sainz), con una intención similar al sesentayochesco "todos somos judíos alemanes", la campaña consistió en la impresión masiva de coloridas camisetas con la leyenda mencionada. Se planteaba que la exposición mediática de esa consigna por parte de referentes ideológicos contribuiría a disminuir la estigmatización y la segregación. Algunas celebridades, como el músico Andrés Calamaro, se hicieron eco de la propuesta. En el mismo sentido, su intervención *Culísimo* (2004), en base al reparto disperso de unas pequeñas tarjetas con la etimología apócrifa de un supuesto término acuñado en las cárceles norteamericanas, exploraba la posibilidad de alterar artificialmente la lengua.

De la toma del poder a las comunidades experimentales. Luego de la interrupción de *Tucumán Arde* precipitada por la clausura de la muestra en Buenos Aires en diciembre de 1968, Jacoby y gran parte de la vanguardia argentina de los 60, interpelados por el paso a la acción política directa, optaron por el abandono del arte y se embarcaron en experiencias semiclandestinas como la de la antirevista *Sobre*. Integrado en el equipo de sociólogos marxistas agrupados en CICSO, Jacoby se volcó en la investigación sobre la insurrección popular urbana conocida como el *Cordobazo* (1969).

En medio de ese clima convulsionado, sus realizaciones del período sostienen una aguda crítica política a los medios masivos, como puede vislumbrarse en el conocido *antiafiche* que elabora en 1969: apelando a la imagen clásica del *Che* Guevara propone un anticipado señalamiento de la mitificación mediática del guerrillero heroico y pone en cuestión su banalización en el dispositivo mismo del póster que reclama para sí no ser usado como tal: "Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared".

El precipitado cauce de politización se agudizó en los primeros años 70, cuando la violencia política tomó las calles. La convicción de que la revolución sería el curso inminente e inevitable de la historia se topó con la contundencia de la derrota de los proyectos emancipatorios o insurreccionales que precipitó el golpe militar de 1976, al instalar el terrorismo de Estado. Aunque la represión iba en aumento desde los años anteriores, fue entonces cuando se exterminó –con los mecanismos más cruentos y sistemáticos de los que tiene registro la historia argentina– a la oposición política, sindical y cultural con el saldo de decenas de miles de desaparecidos y asesinados.

Fue en ese contexto tremendamente hostil que Jacoby se concentró durante diez años (de 1975 a 1985) en el estudio crítico de lo ocurrido en la Comuna de París de 1871 a la luz de la teoría revolucionaria marxista-leninista y la teoría de la guerra de Clausewitz. El objetivo de la investigación se centró en aprender de las elaboraciones sobre aquella derrota histórica en el momento en que se estaba viviendo la derrota de otro proceso revolucionario. Las conclusiones a las que arribó, que sugerían cierta analogía entre ambas coyunturas, lo llevaron a poner en cuestión la noción clásica de revolución entendida como toma violenta del poder para derrocar a la burguesía, imponer una dictadura del proletariado y erigir las bases de una sociedad sin clases. Jacoby explica su decisión de mantener (hasta ahora) inédito *El asalto al cielo* como un modo de evitar dar a conocer públicamente argumentos que consideraba demasiado dañinos para personas que apreciaba mucho: el triunfo revolucionario no garantiza la revolución, el problema no es tanto la toma del poder, sino qué hacer luego con el poder. En la medida en que la idea clásica de revolución entró en crisis, para Jacoby lo que siguió no fue una postura conformista, ni la parálisis o el escepticismo, sino la búsqueda de otras estrategias o vías para transformar la existencia e inventar nuevas formas de vida en común. Al desplazar el foco de la espera de que se produzcan *condiciones objetivas y subjetivas* favorables a la revolución, promueve actuar sin dilaciones con los recursos disponibles y con aquellos que estén dispuestos. Ya no es necesario aguardar la voluntad de grandes masas organizadas y conscientes, lideradas por un partido de vanguardia: para lograr el cambio basta con que "el uno por millón de la gente tenga ganas de hacer algo diferente y posibilidades materiales de hacerlo".

Con la expectativa de contribuir a cambios inmediatos en su entorno que permitan emerger *un espacio de intercambio fraterno, igualitario, justo*, Jacoby ha impulsado (y sigue haciéndolo) distintos proyectos cuyo común denominador es la noción de comunidades experimentales o microsociedades. La experimentación con distintas redes sociales significa, en esta clave de lectura, la continuidad de la acción política por otros medios, a partir de la toma de distancia crítica del camino insurreccional como vía para derrocar al capitalismo. Un camino alternativo, sin duda menos ambicioso, que ya se esboza en el fallido proyecto *Internos* formulado a fines de la dictadura: Jacoby lanzó la conformación de una red de intercambios intelectuales sobre la base del reparto en fotocopias de aquellas cuestiones en las que cada uno de los adherentes estuviese trabajando, pensando o leyendo. Una lista de discusión semejante a las que hoy facilita Internet, en medio del asfixiante aislamiento que se vivía entonces. Dos décadas más tarde, concretó *Bola de Nieve* (una base de datos virtual de artistas que exponen su poética y eligen a otros artistas, en una clara apuesta por la autogestión sin la mediación de críticos ni curadores), y poco después *Chacra99* (una experiencia de convivencia creativa entre artistas, escritores y músicos que duró un verano) y finalmente el *Proyecto Venus*, que existió durante seis años basado en intercambios en clave de *potlatch*, al margen del mercado, con un modo de funcionamiento similar al de los *clubes de trueque* que en esos días de crisis económica y altísimo nivel de desempleo se propagaban por toda la Argentina.

> La experimentación con distintas redes sociales significa la continuidad, por otros medios, de la acción política

Se trata de una manera de reinventar la acción política emancipatoria colectiva, a través de la gestación de espacios y modos de relación que escapen –aunque sea en forma efímera– a la lógica hegemónica y dejen lugar a nuevos conceptos de vida. Podría pensarse, apelando a las nociones de Raymond Williams, que el paso de la aspiración de la revolución a la iniciativa de fundar una microsociedad implica un desplazamiento desde un lugar de oposición contrahegemónica hacia uno alternativo, que sin confrontar directamente con las reglas de juego dominantes, inventa las suyas, y funda una suerte de territorio liberado, un tiempo desafectado del mandato de la producción y el ocio reglados. Pero, a la vez, ese lugar y ese tiempo no están *afuera de la sociedad sino entremezclados con ella*. De paso por Buenos Aires en 2003, al conocer la experiencia del Proyecto Venus, el teórico italiano Toni Negri la describió rápidamente apelando a un oxímoron: ¡Una logia pública! Esto es: una sociedad secreta abierta a cualquiera.

La reformulación de la acción política por nuevas vías se manifiesta en una serie de desplazamientos conceptuales en los escritos de Jacoby: de la revolución y la utopía (que se suele usar para designar una *negatividad irrealizable*) pasa a proponer nociones como experimento, desutopía, microtopía, microsociedad y comunidad experimental. Contra lo que podría pensarse, en su léxico, *utopía* y *desutopía* no son términos antitéticos. *Desutopía* supone mutar la utopía en un asunto actual e inmediato, realizable, accesible y real. No reniega del legado de los pensadores utopistas, en particular de Charles Fourier, e incluso Jacoby se inscribe en esa tradición cuando define al Proyecto Venus como un *falansterio razonable*, una colonia utópica que tiene lugar en los intersticios del mundo estándar y no apela a reglas imposibles, sino *a acuerdos cómodos y voluntarios*. Se alimenta de la convicción de que una existencia distinta puede inventarse aquí y ahora, con los recursos que están a mano, con los sujetos que están alrededor y bien dispuestos al contacto con otros, a la donación y al interés por las demás personas. El paso de la aspiración de un futuro distinto a la transformación del presente inmediato se asienta en el entrecruzamiento y mutua afectación entre deseo y posibilidad.

En las inmediaciones del arte. Las redes sociales o comunidades experimentales que impulsa Jacoby, si bien "mantienen una relación ambigua con su propia valoración en tanto *arte*, no dudan en establecerse dentro de este territorio de fronteras móviles, no vacilan en utilizar al arte como aquel espacio social y, podría decirse, aquella religión laica". Insiste en que sean los propios artistas, a la manera de la gesta heroica fundadora de Baudelaire y Flaubert en pos de la autonomía del campo literario francés que describe Bourdieu, los que regulen la pertenencia y la legitimidad al campo, no el mercado ni los gestores institucionales. No es que reniegue del arte o renuncie a él, sino que se mueve mejor en sus inmediaciones. Lo reconoce como un espacio lábil en el que es imaginable que surjan relaciones sociales autónomas, fundadas en la libertad y las economías del deseo. Por ello la diseminación de sus acciones más allá de las fronteras-del-arte es, de acuerdo al concepto que propuso Juan Carlos Marín, la prolongación de la actividad artística en la *territorialidad social*. ✣

Ana Longoni es escritora y profesora de Teoría de los Medios y la Cultura en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires.

Tecnologías de la amistad. Conversación con Roberto Jacoby

Por Ana Longoni y Guadalupe Maradei

A pocos días de viajar a Madrid para participar en el montaje de la exposición *El deseo nace del derrumbe*, que inauguró en el Museo Reina Sofía, conversamos con Roberto Jacoby sobre el proceso de elaboración de la muestra y las colaboraciones colectivas que activó, e hicimos balance de la profusa trayectoria que implicó, en la medida en que se trata de la primera vez que un recorrido de su producción, desplegada desde los años 60 hasta hoy, ingresa a un museo.

Ante una praxis que desborda los más diversos territorios (experimentación con medios de comunicación, ensayos con tecnologías, investigaciones sociales, celebraciones festivas, canciones, comunidades experimentales, redes, escritura literaria, ensayística y teórica), lo que se presentará, más que un cuerpo de obra, es una serie incierta y contrastante de experimentos de montaje y relato, modos de archivo, estrategias de exhibición.

La mayor parte de los trabajos de Jacoby giran alrededor de la desmaterialización del arte y la invención de nuevas formas de vida. En las formas no rutinarias de vida social que explora, este artista y sociólogo argentino encuentra un componente utópico realizado: "Me gusta pensar la vida y la acción de los artistas como anticipación de formas de vida posibles para todos", dice. Avanzar hacia un mundo menos hostil y más bello, con una pequeña ayuda de los amigos: esa energía, que él denomina *tecnologías de la amistad*, apuntala las iniciativas de Jacoby que involucran a otros como partícipes de la puesta en marcha de una máquina de deseos compartidos y mutuamente sostenidos. "No hay tecnología más fabulosa que las personas, su cerebro, sus manos, su cuerpo, sus relaciones", sostiene. Sus amigos artistas, son, para él, mucho más importantes que el arte, al que define antes como espacios de relaciones sociales que como un cuerpo de obras. Y sigue: "En lo que creo de verdad es en el hacer, y en mi caso, en el placer de hacer con esos otros queridos para quienes el arte es una forma de vida".

¿Qué significa para usted "El deseo nace del derrumbe"?

Esta muestra me plantea una situación atípica en comparación con mis experiencias habituales. Se trata, en realidad, de mi tercera muestra individual y a la vez de una suerte de primera retrospectiva. Casi todo mi trabajo tuvo lugar –abusando del término *lugar*– en los bordes de las instituciones artísticas, ya sea en su límite interior, ya sea del lado de afuera. Y siempre articulado en un entramado de relaciones de colaboración o producción conjunta con otros, desde una persona individual hasta vastos colectivos. Puede decirse que pertenezco a una tradición de prácticas que buscan diluirse en la vida social, de carácter inaprensible, efímero, discontinuo, inmaterial y contextualmente específico: experimentos con medios de comunicación, ensayos con tecnologías hoy obsoletas, investigaciones sociales, celebraciones festivas, canciones, intervenciones políticas, operaciones de subjetivación, comunidades experimentales.

> "No hay tecnología más fabulosa que las personas, su cerebro, su cuerpo, sus manos, sus relaciones"

De tal modo que una revisión museográfica de mi trabajo propone, como punto de partida, notorias contradicciones y dificultades. ¿Qué queda por mostrar de esas prácticas que cumplen más de cuarenta años, ocurridas en un lejano país, y que escapan del mundo del arte? Sin duda, esos amarillentos papeles escritos, esas fotos y artefactos, no son ni pueden ser *las obras*. ¿Son entonces fetiches de una recuperación histórica? ¿*Memorabilia* de instantes escurridizos? ¿Investigaciones de arqueologías recientes? ¿Apertura de archivos inaccesibles? ¿Cómo insuflar vida a estos registros menguados y defectuosos? La respuesta que dimos a estas preguntas fue pensar como relato dominante de la muestra *la presencia de una ausencia*, a través de distintas estrategias de exhibición, de las que forman parte dos dispositivos que excederán la temporalidad y la localización de la muestra: el libro que recupera escritos de diversas épocas y el *archivo en uso*, un compilado digital que puede ser consultado libremente por el público. Y también debo confesar que me hallo un poco extrañado. Yo nunca aceptaría estar en una institución que invitara a gente como yo... (risas).

¿Por qué cree que tiene lugar en este momento de su carrera?

En mi caso, más que de una carrera puede hablarse de una trayectoria no lineal, llena de desvíos desde el campo artístico hacia la política y su investigación, hacia la música popular, las campañas comunicacionales y los experimentos sociales. Y la muestra se debe con certeza al interés suscitado por las investigaciones de los últimos veinte años sobre el arte, digamos, *conceptual* de América Latina. Esos estudios y antologías pusieron de manifiesto que las búsquedas artísticas del Sur comparten el aire de época y también señalan diferencias respecto de similares prácticas en los países *centrales*.

¿Qué conceptos y qué modos de ocupar los espacios comprende la exposición?

La muestra abarcará tres espacios bien distintos entre sí: el Espacio Uno y la antigua Sala de Protocolo del Museo (en la planta baja) y las Carboneras (en el subsuelo). Cada uno se divide a su vez en dos sectores que corresponden a zonas distintas. Como si se pasara a través de una pequeña puerta o un pozo desde un tiempo a otro, de un mundo a otro.

En la primera sala del Espacio Uno se encuentra *Vivir aquí*, una instalación que retoma el nombre de una experiencia que realicé en 1965 cuando trasladé mi taller y mi vivienda para quedarme, en compañía de mis amigos de entonces, en la galería Guernica de Buenos Aires.

Aquel gesto vuelve, 45 años más tarde, como un regalo amoroso de mis amigos y amigas de ahora. Ellos diseñaron una especie de mudanza trasatlántica de algunos muebles y obras que me acompañan en el día a día en mi casa de Buenos Aires. Es un lugar pensado para quedarse a conversar, a escuchar o a hojear revistas, libros y álbumes, quizás tomar un café. Todo está diseñado por mis amigos: la alfombra de Mariela Scafati, los sillones sonoros

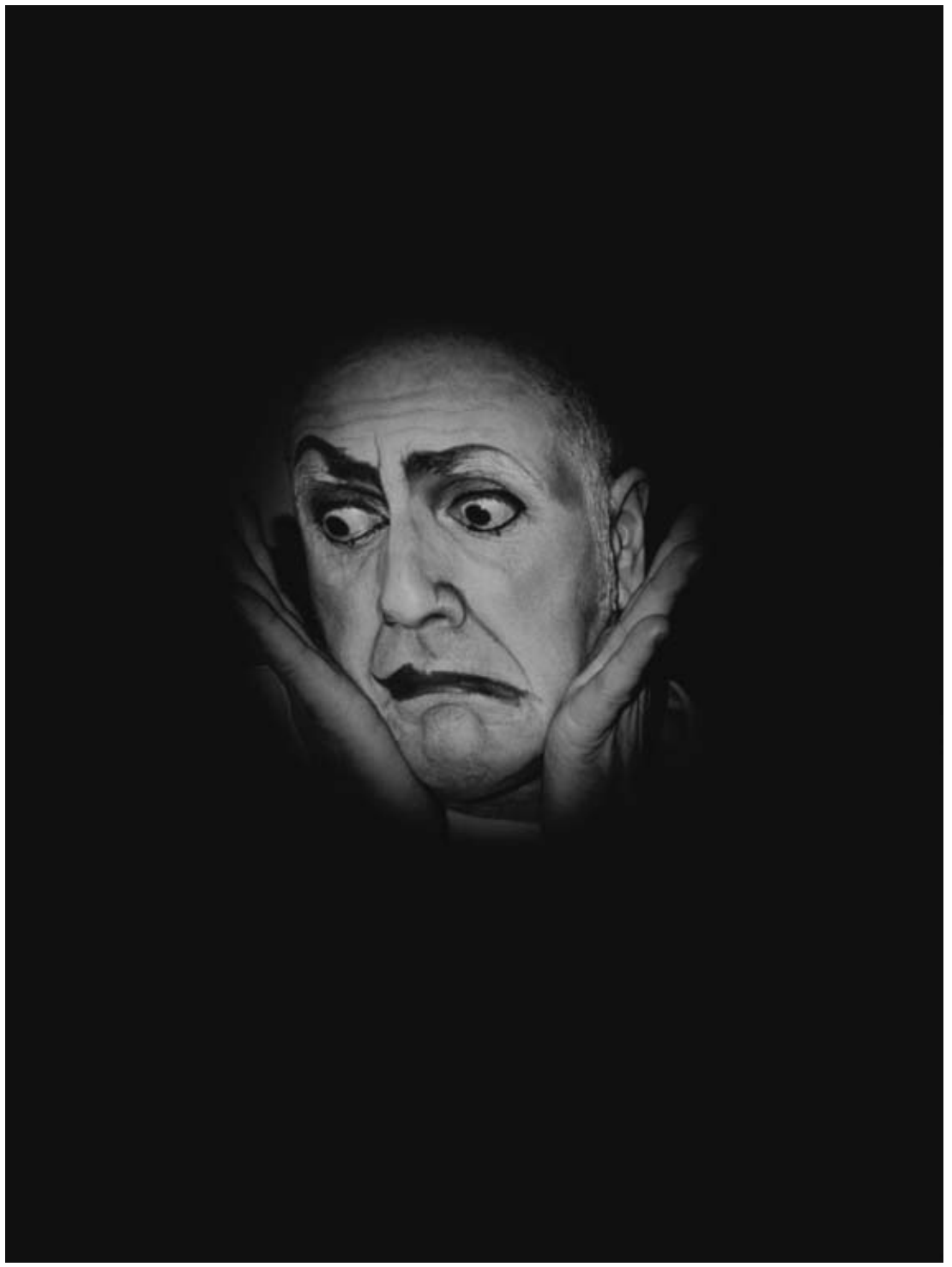
de Marina de Caro, la lámpara de Daniel Joglar, las canciones compiladas por Nacho Marchiano, los textos reunidos por Syd Krochmalny y las fotos, por *Kiwi* Sainz. En las paredes, obras de muchos queridos y en especial las de Daniel Melgarejo, un maravilloso dibujante que participó de la movida de Barcelona en los años 70.

¿Y la segunda sala?
Está dedicada a la muestra *1968, el culo te abrocho*, que realicé en Appetite, una galería alternativa de Buenos Aires, en 2008, cuando se cumplían 40 años del mítico año de la revuelta obrero-estudiantil francesa y de *Tucumán Arde*. En *1968*... trabajo con varias capas de tiempo. En primer lugar, se trata de una serie de impresiones digitales realizadas en la actualidad. Por el otro, es una revisión de mi archivo, ya que elegí un conjunto de fotos, recortes de diarios, páginas mecanografiadas, hojas de libros, documentos en los que estuvieran inscritas las huellas de lo que fue mi vida en aquel intenso año. Y en una temporalidad muy amplia están los textos sobreimpresos mediante serigrafía, que intervienen esos documentos y que pertenecen a las fuentes más diversas: desde citas de Karl Marx, Toni Negri o los Evangelios apócrifos hasta versos de canciones que compuse para el grupo de rock Virus en la década de 1980.

Mucho de lo que se hacía en nombre del arte en la Argentina en los 60 no se depositaba en objetos materiales, ni siquiera en acciones o instalaciones repetibles. Eran acciones o intervenciones que quizás no se pueden extraer de su contexto sin que mueran o se coagulen sus sentidos. Realmente se disolvían en la vida social, para decirlo con una frase acuñada en uno de nuestros manifiestos de esa época.

Por eso cuando sentí la necesidad de entrometerme en el griterío mediático que se armó con motivo del aniversario del 68, el elemento material más fuerte del que disponía eran los papeles amarillentos y rotos de mi archivo. Era el único resto que quedaba de las realizaciones, los manifiestos, las revistas, las discusiones, los enfrentamientos de los que participé en esa época. ¡Nos tomamos la desmaterialización del objeto artístico muy al pie de la letra!

Así, *1968 el culo te abrocho* trata de interrogar la posibilidad o la imposibilidad de reponer aquel momento histórico, en sus dimensiones artística, política y personal.



Arriba, foto parte de la instalación "No soy un clown", Belleza y felicidad, Buenos Aires, 2001.

En la otra página: Jacoby y O. Masotta durante la realización de "Happening de Happening" en el Instituto Di Tella, 1966.

Los documentos que se digitalizaron e intervinieron en "1968, el culo te abrocho" están en su versión original en las vitrinas del "Gabinete de curiosidades", en la Sala Protocolo. ¿Cómo funciona esta insistencia?
La Sala de Protocolo es un espacio que dice mucho de por sí, de la historia del edificio donde hoy está el Museo, sus usos y sus rituales. Allí se conserva intacta la estructura mobiliaria original de madera, que se usaba para almacenar ropa blanca en el antiguo Hospital de San Carlos. De ahí que pensáramos en usar esos magníficos anaqueles para instalar un museo dentro del museo. Lo llamamos el *Gabinete de curiosidades* y, otra vez, se trata de un archivo, el mío, pero con los documentos *auténticos*, que se exhiben como fetiches inaccesibles, auráticos e incluso ilegibles, como restos arqueológicos de un pasado demasiado remoto que nos interpela desde la penumbra y nos obliga a relativizar nuestro presunto dominio absoluto sobre la historia.

Para adecuarnos al lugar de exposición, realizamos una selección de estos documentos. Pero además quisimos brindar al público el acceso a la totalidad de materiales textuales, fotográficos, audiovisuales de los que dispongo actualmente en mi archivo. Por ello, decidimos habilitar en la sala un ordenador con un software especialmente diseñado para navegar por los distintos momentos de mi producción artística y no artística, a partir de múltiples posibilidades de búsqueda. Lo llamamos *Archivo en uso* y será donado al Centro de Documentación del Museo Reina Sofía y a otros centros de documentación en distintas partes del mundo, para que el público interesado, se trate de investigadores especializados o de sujetos curiosos, pueda acceder libre y gratuitamente a esos registros.

¿Podría remontarse al momento en que surge la idea de desmaterialización en su producción?
A comienzos de 1966 yo estaba haciendo esculturas neoexpresionistas basadas en fotos aparecidas en los periódicos, con imágenes de la guerra de Vietnam. A partir de allí se produce un salto, cuando comprendo que el objeto mismo es nada más que el desencadenante de un proceso donde la producción y la recepción se fusionan en la actividad mental del espectador.

A partir de estas reflexiones produje *Maqueta de una obra*. Era una maqueta de arquitectura utópica con un texto donde se afirmaba que esa no era en realidad la obra, sino que la obra de arte se construía imaginariamente en la mente en el momento en que el espectador hacía el cambio de escala. Para mí ese fue el momento de corte.

¿Cómo se desencadena ese cambio de perspectiva?
El clima intelectual, las conversaciones, las lecturas y fundamentalmente el contacto con Óscar Masotta, a quien se le recuerda sobre todo como crítico literario y como introductor de Lacan en la lengua española, pero no como un teórico del arte.

"Kiwi" Sainz y Roberto Jacoby, los Fabulous Nobodies, en 1992. Foto: Alejandro Kuropatwa

Sin embargo, fue muy influyente no solo como teórico sino también como artista. Los que estábamos ligados a él entre 1965 y 1967 formamos una especie de *grupo masottiano*: Eduardo Costa, Raúl Escari, Juan Risuleo y yo, entre otros.

Nuestros supuestos eran la desmaterialización de la obra de arte, la descosificación del objeto de arte y la diseminación de los mensajes culturales y artísticos en efectos comunicacionales de los medios masivos.

Costa, Escari y yo redactamos el *Manifiesto del Arte de los medios*, que postula la existencia de un arte hecho de una nueva materialidad más social que física, constituida por la información. Produjimos en paralelo lo que llamamos la primera obra del arte de los medios, que consistió en un dossier de prensa con documentación fotográfica y gacetillas acerca de un supuesto *happening*. Para darle algún interés periodístico a la noticia construimos un relato según el cual diversas personalidades del mundo del arte y la cultura habrían protagonizado el happening cada uno con una acción personal.

La información se difundió en la prensa y rebotó de un medio a otro, con nuevos comentarios, cartas de lectores y protestas hasta que otro artículo desmintió el acontecimiento. Se señalaba allí la forma en que los medios masivos desrealizan y a la vez construyen nuevas realidades.

¿Cómo continuaron esas experiencias en la Argentina?

La cuestión comunicacional se convirtió en una marca de época que significó una expansión de las artes visuales hacia nuevos medios. Entre 1965 y 1968, la televisión, las redes telefónicas, la radio, los magnetófonos, los afiches, el entorno urbano, las campañas propagandísticas y, en general, las operaciones que utilizaban y reflexionaban sobre los fenómenos comunicacionales tuvieron una expansión muy importante en la Argentina.

En 1968 se hace mucho más clara la orientación política de este nuevo paradigma. La guerra de Vietnam, la experiencia guerrillera del Che, y las rebeliones estudiantiles en Francia y México son el contexto internacional para la radicalización frente a la dictadura militar establecida en 1966 en la Argentina. Se suceden episodios de censura, protesta y represión en el ámbito cultural, y la relación entre las instituciones y un amplio grupo de artistas entran en crisis.

Muchos artistas emigran o cambian de actividad y otros nos vinculamos a los sindicatos y grupos políticos. Toda esta situación de efervescencia es la que genera la experiencia de *Tucumán Arde*.

Volvamos a la exposición: en las Carboneras se presentan instalaciones en vídeo de dos realizaciones más recientes: "La Castidad" (2006/2007) y "Darkroom" (2002 y 2005). ¿Podría contarnos su historia y la relación con el conjunto?

El vídeo *La Castidad* es la versión ficcional de un experimento micropolítico y artístico que realizamos junto con Syd Krochmalny desde agosto 2006 hasta julio de 2007. Suscribimos un contrato de convivencia por un año donde nos comprometíamos a poner todos nuestros recursos en común, formarnos, colaborar y establecer reciprocidad dentro de un marco de castidad. Nos propusimos llevar hasta el extremo la relación arte/vida a través de un tipo de vínculo distinto de la pareja sexual y también diferente de la amistad común.

Si digo que Syd tiene casi cuarenta años menos que yo, se entenderá que se trata de replicar el modelo del *amor platónico* (relación afectiva y pedagógica entre personas del mismo sexo, con gran diferencia de edad y sin interpenetración corporal). Nos propusimos poner en práctica la principal tradición filosófico-pedagógica de Occidente que, paradojalmente, se basa en un tipo relación hoy inexistente. Queríamos transformar nuestro presente personal a través de una suerte de comunismo ascético de a dos. En el vídeo dos actores que nos representan sostienen un diálogo socrático en referencia a los conflictos y pesares que implicó nuestra relación. Así, este vídeo es una suerte de bucle entre nuestra vida real –estetizada en calidad de *obra de arte*– y una metaobra que habla de nuestra vida.

¿Y el "Darkroom"?

Los ocho registros en vídeo del *Darkroom* construyen una emulación lejana de la experiencia que implicó aquella compleja performance. Lo que muestran es lo que distintos espectadores vieron (durante la segunda realización de la pieza, que monté en Buenos Aires en 2002 en *Belleza y Felicidad* y en 2005 en el Malba), mientras caminaban inmersos en esa situación. Solamente un espectador por vez podía entrar en el oscuro recinto donde se desarrollaban las acciones. Se sumergía solitario en ese laboratorio de la oscuridad. La situación que vivía se hacía visible exclusivamente a través de una cámara infrarroja (ahora expuesta como fetiche en la Sala de Protocolo) que el espectador llevaba consigo. Una vez ingresado al espacio del *Darkroom*, el espectador exploraba una forma de vida fantasmal, ya que en el subterráneo descubría diez, doce o tal vez quince seres ciegos que lo habitaban y cuyas acciones solamente podían verse, fragmentarias, al enfocarlas con la cámara, nunca en su totalidad. Para realizar esta performance, más de una docena de personas se entrenaron durante meses para interactuar en completa tiniebla.

En inglés *darkroom* refiere al cuarto de revelado fotográfico y también a los lugares de sexo anónimo y casual. Pero ya sea que se conciba al *Darkroom* como sala de revelado, catacumba de religiones futuras, recinto de libertinaje, criadero de mutantes o campo de privación sensorial, podría decirse que esta experiencia investiga el régimen de visibilidad. Reinaldo Ladagga lo definió como *cine expandido* y también como *vida observada*.

El espectador se sumerge instantánea, sensorial y emocionalmente en el mundo del *Darkroom*. El impacto de la situación es demasiado envolvente. El espectador está totalmente encerrado en la obra. Creo que la reflexión puede suceder en otra instancia e involucra cuestiones de la representación, de la visibilidad (y su contrario) en relación al poder, el lugar del espectador y del autor, los mitos de resurrección y las realidades de la despersonalización.

¿Cómo propone leer el libro "El deseo nace del derrumbe", cuya edición acompaña la muestra homónima y que recoge una selección de sus escritos producidos entre 1966 y 2010?

El libro es de algún modo otra obra colectiva, producto del trabajo de investigación sostenido a lo largo de varios años, de un equipo coordinado por Ana Longoni e integrado por Daniela Lucena, Julia Risler, Fernando Davis, al que se sumaron en la última e intensa fase Guadalupe Maradei y Syd Krochmalny.

Creo que el resultado, que contó con el diseño de Alejandro Ros y Silvia Canosa, es un libro-objeto que no se ciñe a la estructura clásica de los volúmenes biográficos ni al formato de las antologías que reúnen documentos de un autor. Es un texto en el sentido más estricto: tejido que entrecruza múltiples hilos, construyendo una trama que articula arte, política, vida personal, transformaciones sociales, crisis históricas. Ofrece infinitas entradas y recorridos. Por eso me gustaría que quien lo tenga entre manos no lo contemple como una cosa inerte sino que se sienta seducido y se deje llevar por una máquina de sentidos múltiples y superpuestos, cuyas partes son susceptibles de interpretación, apropiación y discusión en nuevos itinerarios producidos por cada acto de lectura.

> Nuestros supuestos eran la desmaterialización de la obra de arte, y la diseminación de los mensajes culturales

Por último, preguntarle por lo primero, la historia del nombre.

El deseo nace del derrumbe retoma el título de un viejo artículo escrito junto a uno de mis grandes maestros, Juan Carlos Marín, en la revista *Crisis* en 1987. Alude a la voluntad deseante en medio de condiciones adversas, como las que me atravesaron durante el año que llevó la gestación de este proyecto de exposición. Para salir del derrumbe fueron clave para mí, una vez más, el apoyo y la colaboración de los amigos.

Me sentiría satisfecho si sus espectadores y sus lectores pudieran percibir allí el distante perfume de todos estos años. ✣

La exposición *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe* pudo verse en el Centro de Arte Museo Reina Sofía desde el 26 de febrero hasta el 30 de mayo de 2011. El libro *Roberto Jacoby. Acciones, conceptos y escritos* está editado por La Central y Red Conceptualismos del Sur.

Comunidades experimentales. Archipiélagos en el océano de lo real

*Por Roberto Jacoby**

Respondiendo a la sugerencia de Reinaldo Laddaga trataré de presentar mi propia práctica con las Comunidades Experimentales y lo haré a través de una serie de narraciones.

Hace mucho, mucho tiempo, mucho más del que me gustaría, en uno de esos años donde el mundo quiso salirse de sus goznes, en 1968, en un país muy lejano, en el fin del mundo, un país que para los otros países casi no existe, un país que los demás países casi preferirían que no existiera ("que paguen y se vayan" sería la fórmula deseada), es decir en Argentina, había un grupo de artistas que amaban sentirse a la vanguardia de todo, imaginar más allá de lo imaginable. Se pusieron a hacer sus obras con palabras de transeúntes recogidas en la calle o en los loqueros, con noticias inventadas y publicadas en los diarios, con números de teléfono pegados en baños públicos, incluso con relatos y proyectos de relatos. En ese país gobernaban unos tiranos muy malos, aunque no tan malos como los que vinieron después, que habían empobrecido a los pobladores (aunque no tanto como sucede ahora). Entonces esos artistas decidieron que no podían seguir haciendo lo mismo que antes sino que debían dedicarse a *diseñar nuevas formas de vida* por fuera de los museos, por fuera de las galerías y del mercado. Un día esos artistas fueron presos por protestar contra la censura de ciertos textos y allí los socorrió una federación de sindicatos, cuyos abogados los rescataron en seguida. Y los artistas entonces sintieron que había llegado el momento de poner en práctica sus ideas y se pusieron *al servicio* (como se decía en ese entonces) de la clase obrera (en esa época había una clase llamada *clase obrera* y no *pobres*, excluidos, necesitados, indigentes, piqueteros, etcétera, como sucede ahora). Así fue que pensaron colaborar con el programa de esa Confederación General del Trabajo que en uno de sus puntos se proponía luchar en defensa de una pequeña y distante provincia llamada Tucumán, donde se habían cerrado los ingenios azucareros, los talleres ferroviarios, se maltrataba a los maestros y muchos niños padecían hambre (aunque no tantos como ahora).

Así fue que armaron un plan de agitación y propaganda destinado a que la mayor cantidad de personas se enterara de lo que estaba sucediendo en Tucumán y que incluía el propio aprendizaje de los artistas que viajarían hacia allí para investigar, testimoniar, registrar por medio de cine, fotografía, grabaciones, material con el que luego harían unas grandes exhibiciones en los sindicatos y tratarían de influir sobre la opinión general. Sería una acción colectiva, sin autores individuales, que se extendería en el espacio y el tiempo y cuya existencia sería principalmente mediática (desde pintadas a mano y afiches, hasta las muestras y las noticias de prensa). En ese momento, incluso para los artistas que participaron, semejante mezcla de investigación salvaje, campaña publicitaria y activismo era considerada una tarea por entero extra artística; para muchos era, además, una locura o una estupidez. Todo ese proceso se llamaría *Tucumán Arde* y actualmente es considerado por la crítica y la historia del arte como una pieza canónica del arte conceptual político. Obviamente, este microrrelato que hago ahora también pertenece a la mitografía del arte moderno con sus *cenicientas* convertidas en encantadoras princesas a través del mero transcurrir de la historia.

"Darkroom", laboratorio de la oscuridad, performance para un único espectador. Segunda realización, Malba, 2005.

Pues bien, luego de *Tucumán Arde* yo ya no consideraba posible dedicarme a esa *finalidad sin fin* ni siquiera bajo su transfiguración en arte político y me embarqué en ficciones más arduas y, por último, tal vez más inútiles, aunque en aquel momento sentía que podían fusionarse la épica y la racionalidad.

Voy a ahorrar unas décadas de mis obsesiones con redes auto-poéticas y políticas del cuerpo, varios intentos más o menos inconclusos y algunos más o menos realizados, para aterrizar en el fin del milenio y en otro planeta, el *Proyecto Venus*, que describiré a continuación...

Pero antes me gustaría señalar una de las muchísimas cuestiones que plantean las sociedades experimentales entendidas como arte y es que, a diferencia de los tipos de obra predominantes, es muy difícil representarlas en imagen. Incluso las instalaciones más complejas se muestran con cierta aproximación a través de programas de fotografía digital de 360 grados o de realidad virtual, pero las sociedades experimentales no se dejan retratar.

Me encuentro con este problema cada vez que, como en este momento, debo presentar los proyectos en que intervengo o que propicio.

Pero esta dificultad es, a la vez, uno de sus aspectos más interesantes: en cierto modo, su estricta irrepresentabilidad hace a su diferencia específica.

El arte de imagen puede ser pensado, pero no necesita ni debe, normalmente, ser narrado. El arte de imagen sustituye, precisamente, el lugar de los relatos verbales. En cambio, los proyectos de comunidades experimentales no pueden no ser narrados, aun cuando produzcan, impliquen o utilicen imágenes que funcionan siempre como auxiliares del relato.

El relato permite, con cierta complicidad de nuestra parte, imaginar de qué se trata, interesarnos por las experiencias e incluso, reconstruir con placer los acontecimientos que supone. Pero, al mismo tiempo, no podemos menos que percibir la distancia que media entre el relato y el proceso real. Tenemos aquí, entonces, una evidente paradoja. Por una parte, los proyectos de Comunidades Experimentales transcurren en un campo extremadamente concreto de situaciones sociales, cuyas acciones y relaciones son irrepresentables, no figurables, prácticamente inenarrables en su extrema variedad, riqueza y complejidad de prácticas. Por otra parte, para circular en el campo de la cultura, de los receptores interesados, de los teóricos, de los artistas y las agencias de distribución, financiación, etcétera, necesitan convertirse en pequeñas monedas míticas como la que acabo de acuñar al relatar *Tucumán Arde*.

Después de esta confesión prosigo con el *Proyecto Venus*: 2001 fue para Argentina el momento de la peor crisis económica y social de su historia; junto a la devaluación de la moneda y la confiscación de los depósitos bancarios y el *default*, más de la mitad de

la población se hundió súbitamente en la pobreza y las instituciones cayeron en un descrédito general que se manifestó en una insólita sucesión de gobiernos a lo largo de unos pocos meses y una eclosión de formas de participación popular muy diversas.

En ese contexto aparece el *Proyecto Venus* como una microsociedad autogestionada con una moneda propia, una organización basada en tecnologías digitales accesibles en el comercio minorista (*low tech*), que articula la comunidad virtual con los espacios de encuentro personal, donde se colabora, se invita, se muestra, se conversa, se intercambian objetos, servicios, información, conocimientos, habilidades y talentos.

Ya que me estoy refiriendo al surgimiento del proyecto quiero mencionar el rol benéfico de Carlos Basualdo, porque a partir de su invitación a presentar el *Proyecto Venus* en la muestra *Worthless / Invaluable* que curó en la Moderna Galerija de Ljubljana, me impulsó a desarchivarlo y a ponerlo en práctica de una vez. Si bien se hace abundante uso de los medios digitales, la tecnología principal del proyecto es la que denominamos *tecnología de la amistad*, un sistema de relaciones entre cientos de artistas y no artistas en el que se ponen en juego las nociones de *deseo* y *belleza* en su acepción más llana: hacer lo que se quiere, hacer lo que te guste con quien te venga en ganas.

De ahí que uno de los rasgos del Proyecto sea su polimorfismo y espontánea multiplicidad de objetivos.

Algunas frases me servirán para describir esas variadas facetas. El *Proyecto Venus* es:

-Un *Estado alterado* porque, obviamente, propone una forma anómala y, hasta cierto punto, paródica, de Estado.

-Un *estado de ánimo*, lo que es una manera de decir que la potencia se basa en la alegría.

-Un *Buen Estado* en tanto es una forma de Estado experimental, no cristalizado y por eso ideal.

-Un *estado de emergencia* porque brotan allí talentos y relaciones, muchas veces inesperadas.

-Una *biopolítica casera* porque con ingredientes que todos tenemos a mano muestra que se pueden ampliar los movimientos posibles en el espacio social.

-Una *sociedad por acciones* en tanto esta forma asociativa se basa sobre todo en las prácticas que pueden desplegarse junto a otros o para otros.

-Un *arte de los intercambios* en cuanto sus producciones se instalan inmediatamente en la esfera de la circulación.

-Un *dispositivo de entrecruces* porque Venus genera ligazones improbables entre personas que de otro modo no actuarían en conjunto y tal vez ni siquiera se conocerían.

-Un *falansterio razonable* ya que como colonia utópica encuentra su lugar no fuera sino en los intersticios del mundo standard y sus reglas no son maniáticas como las de Fourier sino simplemente cómodas y voluntarias.

-Entre todas las definiciones una de las más tocantes es el oxímoron de Toni Negri que sonriendo lo llamó una *logia pública* y lo cierto es que existe una suerte de reconocimiento mutuo, si bien de identidad muy laxa, que señala que alguien del *Proyecto Venus*, tiene, como suele decirse, buena onda y más allá de su singularidad, es alguien dispuesto al contacto, la donación y al interés por las demás personas.

El *Proyecto Venus* opera como una red de artistas, profesionales, técnicos, intelectuales y también personas sin una definición profesional clara, desde empleados de oficina y jueces de la Cámara Penal hasta estrellas pop y cocineros, expertos en reiki y abogados de derecho canónico, desocupados y empresarios, periodistas de los que se reconocen por la calle y electricistas, aunque por cierto predominan quienes se dedican a la producción y comunicación artística y cultural.

En el marco del proyecto han ocurrido cientos de actividades de todo tipo que sería imposible detallar pero cuyo registro los hispano-parlantes pueden encontrar fácilmente en el sitio www.proyectov.org

Como dije, el *Proyecto Venus* posee una moneda propia, el *venus*. Las transacciones se realizan por medio de este dinero o bien a través de la simple donación. Para evitar la inflación se emitieron solamente 13.000 venus desde febrero de 2002, lo que con el incremento de *venusinos* ha producido una parálisis de los intercambios en el último tiempo que obliga a modificar el sistema monetario, etapa que se encuentra en curso.

> “Proyecto Venus” es un mundo de deseos realizables a través del intercambio y la cooperación

La moneda no es solo una unidad de medida y un dispositivo para la interacción y la coparticipación entre los miembros, sino –como escribió Reinaldo Laddaga– un *artefacto ético*.

Proyecto Venus es un mundo de deseos realizables por medio del intercambio y la cooperación.

En cuanto a su forma de gobierno, sucede algo curioso: en sus casi cuatro años de existencia (si contamos el año de preparativos) no se ha logrado, pese a varias convocatorias de distinta índole, inquietar suficientemente a los asociados como para que procuraran establecer o discutir nuevas reglas, para fundar una constitución o (salvo escasas excepciones) para ocuparse siquiera de las cuestiones del poder, ya sea en forma práctica o teórica.

La gestión del *Proyecto Venus* se basa en una mínima coordinación centralizada que apoya y promueve las iniciativas de sus integrantes a través de la difusión, el apoyo material, la conexión entre distintos requerimientos dentro y fuera de la red. El único requisito para ser socio es ofrecer un objeto o servicio a la comunidad de Venus y estar dispuesto a brindarlo en dinero venus o por donación. Los nuevos postulantes suelen ser recomendados por otros miembros aunque hay muchos que por no conocer a nadie ingresan a través de una charla con los coordinadores.

A diferencia de las comunidades *online* los postulantes deben registrarse con sus nombres y datos reales, dirección, teléfono, etcétera, de modo que se hacen responsables del material que ofrecen.

En la actualidad el *Proyecto Venus* está integrado por alrededor de 500 personas, muchas de ellas parte de otros grupos, colectivos, redes y espacios gestionados por artistas, por lo que el proyecto funciona en buena parte como una red de redes. Casi todos los integrantes residen en Argentina y principalmente en Buenos Aires, pero existen varias decenas en provincias y en otros países de América y Europa.

El sitio www.proyectov.org es el nexo permanente entre los participantes, donde publican sus ofertas, pedidos, noticias, textos, opiniones, información acerca de eventos, muestran sus *banners* y *links* a *fotologs*.

El sitio recibe más de 20.000 visitas mensuales, es decir, que la audiencia está compuesta fundamentalmente por *lurkers*, esos *voyeurs* anónimos del ciberespacio.

Más de 900 personas están suscriptas al boletín semanal de Venus.

En el marco de Venus se han organizado más de 200 eventos en distintos espacios de la ciudad y el país, con alrededor de 10.000 espectadores.

Además de esto hay múltiples relaciones entre integrantes que no pueden ser contabilizadas ya que se establecen directamente entre ellos, sin conocimiento de los coordinadores. (...)

He narrado solamente aquellas iniciativas en las que participé personalmente pero podría señalar decenas de agrupamientos con formas de organización, sustentación y finalidades muy diversas que parecen haber florecido en estos últimos años en mi país. Algunas al calor de los cacerolazos, otras como si los profetizaran.

Pese a ser muy heterogéneas, todas estas experiencias que conozco tienen elementos en común que quiero destacar.

Se basan en la propia iniciativa de sus actores como el elemento más valioso, aunque sin rechazar por cuestión de principios el aporte de instituciones privadas o estatales. De hecho, en el caso del *Proyecto Venus*, solicité y obtuve la beca Guggenheim para apoyar su desarrollo en 2002.

La decisión de hacer es el motor principal de las comunidades experimentales.

Si bien muchos de sus participantes pueden albergar esperanzas de un cambio sistémico completo, no temen a las imputaciones de reformismo, filantropía, utopismo, alternativismo, derrotismo, hedonismo, etcétera, porque la urgencia por producir algo ya, en esta vida, en este mundo, con los elementos realmente existentes, los lleva a realizar una crítica práctica de las condiciones de vida imperantes.

La noción de experimento los inmuniza, en cierto modo, respecto de todas las acusaciones que puedan hacerse: son tentativas que se hacen en buena medida para conocer y en buena medida para disfrutar. Ellas permiten eludir la viscosidad del mundo real, su escala colosal y aplastante, el peso agobiante de las certezas aceptadas, la dimensión monstruosa de la estupidez, el sufrimiento inútil y la fealdad.

No importa que se trate de islotes o archipiélagos perdidos en medio de la lógica invencible de las grandes estrategias hegemónicas. Se descuenta su carácter provisorio, de ensayo, y se acepta con humor que, por su propia naturaleza, los experimentos están hechos de la misma materia que el fracaso y ello no los hace menos interesantes sino más.

En estas comunidades los procesos son mucho más relevantes que los resultados. Finalmente, si bien estas comunidades mantienen una relación ambigua con su propia valoración en tanto *arte*, no dudan en establecerse dentro de este territorio de fronteras móviles, no vacilan en utilizar al arte como aquel espacio social y, podría decirse, aquella religión laica desde donde se puede partir para explorar los procesos de autonomía y las economías del deseo. ✣

* *Ponencia leída en el Foro Internacional de Expertos de Arte de ARCO, durante la sesión “Comunidades Experimentales I”, convocada por Reinaldo Laddaga y Carlos Basualdo, el 11 de febrero de 2005. Publicada en revista* ramona, *nº 51, Buenos Aires, junio de 2005, p. 26.*

Retrato del artista invisible

Por Ricardo Piglia

Dibujo de Sebastián Gordín del "Espacio Tatlin", sede del Proyecto Venus, 2002.

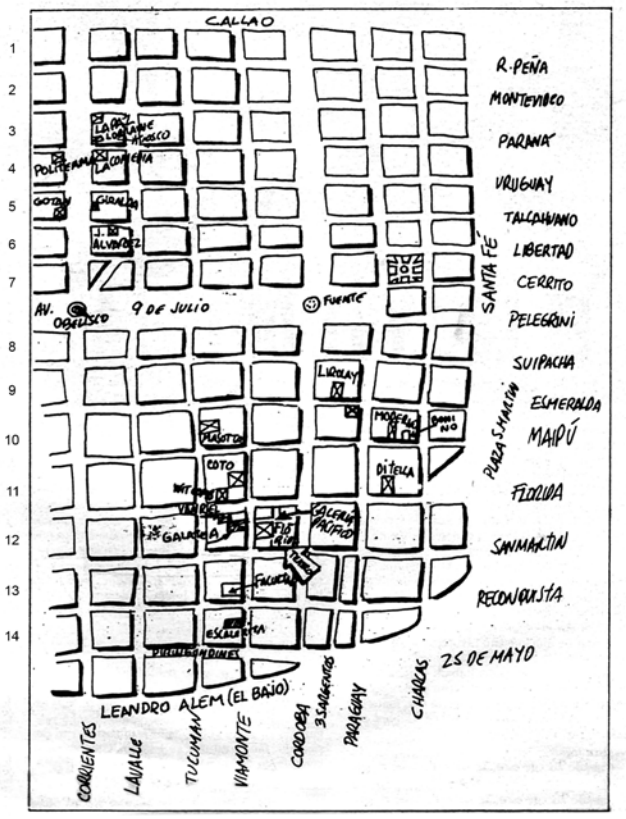
Entre el tedio y la política. La obra Roberto Jacoby no plantea la cuestión –habitual hoy en día– ¿qué es el arte? o ¿qué puede considerarse arte?; su trabajo gira más bien en torno a la pregunta ¿qué es un artista? o quizá, con más precisión, ¿qué *será* un artista?, a la manera del siempre renovado asombro infantil pero también en el sentido del futuro: el artista como una figura fugaz que va siempre hacia adelante, que no se puede cristalizar, que está en constante fuga hacia el porvenir.

A veces Jacoby mismo encarna ese lugar; a veces lo señala, lo rastrea y lo hace ver. De hecho, su obra puede pensarse como la cartografía de una figura casi invisible, la construcción de un mapa con el indicio de las localizaciones y los modos de aparecer y de esconderse del artista. Un ejemplo de esto fue el plano de *La manzana loca* (1986), donde trazó el diagrama de una zona de Buenos Aires, una topografía de las instituciones, plazas, galerías, librerías, bares y hasta peluquerías de la ciudad, en donde se constituyeron los espacios fundamentales de sociabilidad artística en los años 60, y se generaron cruces entre artistas e intelectuales de diversas edades, generaciones, tribus, géneros y clases. Desde esta perspectiva, la definición del artista adquiere una dimensión territorial: ocupa lugares y coordenadas específicas y su identificación es para Jacoby una de las formas de la práctica contemporánea del arte. Otro ejemplo posible es el proyecto *Bola de Nieve*: una red de artistas curadores que señala las relaciones entre los creadores a partir de su reconocimiento mutuo, e intenta renovar el entramado del arte en las condiciones abiertas por las nuevas tecnologías. Así, en medio de la sobre exposición y la instantaneidad de la escena actual, la obra de Jacoby reformula su propuesta: ¿dónde habrá un artista?

Las fronteras de esa búsqueda son, por un lado, el tedio y, por el otro, la política, o mejor, la política revolucionaria. Stendhal dedicó parte de su novela *Rojo y Negro* al aburrimiento que genera el día a día de la vida autocrática burguesa, en la que solo importa causar una impresión favorable en los demás sin que, en el fondo, nadie disfrute realmente con esa clase de éxitos. Sujeto sin deseo, el individuo burgués es sometido a la serialización, al vacío, como una forma de control opuesta a la pasión política.

En la obra de Jacoby se observa un primer límite de lo que queda afuera de su universo y es precisamente la indiferencia, la languidez, lo que podríamos llamar el arte en estado de coma. Durante la última dictadura militar argentina, el efecto del terror –aunque no fuera uno afectado personal y directamente por la represión– se manifestó como inacción generalizada, parálisis; el terror como espera y tedio mortal. Ese estado de ánimo formó parte, en la concepción de Jacoby, de una respuesta pasiva a la experiencia del terrorismo de Estado: "Las estrategias políticas del gobierno militar habían operado exitosamente sobre los cuerpos a través de la aniquilación, los tormentos, la prisión, el control urbano y los sistemas de información, ya que su meta fue lo que Clausewitz denomina las *fuerzas morales e intelectuales*, que suele ser en la guerra el verdadero objetivo para la destrucción de las fuerzas físicas o corporales. En verdad actuaron sobre el estado de ánimo de la población hasta que los impulsos de autonomía se extinguieron casi por completo", escribe Jacoby (*La alegría como estrategia*, 2000).

En contraposición, su práctica artística va hacia la política, sin abandonar nunca el trabajo creativo sobre la forma. En el marco de esa intervención se ubica el conjunto de acciones que dio en llamar *estrategias de la alegría* y que comprendió, entre muchas otras propuestas, su participación en el renovador grupo de pop-rock Virus desde 1979 y más tarde las fiestas nómades en espacios no convencionales que organizó en los 80. Virus formó parte de un conjunto de prácticas que fueron un modo de resistir al clima de opresión no solo a través del uso del humor en las letras de las canciones y de la composición a partir de ritmos alegres y bailables, sino también por medio de las condiciones de producción de los espectáculos, la forma de organizar



la sala, la dimensión performáticas de los *shows*. Una invitación a no quedarse sentado ni solo, a bailar y celebrar con otros.

En ese territorio imaginario, definido en sus bordes por el tedio y la política, lo que está en el cruce es la amistad o, en términos de Jacoby, las *tecnologías de la amistad*: una metáfora de la construcción de grupos que nos da una pista acerca de la figura del artista por la que Jacoby se interroga en términos de futuro y de deseo: para él un artista es, o mejor será, alguien que no se piensa en tanto individuo sino que privilegia la producción colectiva, la colaboración, la acción grupal. De allí su interés por las sociedades experimentales que tuvo su momento de mayor institucionalidad en 2004 cuando dirigió el *Área de Sociedades Experimentales* en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, pero que se remonta mucho más atrás, al fallido intento del que fui parte, *Internos*. Aquel proyecto, pensado a fines de la dictadura en un intento de romper el aislamiento reinante, quería producir una red de intercambios de ideas, percepciones, lecturas, textos en proceso, entre una heterogénea lista de intelectuales. Algo a lo que luego Internet nos acostumbró, pero que en los primeros años 80 implicaba montar un sistema de circulación en red de mensajes, de imágenes y de textos, mediante fotocopias, envío de fax y llamadas telefónicas en cadena. Un desarrollo de esos circuitos semipúblicos (grupo de conocidos, mensajes en serie, prácticas múltiples) fue el *Proyecto Venus*, donde un colectivo de artistas constituye una sociedad virtual, acuñando una moneda propia y formas de gobiernos inmóviles y fugaces, para intercambiar experiencias, servicios, obras, teorías, actos e intervenciones públicas.

Encuentro una vinculación entre estas iniciativas colectivas de Jacoby y las hipótesis sobre las intrigas y los grupos que se constituyen para planificar acciones paralelas y mundos alternativos que esbocé en mi presentación *Teoría del Complot*, que expuse en uno de los "Plácidos Domingos" en los que se gestó el *Proyecto Venus*. Se trataba de definir una forma de complot no secreta y amenazadora, sino pública y pacífica. Allí, yo proponía la vanguardia como una respuesta política, propia y específica, a los procedimientos de construcción del poder político y cultural implícitos en el liberalismo, una respuesta a la idea del consenso y el pacto como garantías del funcionamiento social, la visibilidad del espacio público, la noción de representación y de mayoría como forma de legitimidad. La vanguardia vendría a cuestionar estas nociones, con su política de secta, de intervención localizada y explosiva, con su percepción conspirativa de la lógica cultural y de la producción del valor, como una guerra de posiciones. El modelo de sociedad de la vanguardia es la batalla, no el pacto, es el estado de excepción y no la ley. La práctica artística alternativa hace ver lo que las ideas dominantes niegan y se propone debilitar los centros de poder cultural y alterar las jerarquías y los sistemas de significación. De este modo, la vanguardia artística se descifra claramente como una práctica antiliberal, como una versión conspirativa de la política y del arte, como un complot que experimenta con nuevas formas de sociabilidad, que se infiltra en las instituciones existentes y tiende a disolverlas y a crear redes y formas alternativas.

> El modelo de sociedad que propone la vanguardia es la batalla, no el pacto, es el estado de excepción y no la ley

Jacoby realiza ese tipo de intervención al crear plataformas para pensar en conjunto, conectarse y actuar por afuera de las instituciones. La práctica artística es colectiva y contingente, cualquiera puede ocupar ese lugar provisorio y desvincularse de él: la figura del artista es utópica, igualitaria e incierta. La obra de Roberto plantea ese problema desde el inicio en los años 60 (nosotros –los artistas– desmaterializamos) y lo renueva hasta la actualidad (en la intervención grupal y política propuesta en la Bienal de São Paulo, 2010).

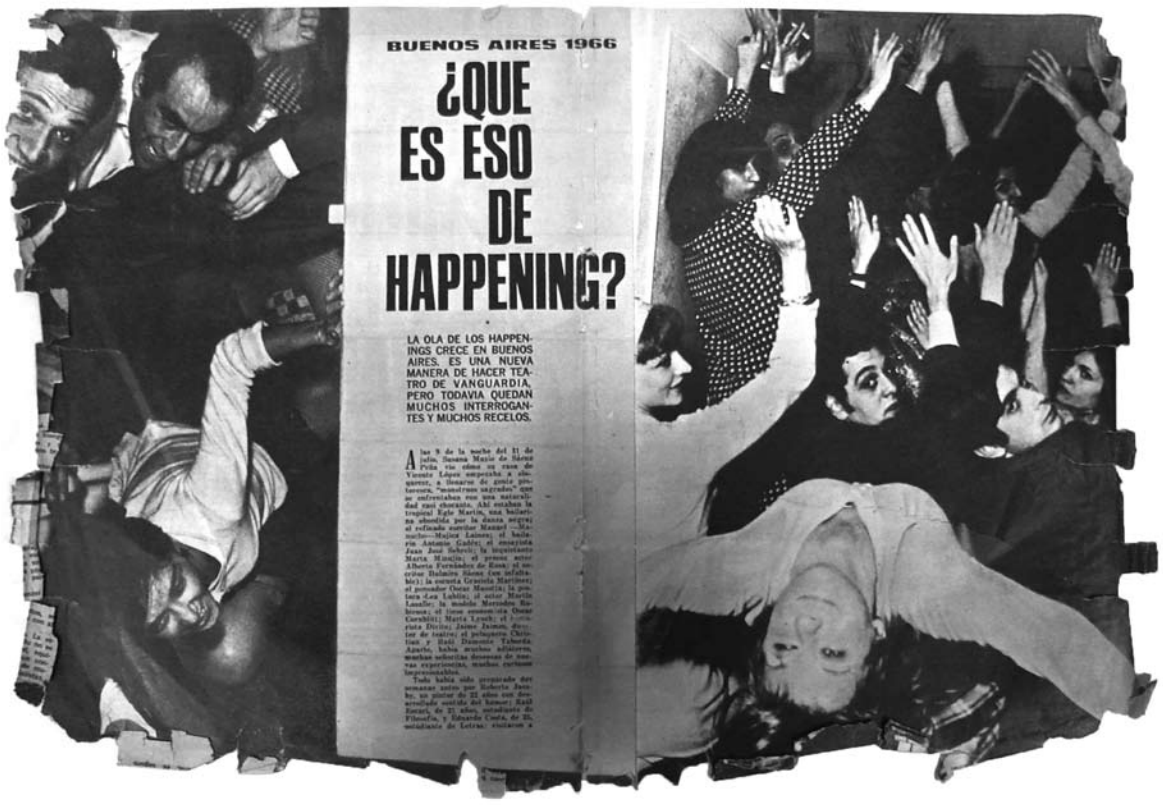
Estamos ante una actividad de larga duración definida por la transformación y la metamorfosis del arte; en estos cincuenta años de trabajo Jacoby no fue un precursor sino un artista que ilumina previamente prácticas secretas que un tiempo después se advertirán de modo generalizado y serán de comprensión inmediata. Su obra tiene la doble temporalidad de la ironía; el sentido no se comprende en el momento sino luego de un lapso incierto en el que por fin la risa ilumina la oscuridad. El arte es la captación diferida, el efecto futuro, Jacoby es el artista irónico, el que vive como si conjugara mal los tiempos verbales, desfasadamente, a destiempo; es el intempestivo.

Modos de hacer. ¿En qué sentido Jacoby puede considerarse un artista irónico? En sintonía con propuestas como las de Marcel Duchamp, William Burroughs o Macedonio Fernández, Jacoby piensa más en el acto artístico, en la acción de crear, que en la obra como producto terminado. Es en ese gesto donde yo leo la impronta de la desmaterialización en su trabajo: la acción artística es más importante que el resultado mismo, la invención no se dirige hacia el objeto material en sentido pleno sino que el objeto es un punto de partida para la construcción de una experiencia. Eso para mí es lo importante de la noción de desmaterialización que Masotta retoma de El Lissitsky y que Jacoby y su grupo llevó a la práctica.

En ese sentido, su obra liga la desmaterialización a los avances de la tecnología cotidiana más que a los medios de masas. El desarrollo tecnológico es un instrumento que Jacoby utiliza para producir el efecto conceptual. El Lissitsky diría: antes uno para mandar una carta usaba papel, compraba un sobre, se sentaba a escribirla, iba al correo, etcétera. El mismo mensaje se envía ahora de un modo inmaterial, casi abstracto. Se trata de la utilización de tecnologías nuevas que van más allá de lo que tradicionalmente llamamos *medios* y que Roberto vislumbró décadas atrás, con su interés en la conformación de conexiones en tiempo real anteriores a la web, los usos artísticos del grabador, la teletipo, la mecanografía, los *stenciles*, el mimeógrafo, las viejas fotocopiadoras, los *faxes*, el contestador telefónico, la televisión, el vídeo, la visión infrarroja. Se trató, en todos los casos, de la construcción de redes de intercambios y circulación de obras que estaban dirigidas específicamente a una comunidad de conocidos. El artista, en principio, trabaja para una red de amigos.

Visto en perspectiva, pareciera que sus proyectos hubieran estado esperando la aparición de Internet para funcionar retrospectivamente a la manera de Kafka y sus precursores. Las condiciones actuales permiten descifrar los sentidos múltiples de intervenciones y prácticas que en su momento fueron consideradas minoritarias y cerradas. Para Jacoby –entonces y ahora– se trata

A la izquierda, el grupo Virus antes de un concierto, hacia 1980. Al lado, el famoso plano de la "Manzana Loca", epicentro de la efervescencia cultural de Buenos Aires en los años sesenta. Al lado, noticia de la revista "Gente" sobre el "Antihappening", 1966.



BUENOS AIRES 1966

¿QUE ES ESO DE HAPPENING?

LA OLA DE LOS HAPPENINGS CRECE EN BUENOS AIRES. ES UNA NUEVA MANERA DE HACER TEATRO DE VANGUARDIA, PERO TODAVIA QUEDAN MUCHOS INTERROGANTES Y MUCHOS RECELOS.

de los usos creativos de la tecnología socialmente disponible en cada momento. La desmaterialización acompaña el desarrollo técnico: el carácter cada vez más liviano de los mensajes y los medios los transforma en conceptuales. No se trata de la disolución del objeto o del cambio de contexto de la percepción artística, sino del trabajo abstracto con la reproducción, la serie, la velocidad y las formas que la tecnología pone a disposición de la sociedad. Los instrumentos técnicos –de la imprenta, de la radio, de la televisión, de la red digital– son el verdadero *ready made* del arte contemporáneo. El artista actual se parece al Doctor Mabuse, es un ilusionista *cyber*, politizado y mutante, que identifica *modos de hacer*.

En su ensayo *La filosofía de la composición*, Edgar A. Poe instaura una tradición literaria muy productiva: explica cómo se hace un poema para que otros puedan hacer un poema. Lo mismo hizo al inventar el relato policial y su inolvidable y arriesgado razonador: Auguste Dupin. Poe definió los elementos mínimos necesarios para crear una intriga (el criminal, el detective, la víctima, la historia que se cuenta en sentido cronológico inverso, etcétera) y a partir de esa forma conceptual se desarrolló uno de los géneros más populares de la narrativa moderna.

El artista es un creador de formas. En esa tradición se reconocieron Baudelaire, Mallarmé, Raymond Roussel, Borges, el grupo Oulipo. Del mismo modo, la experiencia de Jacoby es la de un artista que construye no solo obras, sino modos de hacer obras.

El arte es una potencialidad abierta, disponible, un campo magnético de proyectos programáticos que cualquiera puede activar. Jacoby, como sabemos, inventa estilos, procedimientos, conceptos creativos, los usa y los abandona para buscar nuevas formas y nuevas relaciones. La renovación constante, la revolución permanente, es parte de su trabajo artístico y político contra la inercia, la repetición, la burocracia estética de lo siempre igual. Por eso, sus cambios frecuentes de registro (escritura, imágenes, investigación, teoría, música, teatro, performances, instalaciones): la renovación de los lenguajes es una de sus marcas como artista.

El arte, decía Stendhal, es la *inminencia* de la felicidad, siempre está por venir, hay que estar alerta, experimentar, salir a ver, alcanzar la utopía. Los modos de hacer arte tienen que ver –más que con estrategias artísticas *puras*– con formas de vida que aspiran a la felicidad. Ese es el rasgo central de la poética de Jacoby. No hay nada específico en lo específico del arte, salvo la actitud –atenta y disponible– del artista hacia la *vida buena*. Por eso sus múltiples modos de hacer tienden a borrar los límites entre la vida y el arte: para modificar el lenguaje hay que cambiar la forma de vivir. Pero a la vez el arte imagina formas de vida para las cuales la realidad no está preparada.

El trabajo con lo posible, con lo que todavía no es, ronda los dos grandes motivos que se reiteran en la obra de Jacoby: la revolución y la sexualidad. Las microsociedades experimentales, la tecnología de la amistad, las redes fugaces, las colectividades alternativas, son espacios de experimentación artística y política.

El arte es una sociedad sin Estado, su realidad es la vida cotidiana. Jacoby me recuerda la experiencia de los anarquistas utópicos que decidían realizar su propuesta de una sociedad nueva en su vida personal. Esos modos de vida posibles –que incluían otras costumbres sexuales, otros cuidados del cuerpo, la ausencia de dinero, la socialización de la propiedad personal, transformaciones de la identidad, la vestimenta, la alimentación– eran programas de vida futura que, realizados en el presente, buscaban modificar los sentimientos, las concepciones y la percepción de la realidad. Esa aspiración a una vida nueva es para Jacoby la condición de la práctica artística.

> El trabajo con lo posible, con lo que todavía no es, ronda los dos grandes motivos que se repiten en la obra de Jacoby: la revolución y la sexualidad

Un Cicerón de las pampas. Mi relación con Roberto es, en algún sentido, generacional: caminos que se bifurcan y que se vuelven a encontrar. Empezamos juntos como quien dice y aún hoy estamos empezando. Creo que esa voluntad de volver a empezar, la ilusión de hacer siempre algo distinto y no repetirse, es una marca de aquellos años.

Nos conocimos en una fiesta, en la casa de una amiga, Gioia Fiorentino, alrededor del año 1963 o 64. Allí empezamos a conversar y desde entonces he estado muy atento a lo que él hace. Es una de las personas más generosas y creativas de la cultura argentina, quizás la más creativa que yo conozco. Es un constante generador de ideas, pendiente de todo lo que sucede en la política y en la vida cultural. Siempre tuvo un ojo muy certero para identificar las nuevas tendencias, para llamar la atención sobre cuestiones artísticas o políticas con mucha destreza. Como una especie de cicerone –o Cicerón– del mundo cultural, Roberto es el que sabe ver, el que convoca y hace posible, el que potencia y define un estilo.

Siempre recuerdo que fuimos juntos a ver a Umberto Eco, que estaba de paso en Buenos Aires, invitado por el Instituto Di Tella, y le llevamos la revista *Sobre* que Roberto estaba haciendo en esa época (1969). Nos encontramos en un bar en la calle Florida, y Eco –que en esa época como teórico del *Gruppo 63* era uno de los referentes de la vanguardia europea–, se sorprendió con una revista que primero había que romper para acceder a una combinación inesperada de materiales múltiples: historietas, panfletos, consignas, manifiestos, tesis, historias de vida, dibujos, diagramas. No había un orden fijo y Eco iba sacando esas hojas fotocopiadas sin entender del todo lo que estaba viendo o, en todo caso, sin que sus categorías le permitieran descifrar ese entrevero argentino de arte, política, cultura popular y propaganda.

Al fin de esa tarde volvimos caminando por la calle Corrientes y tuve una vez más la certeza de que Jacoby estaba un paso adelante de las últimas acciones del arte contemporáneo. Su posición de avanzada, su posición inclasificable, lo ha dejado solo muchas veces pero siempre se sostuvo ahí, con la ética irónica del artista que sabe hacerse invisible para poder persistir. Esa es una de las grandes lecciones de su obra. Por eso creo que la exposición que se inaugura en estos días en el Museo Reina Sofía de Madrid es un acontecimiento que permitirá reconstruir la extraordinaria trayectoria de un creador que hoy está, por fin, mucho más acompañado (lo que seguramente no deja de inquietarlo). ✣

Testimonio grabado y transcripto por Guadalupe Maradei

Georges Didi-Huberman

"La lección de Warburg es que no existe saber sin sufrimiento"

Si las teorías de Aby Warburg están de vuelta se debe en parte al colosal trabajo de Georges Didi-Huberman. El filósofo francés conversa con María Dolores Aguilera sobre ese hombre que nos regaló una "ciencia sin nombre".

Ver el tiempo. Al llegar a las últimas palabras de *Atlas o la inquieta gaya ciencia* nos invade la intensa sensación de que ver el tiempo es posible, ver el río del tiempo a su paso por cada incidencia de la historia de las sociedades humanas y por cada inflexión, cada gozo, cada miedo de la psique humana, de cada psique humana.

Georges Didi-Huberman (Saint-Étienne, 13 de junio de 1953) sienta las bases filosóficas, antropológicas y poéticas del Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg (Hamburgo, 13 de junio de 1866), sin ceder un ápice de terreno a la simplificación, la síntesis, el escorzo, sino al contrario ensanchando a cada página las perspectivas de ese atlas de imágenes que por (algunas) buenas y (muchas) malas razones nos resulta hoy tan rabiosamente contemporáneo.

A veces laberíntico e intrincado, siempre erudito y sensible, Didi-Huberman convoca a Goethe y Kant, Benjamin y Borges, Foucault y Brecht, además claro de Friedrich Nietzsche, figura tutelar del propio Warburg y fuente de la que todo mana, para desplegar una complejidad de escrutinio que responde a la inagotable complejidad visual de *Mnemosyne*. Contribuye así, una vez más de manera decisiva, a situar en el centro y en lo alto de toda aproximación seria al orbe de las imágenes, desde la iconología política a la historia de la cultura, a Aby Warburg, su modelo y objeto de estudio desde hace treinta años, y el atlas *Mnemosyne*, ese *aparato para ver el tiempo*, esa danza del troceado mundo, hipótesis cabal de la *ciencia sin nombre*, acaso exordio a un arte sin nombre... Y para no contradecir las virtudes del anacronismo y la disrupción que tanto admira, lo hace bajo la advocación de Goya, gran ausente del atlas *Mnemosyne*.

Heredero de la tradición francesa que consiste en releer a autores del pasado para reformular y reinventar el futuro (Foucault relee a Binswanger, Deleuze a Bergson y Nietzsche, Lacan a Freud), Didi-Huberman prolonga, además, la gran tradición de la historia del arte alemana y de todos aquellos intelectuales heterodoxos a los que el nazismo forzó al exilio.

Muchos de ellos murieron trágicamente, como Carl Einstein y Walter Benjamin. Otros, Erwin Panofsky y Ernst Gombrich, por ejemplo, fueron más bien los encargados de matar al padre, por eso "abandonaron de manera exagerada la tradición, simplificaron y detestaron las ambiciones de un Aloïs Riegl, de un Heinrich Wölfflin", además de relegar la originalidad y potencia warburgianas al desván de la extravagancia.

En su condición de nieto, Didi-Huberman puede interpretar sin freno la partitura Warburg: "una interpretación a la vez semiótica y musical, pues la puramente filológica conduce en su caso a la frustración". Y describir un saber inquieto, desasosegado, siempre dispuesto a incluir giros nuevos, sesgos diferentes, voces ajenas, y así lograr la distinta concatenación, el insospechado salto que nos revelará un sentido crucial y precario.

En el espacioso lugar donde trabaja Georges Didi-Huberman, en su casa de París, llama la atención el orden radical. Libros, discos, ficheros, todo ello en doble hilera. Solo dos imágenes: un Hantaï y un pequeño dibujo. Su mesa de trabajo, un antiguo banco de modista, evoca esas mesas de operaciones (que tanto le gustan) en las que todo puede montarse, desmontarse, remontarse sin fin; en un extremo, un ordenador portátil y una impresora, en el otro, carpetas grises con elásticos rojos perfectamente apiladas.

Los libros están ordenados por especialidades, antropología, filosofía, excepto los más íntimos, los Baudelaire, Bataille, Blanchot, Benjamin, Carl Einstein, etc., revueltos juntos, aunque por orden alfabético. No sé por qué la rigurosa organización del espacio, "indispensable, pues no tengo ese tipo de memoria con la que puedes orientarte entre cosas desparramadas aquí y allá" me recuerda que nuestro autor sabe decir no a todo lo que pueda dispersar su atención, incluso a las más prestigiosas solicitaciones, de ahí que logre escribir y publicar de manera tan prolífica. Un hombre concentrado.

Pienso asimismo en esa práctica suya invariable, obsesión de elaborar bibliografías que siempre se ve obligado a recortar, tan extensas que muchas veces rivalizan en número de páginas con el texto al que se refieren. Mencionar las fuentes, todas las fuentes. Algo en estos tiempos nuestros que va mucho más allá, a mi entender, de aquella tradición de la historia del arte alemana en la que se inscribe, e incluso de esa compenetración rayana en mimetismo de Aby Warburg que con maliciosa delectación comenta Didi-Huberman.

Empeñarse en citar las fuentes, todas las fuentes, parece un acto modesto, un acto que dibuja una filiación, asimismo una protección, y denota un gusto por la precisión, una sensibilidad hacia el detalle y una seguridad en sí mismo sin ambages. Pero es que, además, en época de corta y pega, macroeconomía y nanotecnologías, citar las fuentes, todas las fuentes, implica transmisión y resistencia, lo cual le confiere un potente alcance pedagógico, por no decir político.

En el terreno de su pensamiento y ambición propios, rodeado de fuentes, armado de todas sus fuentes, Didi-Huberman puede lanzarse por los más arriesgados riscos epistémicos, semióticos, históricos, filológicos, o poéticos, sin temer el disloque, el heurístico disloque, si ahí estuviera su compás.

Nuestra improvisada conversación, con motivo de la exposición *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, tuvo lugar en París, mientras la nieve, la silenciosa nieve, cubría la ciudad.

MDA. *Optar por la complejidad, no renunciar a ningún matiz, ni perspectiva, ni ángulo, desemboca necesariamente en una visión proteica, desestabilizadora, donde nada es definitivo, el único sistema es el ensayo y la única jerarquía la que no existe: resulta complicado llamar a todo esto "ciencia", como hacía Warburg, incluso "ciencia sin nombre"*.

GDH. Fue Robert Klein, filósofo e historiador del arte genial, que se suicidó, el que usó por primera vez la expresión que luego retomó Giorgio Agamben. La dificultad intrínseca de trabajar con Warburg es que en él nada es seguro, hasta el punto de que no consiguió comentar su Atlas ni escribir un solo libro, no logró dar una idea clara y pública de su teoría.

Siempre se sintió frágil e inestable, desde la infancia estuvo al borde de la locura, así pues nada es seguro en Warburg, no hay ciencia, ni siquiera sin nombre, efectivamente, por eso no ha servido de referencia a los intelectuales que le han sucedido, la referencia ha sido su biblioteca, eso es lo que de verdad construyó, nada más que eso; escribió artículos dispersos, magníficos, pero sin dimensión sistemática ni claridad teórica.

En realidad, lo que hacía constantemente era formular hipótesis. Tras Edgar Wind, Agamben fue el primer filósofo que se tomó en serio, filosóficamente hablando, las intuiciones de Warburg. Y yo, por mi parte, intento precisar todo eso hasta donde es posible. Pues con Warburg, o bien adoptamos una actitud positivista, tranquilizadora, disolvente, como hizo por ejemplo Panofsky, o bien afrontamos esa incertidumbre fundamental e intentamos proveerla de una base filosófica, lo cual es posible

Para Warburg la producción de imágenes es sinónimo de orientación en el mundo. En la imagen un panel de su célebre "Bilderatlas Mnemosyne", 1927-29. Warburg Institute Archive, Londres.

gracias a autores que han vivido después que Warburg, sobre todo Walter Benjamin.

MDA. *Escribió Warburg que su hipersensibilidad a las imágenes procedía de las visiones intensas y delirantes que unas fiebres tifoideas, padecidas a la edad de seis años, provocaron en él. Aquellas visiones febriles, que nunca olvidó, le proporcionaron en realidad el tema (las imágenes) y las claves (supervivencia de la Antigüedad, fórmulas de pathos) de su enfoque revolucionario. Vivió en propia carne el terrible combate psíquico entre la luz y las sombras, esa psicomaquia que detectó igualmente en cada episodio de la historia cultural de Occidente.*
GDH. En Warburg hay que tener también muy presente la tensión que vivió entre la rigidez de la ortodoxia judía de su familia y la atracción, la pasión que le inspiraban las imágenes de la historia del arte cristiana y pagana.

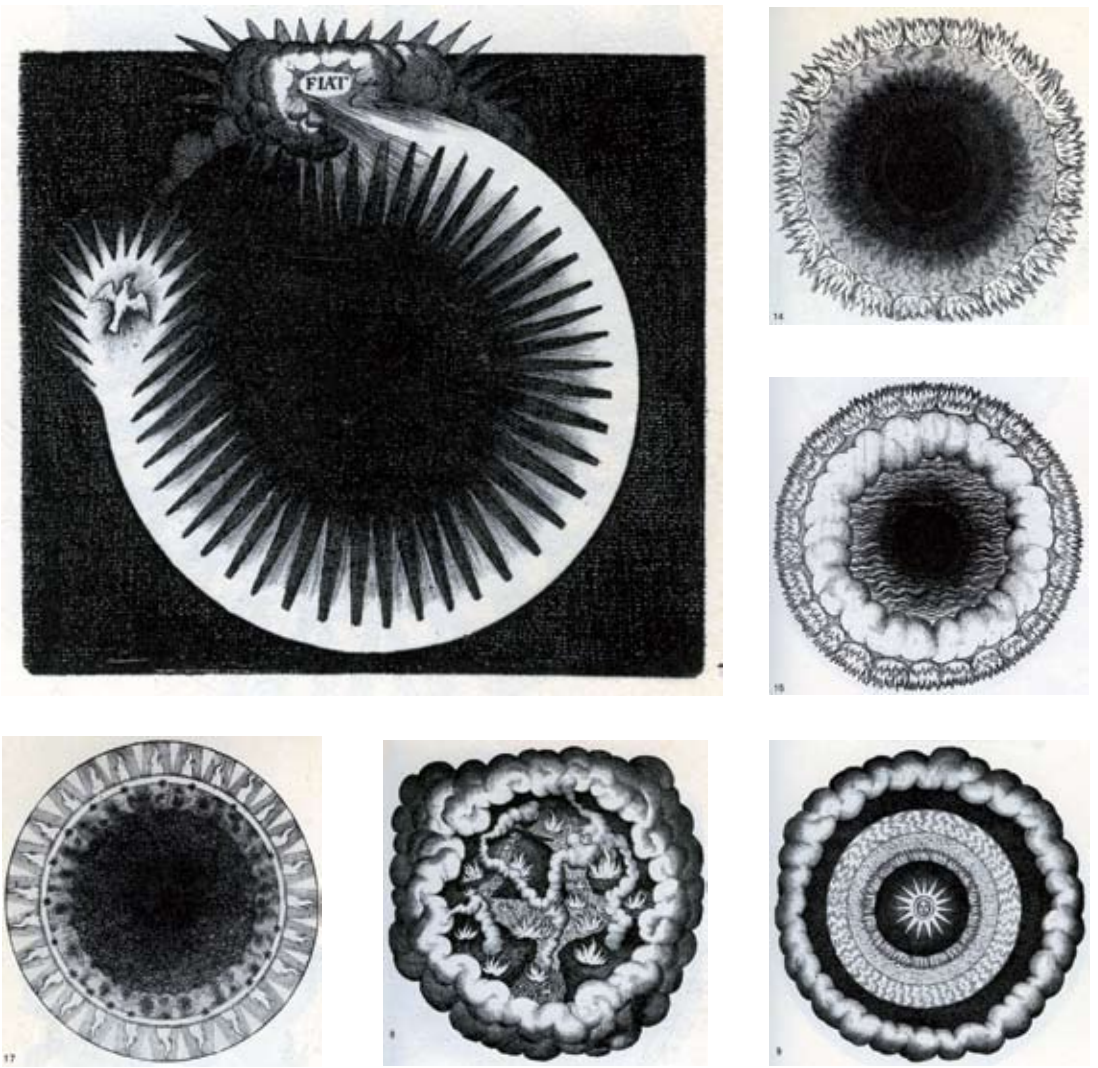
Antes que él, Nietzsche afirmó que cuando se hace ciencia se hace una especie de autopsia, de autorretrato, que toda ciencia posee un componente autobiográfico, algo de lo que por supuesto no me excluyo. Después de él, han sido muchos los que piensan que un texto filosófico puede tener la consistencia de un poema transfigurado de tu autobiografía.

Aunque algunos, como por ejemplo Derrida, han ido demasiado lejos. En Warburg resulta fascinante, pues sabe, está al corriente de que lo que hace es un síntoma de su propia psicomaquia, de su lucha psíquica y nunca se sitúa en el centro de lo que dice.

MDA. *Comprendió que la psique es la fuente y el lugar y la materia del combate... Asistir a ese espectáculo que se desarrolla en uno mismo, comprender que lo más intrínsecamente íntimo es impersonal, no nos pertenece... Su caso es tan extremo y tan puro, que puede decirse que en la psicosis de Warburg se halla la probidad de su vida intelectual.*
GDH. Es raro y admirable. Muy pocos autores poseen esa conciencia aguda de que su propia psique es la materia impersonal con la que deben trabajar. Lo encontramos en Benjamin, en Beckett. Aby Warburg es un hombre de la Ilustración, de las Luces, y al mismo tiempo un hombre de lo que yo llamo el claroscuro, por eso está tan cerca de Goya, por eso en la exposición del Reina Sofía he podido situar a Goya como un "interpretante" de Warburg, pues el propio Goya es un hombre de las Luces que conoce el poder de las tinieblas. Y pone a distancia a unas y otras. A las Luces porque no tiene una confianza unilateral en ellas y a los monstruos, cuyo poder admite, los pone a distancia haciendo grabados, por ejemplo.

Si Goya se abandonara a sus monstruos no haría grabados, si Warburg se abandonara a los suyos nunca habría hecho el Atlas. También Freud es así, exactamente así, alguien a quien no asusta que el médico tenga culpabilidad, deseo erótico. Son seres que reconocen en sí mismos los poderes de la obscuridad, que aun perteneciendo a las Luces se saben atravesados por las sombras.

MDA. *Hasta la locura... La psique humana no deja de ser un vasto enigma.*
GDH. En el célebre seminario de 1927, Aby Warburg afirmaba que todo historiador es un sismógrafo que recibe las ondas de la historia, un historiador no es un cronista de la historia, sino un sismógrafo. De Jacob Burckhardt habla como de alguien que se construye una sólida torre con sus libros, sus referencias, su objetividad, su paciencia, mientras que Nietzsche es un sismógrafo de madera liviana que en un momento dado estalla porque ha recibido de lleno las ondas sísmicas de la historia.



Una de las posibles "travesías en la historia del Atlas", de Huberman. El filósofo ha logrado reunir y clasificar más de doce mil imágenes.

Yo interpreto ese seminario de Warburg como un autorretrato: él es Burckhardt y su torre, que en el caso de Warburg será la Biblioteca, y a la vez un sismógrafo tan sensible que al final de la guerra, después de aquellos años de febril recopilación de documentos, estalla, esto es, se vuelve loco.

MDA. *Adentrándose en la interpretación del Atlas Farnesio que Warburg coloca en la segunda lámina, o panel, de su "Atlas Mnemosyne", recrea usted, de un modo muy inspirado y sugestivo, la proliferante vida del titán a lo largo de los siglos, un titán doblegado por el peso del mundo, herido en su propia potencia, que ve transformarse ese sufrimiento en saber, un saber poderoso y fecundo. Potencia y sufrimiento en el himno de Hölderlin y en el lamento de Heine, Warburg comprendía el sufrimiento como un tesoro, como una fuente de conocimiento, de saber. Consideraba las cosas según el "velo de sufrimiento" que contenían.*
GDH. Podríamos decir que todo lo que Warburg hace es la respuesta a un sufrimiento que él trata de transformar en un juego del pensamiento, un juego que supone combinatoria y elaboración y el placer de montar y desmontar y remontar las cosas, como en el caso de Kafka, por ejemplo. Continuamente encontramos esto en Kafka: un sufrimiento con el que hay que intentar jugar como hacen los autores trágicos, jugar en el sentido de *divertirse con*, pero también de *servirse de* los diferentes elementos que tengamos a nuestra disposición.

Jugar y saber. Jugar se sitúa del lado del niño y del artista, y saber forma parte de nuestra responsabilidad, saber es tener experiencia y la experiencia nos llega a través de aquellos que nos han precedido. El gran problema es que el saber preferiría que el sufrimiento no existiese, lo cual es imposible. El sufrimiento, al igual que la subjetividad, son elementos imposibles de eliminar en cualquier actividad relativa al saber. No existe saber sin *pathos*, esa es una de las grandes lecciones de Warburg. En la actualidad, el *pathos* se encuentra o bien denostado o bien sobreexplotado.

MDA. *Walter Benjamin rebaja considerablemente la idea de ese Atlas potente y sufriente que lleva el mundo a cuestas. Nos dice que el eje del mundo se encuentra en cualquiera de sus fragmentos mirado con ternura; el historiador no es ya un burgués con asistente y secretaria, sino un trapero, y Atlas no es ya el titán sino el paria, el pobre, el sin techo. Un nuevo artista deberá abrirse paso entonces, aquel que consiga "empezar de cero, desenvolverse con poco, construir con casi nada".*
GDH. Muchos artistas se han desplazado, han dado un paso, pero de lado, de forma que se encuentran más bien en el terreno de la historia. Muchos pasan

más tiempo en los archivos que inventando nuevas formas, sus nuevas formas por lo demás no son tan nuevas, no poseen la radicalidad de un Malevich; de un modo modesto pasan mucho tiempo buscando documentos de algún acontecimiento histórico o en las basuras de la televisión, es una forma nueva de artista, en mi opinión muy interesante, en la medida en que usan otra temporalidad, una manera de trabajar diferente, artistas que están allí donde el arte está cambiando en profundidad.

MDA. *Bastaría con que el mundo académico, y en general lo que conocemos como mundo del arte, asimilara los dos conceptos centrales de Warburg (el "Nachleben" o "pervivencia" de la antigüedad y las* pathosformel *o "fórmulas de pathos"), para que de nuestras bocas y mentes desapareciera como por encanto una expresión como "historia del arte". Inmediata y espontáneamente hablaríamos de "antropología de las imágenes", lo cual contribuiría sin duda a clarificar muchas cosas, empezando por la palabra "arte".*
GDH. Por supuesto, pero me temo que estamos lejos de conseguirlo. A nivel institucional, Manuel Borja-Villel, director del Museo Reina Sofía, es el único director de museo que yo conozco consciente de este problema, a saber: de qué manera un museo, una institución encargada de dar valor de culto a objetos de arte, puede ser un instrumento crítico de conocimiento que trata, no solo de obras de arte, sino también del mundo visual y de las imágenes en general. Pues todos estamos de acuerdo en que la imagen está hoy en el centro de nuestra cultura, y por tanto de nuestros aparatos políticos.

No se pueden pensar las imágenes sin tomar conciencia de esa situación y, por consiguiente, sin tomar posición. Por eso me interesa cada vez más el Goya de *Los desastres de la guerra*, inseparable del Goya de la Quinta del Sordo, y los artistas contemporáneos que se ocupan de historia como Alfredo Jaar o Pascal Convert, Sophie Ristelhueber o Harun Farocki. Creo que es muy urgente desarrollar una mirada crítica acerca de las imágenes.

MDA. *Hemos comentado hasta qué punto las imágenes eran para Warburg una cuestión vital antes que intelectual. Tampoco usted las considera nunca como objeto de contemplación solamente, sino como algo vivo, motivo de tensión, algo que nos interroga e inquieta, y nos mira y acaso nos ve. Sabemos que su padre, de origen tunecino, era pintor y que su familia materna fue deportada... Es inevitable pensar que ambos elementos han debido influir mucho en su pasión por las imágenes.*
GDH. Retendré las palabras contemplación y tensión. Del lado paterno se trataba de contemplación: mi padre tenía su estudio al fondo de la casa y yo iba allí mil veces al día, él me llamaba, yo veía su pintura a medida que se hacía, había una gran carga erótica, mi padre pintaba una especie de surrealismo cercano a Max Ernst y a Hans Bellmer, o sea que la contemplación allí estaba claramente orientada hacia el placer y el erotismo, en aquel estudio descubrí, por ejemplo, y tal vez demasiado joven, *Las lágrimas de Eros*, lo cual introduce ya tensión.

Por parte de mi madre, judía polaca y única superviviente, junto con su hermano, de una familia completa asesinada, estaba la biblioteca, con libros sobre la Segunda Guerra Mundial y los campos nazis. Sus padres, mis abuelos, murieron en Auschwitz y toda la familia polaca en Treblinka, ella se libró de milagro.

Mi madre, como suele ser habitual en esos casos, no hablaba de ello nunca, ni una palabra, era un silencio pesado, pero con marcas, con señales que yo descubría en los libros de la biblioteca.

Había una enciclopedia en la que me sumergía con frecuencia, en ella había fotos de aviones que me fascinaban, como a todos los niños, y también fotos de los campos nazis.

Mi relación con la imagen era la normal, infantil, pero con esa tensión entre lo más bello, el color, el dibujo, y los documentos del horror, en fotos que yo miraba una y otra vez sin poder comprender, reverso absoluto de toda belleza, dimensión inconsolable y enlutada de la imagen.

Todo lo que he hecho desde entonces, todo mi trabajo es la consecuencia de esa tensión, nunca he hecho nada que pueda situarse fuera de esa tensión.

"Toda la cuestión está en saber qué hacer con el pathos que nos rodea por todas partes, en cómo transformar ese pathos en acto"

MDA. *Se ha visto envuelto en varias polémicas sobre el estatuto de la imagen. Acaso la más crucial fue la que desencadenaron sus comentarios sobre las cuatro pequeñas fotos tomadas por el "Sonderkommando" de Auschwitz desde una cámara de gas. Sin llegar a los extremos de Claude Lanzman, que deseaba sencillamente destruir esas fotos, sus detractores argumentaron que no debe mostrarse ninguna imagen del Holocausto, pues lo ocurrido pertenece al ámbito de lo inimaginable e indecible.*
GDH. La imaginación no es la fantasía, y aún menos la fantasía individual, sino la reina de las facultades como dijo Baudelaire y había demostrado antes Goya. La imaginación es lo que nos permite ir más allá de ver simplemente lo que tenemos ante la vista, con la imaginación podemos entrever muchas cosas que una imagen supone, la imaginación, como su nombre indica, es inherente a la imagen.

En cuanto a la polémica, lo que he dicho siempre es que lo ocurrido en los campos nazis no puede ser sino imaginable, e imaginable no significa que se conoce todo, la imagen es un conocimiento muy lagunar, débil, a quienes dicen que el Holocausto es inimaginable respondo que es todo lo contrario: es solamente imaginable y debemos trabajar sobre esa imaginación, sobre las condiciones de imaginabilidad, teniendo en cuenta sus límites, por supuesto, una imagen es un vestigio, la imagen de algo no es ese algo, como bien sabemos; así pues imaginar a partir de las fotos tomadas por el *Sonderkommando* es muy poca cosa.

Muchos piensan que, o bien se contempla una imagen, y nos situamos en el registro de la belleza, o bien se trata del horror, en cuyo caso no hay nada que mirar, nada que decir.

Es cierto que cuando miraba esos cuatro fotogramas observé el encuadre, el punto de vista, la masa negra que rodea la puerta, lo miré como se mira una forma, podría decir incluso que mirar generaba una gran tensión, pues me sentía al mismo tiempo horrorizado y atraído por aquella imagen.

MDA. *Alzar el pensamiento a la altura de la ira, dijo José Bergamín refiriéndose al "Guernica", alzar la ira a la altura del trabajo, la paciencia, la obra, dice usted.*
GDH. En la exposición de Madrid se encuentra el *ABC de la guerra* de Bertold Brecht. En una de las láminas una mujer se lamenta ante su hijo muerto durante la Segunda Guerra y el poema de Brecht pide a esa mujer que transforme su sufrimiento en ira...

En sufrir está el *pathos*, en el *pathos* el padecer... Toda la cuestión está en saber qué hacer con el *pathos* sobreabundante que nos rodea por todas partes, cómo transformar ese *pathos* en acto. Uno de los medios para hacerlo es el pensamiento. A medida que pasan los años voy sintiéndome cada vez más enojado, es un sentimiento que no conocí de joven.

MDA. *¿Y qué es lo que le enoja tanto?*
GDH. Todo lo que me rodea, el estado del mundo, del mundo del arte también. El enojo y la ira de nada sirven solos. Pero si adoptan la forma de una obra de pensamiento, si cobra forma, su forma, entonces puede aparecer un *Guernica*.

MDA. *Cada época, decía Warburg, genera la reminiscencia o "supervivencia" de la Antigüedad que se merece.*
GDH. A Warburg le espantaba, por ejemplo, Isadora Duncan y sus velos y gesticulaciones supuestamente "antiguos". Una reminiscencia o supervivencia solo tiene sentido si sirve para hacer algo, si sirve como decía Benjamin de mecha en cada recuerdo evocado con justeza, un rasgo de la Antigüedad convocado en el momento adecuado puede servir de explosivo para dinamitar una situación actual esclerosada, para eso puede servir la Antigüedad. Y no es poco.

MDA. *Ha criticado muy severamente la actitud apocalíptica y mesiánica de Giorgio Agamben en "Il Regno e la Gloria", en la estela del Pasolini que ya había anunciado poco antes de morir el fin de la humanidad y la desaparición de las luciérnagas, destruidas por los violentos reflectores que nos ciegan y dominan.*
GDH. Sin embargo, las luciérnagas están ahí, basta con situarse en el lugar adecuado para verlas. Pienso, como Walter Benjamin, que hay que organizar el pesimismo, no sucumbir a él. ✣

María Dolores Aguilera es autora de *CUERPO9000+999DIBUJOS* y *Nuda mente* (en prensa). Ha traducido el ensayo *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, que acompaña la exposición de mismo nombre, dedicada a la figura de Aby Warburg, que pudo verse en el Centro de Arte Museo Reina Sofía entre el 26 de noviembre de 2010 y el 28 de marzo de 2011.

Las imágenes de Warburg sobre el "pathos" de la Antigüedad estaban pensadas como "escenario de un reconocimento".

En la imagen el plateau 42 del "Bilderatlas Mnemosyne", 1927-29. Warburg Institute Archive, Londres.

Orientarse en el Atlas

Para Aby Warburg la producción de imágenes era el acontecimiento más maduro de la civilización humana para poder orientarse en el mundo. Viajamos a través de estas "colecciones" de fuerte contenido psíquico. *Por Elena Tavani*

Que el *Atlas Mnemosyne* estuviese pensado como un atlas de imágenes tiene un significado muy concreto para la *psicología histórica* de Aby Warburg. La imagen se convierte en sede de acogida, sedimentación y producción (visualización) de la tensión entre los polos de cercanía y lejanía con respecto a las cosas, de la tensión que sitúa al hombre en el mundo, entre la apropiación- pertenencia y el distanciamiento-abstracción.

La imagen se coloca, en otras palabras, en el punto de encuentro de un *arte* de orientarse en el cosmos, entendido, principalmente, como una técnica (psico-fisiológica) en primer lugar de sustitución –de la vida en relación con la imagen, de la imagen con el signo– y en segundo lugar de recuperación a través de una *mirada hacia atrás* (*Rückblick*). La Cultura (*Kultur*) no sería, en el fondo, nada más que esto.

En cuanto prueba del regreso insistente de fórmulas del *pathos* de la antigüedad pagana, las *colecciones de imágenes* de Warburg estaban pensadas como escenario de un reconocimiento capaz de satisfacer un gesto de orientación en el mundo y en la experiencia en constante renovación.

Su secuencia, articulada de forma que pudiera permitir el resurgir de los motivos preestablecidos, tenía que ofrecerle a cada espectador que se hubiera prestado al juego la posibilidad de encontrar, repetidamente, la propia dimensión (psicológica y también cognoscitiva) en esa especie de límite, de frontera o de *lugar de nadie* que se abre en el símbolo, es decir, en la imagen en el momento que encierra en su interior la polaridad sin tiempo de la actitud orientativo-cognoscitiva del hombre, entre *greifen* y *Begriff*, entre magia y concepto[1].

Cercanía y lejanía se dimensionan en la imagen buscando en ella una "relación de vínculo relativo y separación relativa"[2] entre el signo (más o menos figural) y lo designado.

La imagen expresiva de un movimiento patético nos aleja de la pasión que formula la cantidad necesaria para conseguir la libertad de usarla, mientras mantiene los rasgos sensibles y la carga emotiva (y, como consecuencia, la proximidad) capaz de volver a despertar los *afectos*.

Es precisamente este tipo de relación la que Warburg pretende construir a través de sus colecciones de imágenes: tensión de contigüidad que no consume la imagen individual dentro de un género (o de una época) ni dentro de un significado preestablecido, sino que, en la articulación serial de las imágenes, en las remisiones internas, en las reanudaciones y correcciones de la lectura, trabaja para subrayar, a través de una iluminación *simbolizante*, el camino del descubrimiento de la vocación orientativa propia de cada visión y, con ella, de la vocación al reconocimiento (el carácter mnemónico) de la imaginación[3].

No es casual, según Warburg, que toda repetición, todo retorno o renacimiento de experiencias de fuerte contenido patético, se mueva preferentemente en el plano de las imágenes. Y esto sucede gracias a la inmediatez sensible y a la carga expresiva que contienen, pero también gracias a la concreción y la accesibilidad que caracteriza su recaída práctica como símbolos, es decir, como instrumentos de orientación.

De hecho, para Warburg *orientarse* significa fijar coordenadas de valencia antes práctica que teórica: "Introducir conscientemente una distancia entre el yo y el mundo externo", afirma, "es lo que podemos denominar sin lugar a dudas como el acto fundacional de la civilización humana".

Comportarse siguiendo las indicaciones de una sabiduría moderada es la única forma de liberarse del caos y del abandono de la fusión mística y patética con el objeto, pues la introducción consciente de un espacio de distancia entre el yo y el mundo, que para Warburg consistía en el acto que funda la civilización humana, va de la mano de la cercanía del "tantear el objeto manipulándolo", acto que experimenta sobre todo quien se abandona a un *acto artístico*[4].

La imaginación no es la fantasía, y aún menos la fantasía individual, sino la reina de las facultades como dijo Baudelaire

Por todas estas razones, la teoría de la imagen que surge de las investigaciones warburguianas alcanza una importancia crucial en relación con el objetivo de satisfacer la doble exigencia del distanciamiento y del regreso (o de la reanudación), como lugar a mitad de camino entre la lejanía (emancipadora) y la cercanía (reconquistadora). De hecho, la única consecuencia posible de la introducción consciente de una distancia entre el yo y el mundo externo puede ser el intento de "conquistarle al propio pensamiento el espacio entre sí mismo y el objeto"[5].

Al producir imágenes de una cierta experiencia patética, la fantasía gana terreno en la conquista de un espacio del pensamiento que se abre a partir de la distancia con la que el sujeto ha renunciado a fundirse con el objeto (y a pertenecerle). En este sentido el espacio del pensamiento se configura en un primer momento como un *Bildraum*, un espacio formado por imágenes y solo en un segundo momento como un espacio formado por signos y cifras.

Pero no solo eso: el espacio de la imagen será siempre el puente para remontarse al origen y permitir una "mirada hacia atrás", hacia ese valor de sustitución-expresión del *pathos* originario, que solo volviendo a pasar a través de la dimensión de la imagen admitirá , entre líneas, también una lectura de signos o cifras.

En función de los elementos que hemos adquirido hasta este momento, podemos afirmar que para Warburg, en conclusión, la producción de imágenes constituye, si no el fruto más maduro, por lo menos el más utilizable en la actividad de orientarse en el mundo. Y todo esto sucede por una razón distinta de esa razón según la cual a la imagen se le permitiría evitar las dos perspectivas extremas de la contemplación a distancia y la toma directa del objeto.

Un *justo medio* de la imagen no se obtiene a través de la elusión de los extremos, sino en todo caso precisamente a través de la posibilidad de su inclusión en el interior de la propia imagen. Todo esto nos lleva a la *pregunta central* de Warburg, a su teoría de la imagen como símbolo.

De hecho, el resultado principal de la imagen simbólica no es otro que la exhibición de cómo puede encontrar expresión el mismo *límite* que resuena en esos *Grenzwerte* o *Grenzpole* que delimitan los dos extremos de toda la gama de las pasiones humanas. ¿Qué es el límite sino lo inexpresable que empuja desde el interior de la expresión y qué otra forma expresiva diferente de la imagen podría recoger con la misma eficacia el desafío del intento de fijar algo como un movimiento?

Los extremos, por lo tanto (*sophrosyne* y éxtasis, apolíneo y dionisíaco) se convierten en aquello que constituye el núcleo polar de las imágenes en cuanto símbolos: una matriz doble que indica dos direcciones posibles de lectura del mismo símbolo –esto no se presenta únicamente como imagen de larga memoria y fuerte connotación *poiética*, sino también como signo formalizado y coordinada calculable–.

Surge aquí con fuerza uno de los puntos cardinales de la impostación warbuguiana: la civilización no es una adquisición permanente, un terreno sobre el que se pueden construir edificios estables, sino un proceso que tiene que repropónerse constantemente y vivir de nuevo –*Nachleben*, como las fórmulas del *pathos*–.

A estas alturas resulta evidente que el problema que planteaba Warburg de un renacimiento de

lo Antiguo en los *superlativos de la expresión* asume enseguida un valor mucho más amplio del que está ligado al dato histórico del *predominio* e incluso de la verdadera irrupción del lenguaje gestual que evoca lo antiguo en las creaciones del artista del Renacimiento.

La imagen demuestra tener un núcleo simbólico, una especie de valor maximal, de *superlativo de la expresión*[6]. Pero la expresión es superlativa no solo porque tiene que expresar los extremos del *pathos*, sino porque expresando lo Antiguo asume la expresión del Origen (no es casual que Warburg atribuyera justo a esa expresión un significado especial en el llamado proceso de civilización del hombre).

En una carta dirigida al maestro el 29 de mayo de 1929, Friz Saxl proporciona de nuevo un testimonio especialmente significativo. Al desmentir unas declaraciones que días antes le había atribuido un periodista poco profesional en un artículo publicado en un periódico de Hamburgo, evidencia el deseo de convencer al maestro del pleno dominio de las temáticas que están en juego: "No es la Antigüedad en general la que constituye el evento originario (*Ur Erlebnis*) que usted experimenta [al revés de lo que sostiene, en mi nombre, el periodista], sino más bien (y es esto en realidad lo que es digno del mayor interés) la interpretación del fenómeno de la expresión de la obra figurativa (*im Bildwerk*), una interpretación que ha unido la palabra y la imagen en una visión unitaria (*eine Interpretation, die Wort und Bild zusammen gesehen hat*)"[7].

El punto de partida de la investigación de Warburg, tal y como evidencian las valiosas síntesis de Saxl (aunque valiosas, como veremos a continuación, por lo que callan además de por lo que aclaran) era por lo tanto la producción antigua (y la continuación renacentista) de imágenes expresivas y no de imágenes de la Antigüedad pagana en general.

A pesar de ello, aunque sugiere la dirección adecuada en la que buscar la *pregunta* de fondo del historiador del arte, a saber, la pregunta acerca del significado de lo que bien puede llamarse un impulso primordial, o dicho de otra forma, la voluntad de expresión, en palabra o imagen, del hombre, no explica todavía por qué el acento de Warburg cae de forma casi exclusiva sobre *performaciones que evocan lo antiguo* de la representación renacentista de la *vida en movimiento*[8].

Por lo tanto, ¿por qué el renacimiento analizado por Warburg acaba comportando una restricción de campo de los intereses de la investigación histórica e iconográfica y atañendo a motivos, *valores expresivos predeterminados* en gran medida monotemáticos, relacionados con la expresión enfática de movimientos del ánimo y del cuerpo? ¿No debería quizá una *voluntad de expresión* atañer en la misma medida a otros tipos de experiencia (no necesariamente de un alto contenido patético), experiencias no dinámicas sino quedas?

El hecho es que expresar un *pathos* hace que toda posible voluntad de expresión sea bastante problemática (y merecedora de interpretación), desde el momento en que plantea el tema de la expresión de lo inexpresable, la representación de lo irrepresentable.

La Antigüedad tenía que ser un cofre que contuviera centros de pulsiones y miedos arcaicos, un cofre frágil por su complejo contenido psíquico

Esta es, creo, la intuición fundamental de Warburg, intuición que él sitúa en el interior de la más amplia visión que interpreta cada movimiento como alteración, que él articula en estilo nietzscheano, indaga en términos de inquietud del *símbolo* y aúna con la *dificultad principal* del arte figurativo, ocupado desde siempre en ofrecer una imagen de la vida en movimiento. En fijarla, por lo tanto, pero sin renunciar a expresar lo que se sustrae a la misma expresión.

Si se habla de una idea no neutral de lo clásico en Warburg, es decir, del hecho que es justamente el polo dionisíaco el que cataliza esa *energía interna* que tiene que sustituir el objetivo del descubrimiento y de la experiencia del estudioso y en general del destinatario de las imágenes, esto sucede porque para Warburg *pathos* dionisíaco significa precisamente: impulso primitivo hacia el movimiento.

Las imágenes no tienen que ser leídas solo con el ojo del historiador del arte por la simple razón de que van leídas como *símbolos*. Es decir, van leídas como fórmulas que encierran el impulso vital hacia el movimiento y hacia la toma de posesión (se podría decir incluso que aquí el movimiento se convierte en símbolo por excelencia de la máxima toma de posesión de la vida).

De ahí el hecho de privilegiar las imágenes que sugieren una *captura orgiástica*, al igual que se expresa en la experiencia del luchar, correr, danzar, coger, en la que ese impulso recibe su máxima intensificación mímica.

Pero es indispensable precisar: si Warburg, entre Apolo y Dionisos, no duda en decantarse por el último a través de la estrecha relación entre Regreso de lo Antiguo (con la consiguiente conquista del estado de Clásico) y Renacimiento del elemento *movido* y expresivo de la imagen, en contra de sus aspectos quedos y contemplativos, es porque su Antigüedad tenía que ser un cofre que contuviera centros de pulsiones y miedos arcaicos, *Leidschatz der Menschheit*, un cofre frágil a causa de su complejo contenido psíquico[9].

Si bien no se puede subrayar una gran distancia entre esta antigüedad y la que concibe Winckelmann en términos de noble sencillez y grandeza queda[10], es oportuno recordar que ese contenido psíquico es la fuente genuína de la inquietud del *pathos* que mueve la quietud de la imagen definida, de la forma que se convierte en fórmula.

Elena Tavani es profesora de Política y Filosofía en la Universidad L´Orientale de Nápoles

Traducción del italiano de Inmaculada Sifres Frutos

1 De *Zwischenraum* ha hablado G. Agamben en su ensayo *Aby Warburg e la scienza senza nome*, en *Aut- Aut*, 199-200, 1984, pp. 51-66., trad. esp. *Aby Warburg y la ciencia sin nombre*, en *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, pp. 157-187.

2 Cfr. E. Wind, "Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für Ästhetik", en *Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXV, 1931, pp. 163. 179, trad. esp. "El concepto de *Kulturwissenschaft* en Warburg y su importancia para la estética", en *La elocuencia de los símbolos*, Madrid, Alianza Forma, 1993.

3 Cfr. al respecto A. Warburg, *Bildersammlung*... op. cit., p. 59.

4 A. Warburg, *Einleitung* (1929), in Id. *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften*, II – 1, coord. M. Warnke y C. Brink, Akademie Verlag, Berlín, 2000; trad. it. *Introduzione all'Atlante*, en Id., *Mnemosyne: L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, coord. I. Spinelli y R. Venuti, Artemide Ed., Roma, 1998.

5 *Ibíd.*

6 A. Warburg, *Einleitung* [Introducción], op. cit., trad. it, p.25.

7 En la misma carta, Saxl resume el trabajo y los intereses de Warburg: "Primero: el problema de la nueva historia del arte [...], es decir, el de la supervivencia de las antiguas fórmulas del pathos. Segundo: el estudio filosófico, la reconducción del problema único de las antiguas fórmulas del pathos al problema del símbolo en general. Tercero: América, la inclusión del símbolo cultural en el artístico" (Cfr. A. Warburg, *Bildersammlung*... op. cit., pp. 69. 71).

8 De *voluntad de expresión* Warburg habla en la *Einleitung* [Introducción], op .cit., trad. it., p. 24.

9 A. Warburg, Bayonne, *Notizbuch*, op. cit., en E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London, 1970, y también en G. Boehm, *Die Gegenwart des Vergangenen. Erinnerung als Konzept der Kunsgeschichte*, en Bauten und Orte als Träger von Erinnerung, coord. M. Wohlleben y R. Meier, VDF Hochschulverlag, Zürich 2000, pp. 77-85.

10 Con respecto a la visión warburguiana del paganismo, más primitiva que la elaborada más tarde, caracterizada por el platonismo, en las investigaciones de G. Bing y F. Saxl, cfr. C. Ginzburg, "Da Aby Warburg a Ernst Gombrich", en *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1992, pp. 29-106. Sobre el tema de la "dirección radicalmente opuesta tomada por Warburg respecto de la historiografía winckelmanniana" cfr. también R. Recht, "L'écriture de l'histoire de l'art devant les modernes", en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, fasc. 48, 1994. Warburg, además, promueve una historia del arte que presupone el horizonte amplio de la *Geistesgeschichte* que incluya la antropología, la etnología, la psicología, las ciencias adivinatorias, la lingüística, la filosofía y los archivos.

Nudos de tiempo

“El tiempo no transcurre, sino que en él transcurre la existencia”, afirmaba Kant. El siguiente ensayo es una lectura de esa encrucijada que ha obsesionado al pensamiento, a la ciencia y por supuesto a la propia identidad warburgiana. *Por Juan Barja*

Para Georges Didi-Huberman

el tiempo es infeliz?
Nacho Criado

I PUNTO Y LÍNEA (SOBRE EL PLANO). *Fuera de contexto la palabra recta carece de contenido matemático. Incluso ya en la época de Euclides [...] se consideró intuitivamente que una recta es una geodésica que posee una nula curvatura constante.*
A. Bouvier, M. George, F. Le Lionnais.
Diccionario de matemáticas

Entre la afirmación aristotélica –afirmación, quizá, fundacional– que dejó genialmente inaugurado, gravemente marcado, con sus lindes, todo posible análisis del Tiempo, aquella que se abre hacia el final del que es el libro IV de su *Física* – una vez más ¿habrá que recordarlo? en calidad de “[...] número del movimiento según lo anterior y lo posterior [...] como los puntos extremos de una línea [...] continuo porque es de lo continuo [...]”– y la afirmación contradictoria, más que epigonal originaria, de las póstumas notas nietzscheanas (fragmento fechado en la primavera del año 1873, incluido en el vol. II-1 de la edición de Colli-Montinari): “El Tiempo no es un *continuum*, no existen sino puntos temporales (*Zeitpunkte*) totalmente diversos entre sí; no hay ninguna línea”, se abre a nuestros ojos un espacio, y un espacio de tiempo, como tiempo, que se puede trazar, con-figurar, decir, de dos maneras: de una parte, dos líneas, confrontadas (II) –hasta el punto quizá de hacerse una, de “ser-vistas” tan solo como una, sin espacio intermedio, creando cada una así un vacío a derecha e izquierda de su(s) eje(s), en su contra-dicción irreductible–; de otra parte, al contrario, –y ahí de nuevo resuenan las palabras iniciales... “[...] no como un mismo punto [...] principio y fin [...] sino como los extremos [...]”– otros signos que abriendo mutuamente, mutuamente cerrando, sus figuras, abarcan con sus brazos aquel campo –territorio magnético en su extensa unidad diferenciada– ([]) en cuyo interior se hace posible ese juego de fuerzas que llamaremos tiempo (“pensamiento”).

Aun no siendo posible querer analizar, en este texto, cuanto contienen ambas concreciones, quizás es necesario precisar:

–Que en la definición aristotélica no se dice que “el tiempo *es* una línea”, sino bien claramente que es un “número”, concretando de qué, del “movimiento”; la mención de la línea solo surge, analógicamente y modalmente, de los términos de la comparación, en calidad de un “como”.

–Que en la definición aristotélica no se dice tampoco cómo sea esa posible línea resultante –aquella que no es tiempo sino que se *asemeja* a lo que es tiempo–, pudiendo por lo tanto, según las formaciones geométricas, ser simple o ser compuesta, recta o curva, quebrada, variable, irregular, abierta (¿en espiral?) o, incluso, cerrada, retornando incesante siempre sobre sí a la manera de la circunferencia, configurando un círculo, o una elipse –un espacio creado por su cierre–.

La precisión parece imprescindible –y el recurso al origen como esclarecimiento necesario, aún, hoy, para hablar de “nuestro tiempo” (ese tiempo-no-nuestro que nos tiene)– cuando se conoce la vulgata (falseadora del texto que le sirve como autoridad –como pre-texto–) de lo generalmente concebido como “tiempo lineal”, con sus aplicaciones reductoras: de tiempo “como” línea a tiempo-línea donde lo que domina es, a la inversa, única y sola-

GAZETA DEL ARTE

nuestros correspon ales en el mundo

ROMA

Giorgio Morandi

Nacho Criado, de “Indigestión (agentes colaboradores)”, 1973-76.

mente esa línea del tiempo concebida luego como recta –frente al tiempo cíclico del mito–; una recta compuesta que, de pronto, extiende sus extremos, a imitación del "curso natural" (el supuesto curso natural esquematizado e idealizado), de un segmento ascendente (hasta su *acmé*, el "florecimiento" de una vida) y otro descendente (inevitable): ascensión-apogeo-decadencia; reducida más tarde a recta simple que ahora, contradiciendo su morfología biológica, se alza ("desde el cero al infinito") sobre la forma de una elevación y una progresión incontenibles. Reducciones internas, como involuciones sucesivas, "historia" estilizada, de un concepto en las cuales la lógica del tiempo –la palabra que dice: tiempo, y que se dice *como* tiempo– se hace mera parodia "cronológica", iteración vacía, sin espacio, y, en tanto que tal, sin dimensión(es). La laminación correlativa del "tiempo de la vida" –y de su historia– como forma lineal imaginaria (y de una que en su "marcha" constituye la línea "positiva" del "progreso" –cuyo mero concepto no nos dice otra cosa que un "avance", sin determinación cualitativa–), como pulso mecánico homogéneo (como historia mecánica, pre-escrita, que, consumada siempre de antemano, carecerá por siempre de la menor opción –de cualquier otra "línea"– alternativa) era su corolario inevitable. (Y uno que se construye, en todo caso, sobre un fundamento ideológico: conceptos como "edad" o "identidad", "mediciones del tiempo de trabajo", "derechos de sucesión" o "posesión" que se definen por su *continuidad* travestida como hecho natural e incluso de orden biológico –"naturalizando" de ese modo y proyectando como destinales las distintas formas del dominio–). Contra ese subrepticio estrechamiento, la "positiva" falsificación de la formulación originaria, cuya forma final es un ahogo –individual y colectivo– se levanta la fórmula nietzscheana.

La polémica, que hoy es, aún, la nuestra, no se centra de hecho, en consecuencia, en lo que sea el tiempo como tal –en tanto que analítica del tiempo o como tiempo propio de la física– sino en algunas formas de su posible determinación: primero como "tiempo natural" (que edifica y ordena la conciencia vital del individuo); y luego como aquello (supraindividual o colectivo, según las diferentes concepciones) que denominamos 'tiempo histórico' –y uno que está sujeto a determinaciones sucesivas: "cronología", "periodización", "época", "era", "decadencia", "ciclo", "antigüedad", "coetaneidad", "diacronía", "kairós", "tiempo mesiánico", "revolución", "destino", "sincronía", "renacimiento", "oportunidad", "supervivencia", "estilo", "tiempo-ahora", "progreso", "reacción", "evolución"... son posibles ejemplos de esas construcciones "temporales"–.

En el primer aspecto (el del supuesto 'tiempo natural'), basta con remitirse simplemente a una experiencia básica, común: la de una conciencia en que se cruzan, donde actúan con plena actualidad, de modo alternativo y simultáneo, diferentes presencias y recuerdos; ahí se (nos) dan "a-un-tiempo", percibidos en su orden 'natural' y también al contrario, en su inversión, construyendo un conjunto que se constituye en el aquí, sobre el único punto del ahora –el ahora incesante, sin edad: por eso, como el erizo hegeliano cuando decía "yo estoy todo aquí", vemos la edad del cuerpo, la sentimos, pero no la interior de la conciencia, contigüidad de un "antes" y un "después" que no son exteriores ni continuos, sino que pertenecen, incluidos como aspectos internos, al "ahora" –. Unas citas posibles, entre muchas: la que en *Materia y memoria*, de Bergson, cierra el análisis del cuerpo como el espacio de la percepción, pero reconvirtiéndolo "con todo cuanto le rodea" (espacialmente) en "plano último de nuestra memoria, en la imagen extrema, la punta móvil que nuestro pasado viene impulsando a cada instante al interior de nuestro porvenir", que, "con un espesor de duración, prolonga ese pasado en el presente". Y la que, en un pastiche extraordinario respecto al mismo texto, cierra el análisis de la temporalidad en la obra y la búsqueda proustianas mostrando su "objetivo" expresamente: "[...] describir a los hombres (por más que esto los haga aparecer como seres monstruosos) ocupando un lugar considerable [...] un lugar [...] prolongado sin medida –por cuanto alcanzan, *simultáneamente*, como gigantes que se hunden en los años, épocas tan distantes [...]– (un lugar) en el Tiempo". Tal la experiencia clara, radical: simultaneidad de una presencia –no una id-entidad– como montaje re-incidente de imagen y reflejo, reflexión instantánea / refracción / di-ferencia incesante: la experiencia del tiempo en la conciencia como forma duradera y ausente: *in-temporal*.

En el segundo aspecto ("tiempo histórico"), frente a la reducción positivista (última forma del imperialismo: producción-y-progreso como modo de acumulación/apropiación de una historia cumplida, atesorada; capitalización de los saberes como monopolio del presente y de todo futuro desarrollo –un futuro negado, mero impulso de una herencia total, imaginariamente poseída–), la ofensiva nietzscheana abre un camino que se muestra, de modo simultáneo, punto de fuga y creación de espacio para otro proyecto temporal –pero uno, esta vez, que se revela como pro-yecto auténtico, apertura real de lo(s) posible(s)–. Así, en la *Segunda Intempestiva*, donde, tras denunciar eso que llama la "perniciosa fiebre historicista" que, "incapaz de medir lo que percibe [...], lo considera todo igualmente importante [...] mientras momifica lo que es vivo", denunciando la "historia como, aún, teología embozada", pasa a proponer el fundamento para una forma "superior de interpretación" (y, por tanto, de uso) del "pasado": "La sentencia acerca del pasado siempre es un oráculo. Solo como arquitectos del porvenir, como sabedores del presente, captareis su sentido [...]. Solo aquel que construye el porvenir puede juzgar el pasado con derecho", "con el ¡no! del hombre suprahistórico, que no cifra su esperanza en el proceso, sino que concibe el universo como consumado en el instante", porque "lo pasado y lo presente son la misma cosa". Frente al fantasma "Tal-y-como-fue" no era posible alzar mejor bandera; menos si el ataque se completa con unas notas de la misma época –1873-1874, tras el matadero producido por el par en espejo de las tropas de los franco-prusianos–: "La 'objetividad del historiador' es un absurdo". Porque, bien al contrario, "pensar la historia objetivamente" es "pensar todo en todo, tejer en un todo la totalidad de lo aislado [...]. El plan, la conexión, están ahí dentro: un supuesto que no es, en modo alguno, empírico-histórico, contradiciendo toda 'objetividad' tal como se entiende comunmente". Unos años más tarde, en 1885-86: "Porque el mundo no es sin duda un hecho, sino composición y redondeo a partir de una suma reducida de observaciones singulares; [...] 'flujo', como algo que deviene, una falsedad que se desplaza de manera incesante sin aproximarse a la verdad: pues, en efecto, no hay 'verdad' alguna". Y en 1886-87: "Contra el positivismo, que se queda en el fenómeno [...]: no existen hechos, solo interpretaciones. No nos es posible determinar ningún *factum* 'en sí'. [...] 'Todo es subjetivo', nos decís: pero eso ya es interpretación, pues el 'sujeto' no es nada dado, sino algo inventado que añadimos. [...] El mundo es cognoscible en la medida en que la palabra conocimiento posee sentido: pero el mundo es interpretable de distintas maneras; no tiene un sentido tras de sí, sino que posee incontables sentidos". (Algunos años antes, Marx ya había escrito, de otro modo: "No existen 'hechos' fuera de la ideología que los sustenta").

La polémica no se centra en lo que es el tiempo como tal sino en algunas formas de su posible determinación

II *LÍNEA DE PUNTOS (RED / CONSTELACIÓN).*
Campo 1. Región del espacio donde todos los puntos poseen, al menos desde el punto de vista cualitativo, una propiedad común.
2. Conjunto de valores de una magnitud determinada en los puntos de una región dada del espacio.
Elie Lévy, F. Le Lionnais, *Diccionario de Física*

En el campo que se abre sobre la forma de esa oposición –tiempo lineal / tiempo puntual considerados de modo simultáneo, donde la forma-tiempo, como tiempo, se concreta (se hace y se deshace en su refracción inacabable) deviniendo (en) el tiempo-de-su-forma– la con-figuración del "tiempo histórico" (del nuevo "campo" abierto de la historia, en tanto historia abierta, in-temporal) se cruza con la historia de ese campo, ese que hace posible justamente la *duración* del tiempo: su *di-ferencia* interna, como tiempo, y su re-aparición (supervivencia). Dentro de ese complejo, cuya forma no intentamos aquí determinar sino como la forma (mejor, como los rasgos) de un *espacio* –uno donde deviene, en su interior, aquello que deviene (que se oculta-permanece-resurge) sobre el tiempo– los distintos conceptos se organizan, con distintos valores, según sus repentinos movimientos y localizaciones momentáneas: "puntos" que trazan "líneas" (inespaciales, en su relación), red de puntos, formando un universo de variaciones incesantes. La constelación como concepto –como campo complejo de conceptos– quizá sea el espacio (informalista) cuyo dibujo, siempre en movimiento (autónomo, girando sobre sí, creándose a sí mismo, fugazmente), es preciso trazar: su resurgencia. Ahí, en su interior, se modifican una y otra vez esas palabras en las que nuestra Historia se construye (en tanto que analítica inmanente a una historia-del-tiempo reiniciada y abierta sobre el campo que se funda en el tiempo-de-la-historia): "doble memoria (individual y colectiva)", "conciencia fluida de participación", "implantación de valores de conformidad con leyes cíclicas", "aparición (histórica) de la elipse", "tensión polar de las representaciones [...] de las causas", "red de infinitas ondas", "unidad latente en el proceso de oposición", "recipiente condensado de destinos", "intensificación de un significado

originario", "viaje de las imágenes", "fisiología de la circulación", "inventario de vida en movimiento", "engramas supervivientes de experiencia", "impulsos de nuestro espíritu entretejidos con la materia acronológicamente estratificada", "unidad orgánica de la función polar", "cambio ajeno a cualquier ley de evolución", "reproductibilidad multiplicada [...] migración y circulación de las imágenes", "lógica interna de las cadenas rotas", "yuxtaposición", "fósil", "tensión", "fugacidad", "vida-posterior", "ninfa", "fragmento","simultaneidad", "flujo", "empatía", "cruzamiento", "raíz", "supervivencia"...; todos ellos conceptos warburguianos (pues de eso se trata en este texto, de la constelación que se construye desde-y-hacia los textos warburguianos –en la genealogía que los funda y el espacio que trae su fundamento–) que presentamos, des-ordenadamente (quizá mejor: en orden no jerárquico y, sin duda, de modo intencional), como citas que habitan sus escritos –pero, aquí, como citas que han de entenderse 'unidas', gravitando en correlaciones instantáneas–. Construir una historia de este modo era la tarea que se abría en el combate contra el historicismo [como gran "enemigo de la vida", en la expresión de Nietzsche que revive a través de todos esos textos –no sin razón sería este filósofo el nombre (único nombre) que aparece como referencia necesaria en el prólogo al *Atlas* de Aby Warburg (desarrollado de modo indefinido entre 1924 y su muerte en 1929), siendo por cierto el mismo pensador que había anotado en el verano del año 1879: "En arte no hay progreso"]. Y construirla, sin duda, en la conciencia, de su siempre incesante, variable, construcción (re-construcción) –lo que también implica su destrucción constante, simultánea: la aparición inscrita en el *Nachleben* ("movimiento que hace danzar un *presente* que se modela en lo *inmemorial* [...], como retorno de aquello reprimido que se nos aparece como tiempo, *tiempo de un contra-tiempo*, al interior mismo de la historia" –la expresión es de George Didi-Huberman, en sus análisis de *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de fantasmas*–), es decir, en la "vida posterior / supervivir" de un fósil re-activado, vivificación de lo que duerme en algún estrato, en lo escondido-reprimido-olvidado, que re-torna (que retorna real, materialmente –como "fósil fugaz": un meteoro–, pero en una presencia que no excluye, sino, al contrario, exige también su retornar como memoria: "la memoria que conserva los recuerdos no funciona de manera sucesiva, sino estratificada", escribe Checa en la edición española de ese *Atlas*). Y aparición autónoma, real, manifestación-aparición de un retornar que, tanto como verbo, era sujeto de su propio impulso, actuando su propio movimiento –siéndo(se) tanto objeto como sujeto de su propia historia–. En palabras de Warnke (en su prólogo a la edición del *Atlas Mnemosyne*): "Warburg no veía cada imagen permanentemente fijada a un (su) contexto, sino que cada nueva constelación le confería un [...] significado". Algo que implicaba, al mismo tiempo, la de-construcción más sistemática de las fronteras metodológicas, trazadas –según Warburg de nuevo– al modo de "controles policiales" (cf. estudio de Checa nuevamente), junto a la condición intercambiable de las distintas formas y sentidos –en metamorfosis permanentes, tanto en tanto que forma(s) del sentido como en tanto sentidos de esa(s) forma(s)–.

Frente a otra advertencia nietzscheana: "una acción entre momentos consecutivos es sin más imposible, pues dos puntos temporales consecutivos coincidirían meramente. Toda acción es por tanto *actio in distans*, es decir, que efectúa un *salto*" (grupo de fragmentos ya citado), la apuesta warburguiana, en su trabajo de trans-posición y trans-ferencia (acronológica, histórica) de tiempo(s), viene a mantener el *intervalo* –ese carácter intervalar del tiempo que lo será, también, del tiempo histórico– en el seno mismo del montaje (de uno por tanto que no sutura el tiempo, las heridas del tiempo, manteniendo una apertura siempre irrenunciable). "De modo muy cercano a Walter Benjamin [...] las imágenes portadoras de supervivencias no son sino montajes de significaciones y temporalidades heterogéneas" (Didi-Huberman, *op. cit.*).

III *ESPECIES DE ESPACIOS.*

En la mecánica relativista el espacio y el tiempo no son parámetros independientes [...], sino que están íntimamente relacionados y constituyen juntos un marco[...] en el que se sitúan los sucesos. [...] En un referencial de espacio-tiempo [...] todo suceso está localizado y fechado por un conjunto de cuatro parámetros: tres coordenadas espaciales [...], equivalentes a las utilizadas en la mecánica newtoniana, y una coordenada temporal [...].

Elie Lévy, F. Le Lionnais. *Diccionario de Física*

"El tiempo de la historia es infinito, pero lo es en cada dirección y está sin consumar en cada instante" (Walter Benjamin)

Sobre el (los) campo(s) así constituido(s), desde la misma forma de montaje (de montaje de "tiempos" y de citas) que constituye este comentario, el ejercicio de la investigación habrá de concretarse y prolongarse en los diversos mundos "paralelos" que, en el mismo período, vital y estrictamente coetáneo, es posible mostrar en el terreno del pensamiento de lo temporal –en la historia del arte y de los textos–. Baste tan solo alguna indicación de otras variables temporales que aquí no es posible analizar:

1. *Tiempo en su concepto figural.* Temporalidad auerbachiana: "Figura es ese algo verdadero e histórico que representa y anuncia otro algo verdadero e histórico", existiendo "una relación de reciprocidad entre ambos acontecimientos". "La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que, además, equivale al otro, mientras el otro incluye al uno y lo consuma. Los *dos polos que constituyen la figura* están temporalmente separados, pero ambos se sitúan *en el tiempo* en calidad de acontecimientos o figuras reales; ambos están así involucrados [...] en la *corriente* que es la *vida histórica*" (Erich Auerbach, *Figura*, en *Archivum Romanicum*, XXII, 1938). Por explicar mejor su relación con lo que venimos presentando: "De este modo determinados acontecimientos presentan una *textura temporal transhistórica* [...], prendidos a un instante fáctico de la temporalidad que [...] supera su propio *hic et nunc* incompleto, desprendiéndose de él para consumarse en lo que es la 'misma alteridad' del futuro" (José Manuel Cuesta Abad, prólogo a la edición española de *Figura*, Madrid, 1998).

2. *Dialéctica del Tiempo (material).* Temporalidad benjaminiana: "El tiempo de la historia es infinito, pero lo es en cada dirección y está sin consumar en cada instante. Es decir: no es lícito pensar que un acontecimiento de carácter empírico tenga por fuerza una relación de carácter sin duda necesario con la situación temporal en que sucede. Pues, en efecto, *para el acontecer empírico, el tiempo es solo forma, y algo que es aún más importante: forma sin consumar en cuanto tal*" (W. Benjamin, *Trauerspiel y tragedia*, verano de 1916). Y es precisamente este concepto (de Historia y de Tiempo) –uno que, además, se nos revela como teológico-político (aún "pequeño y feo [...] y sin dejarse ver en absoluto", W. B., *Sobre el concepto de Historia*, 1940) en su verdadera dimensión– el que "haciendo saltar el (supuesto) continuo de la Historia" (W. B. *cit.*) le permite esperar, al pensador, que *"nada de lo que haya acontecido se ha de dar en la Historia por perdido"* (W. B. *cit.*), y ello siempre en tanto que "todo presente se viene a concretar por las imágenes que le son sincrónicas: y es que todo ahora es el *ahora* de una concreta cognoscibilidad. Ahí, en ese ahora, *la verdad aparece en tensión*, hasta estallar: *cargada de tiempo*" (W. B., *Obra de los pasajes*, 1927-1940).

Las figuras posibles en que se articulan estas varias "especies de espacios" (Perec *dixit*) pueden reunirse de este modo en el dibujo de la "Constelación": aquella en la que gira aquel presente que abriga, en su interior, todo pasado (el pasado está aquí, vivo, en el fondo de lo reprimido y olvidado, como en lo re-activado y manifiesto), en la densidad de un territorio que contiene ya aquello por-venir (que se guarda, completo, siempre-sido, aunque no –aún– como de-terminado), de manera que inscrita en el Presente se contiene, en total, toda la Historia. Una en la cual los textos y los nombres (los de Nietzsche y, desde sus escritos, la tríada formada, en este caso, por Warburg-Auerbach-Benjamin) abren el lugar de unos conceptos que, a su vez, se despliegan en sus diferentes territorios (di-ferentes, también, en su interior, en su propio *montaje de tensiones*w). Mas quizá nada de ello dejaría de ser la mera sombra de un deseo –de un instinto utópico fallido que quisiera salir (aún, ahora) del "burdel del historicismo", recostado siempre entre los brazos "de la puta 'Érase-una-vez'" (W. B., *Sobre el concepto de Historia*)–, sin apoyarse en el fundamento que es hoy, todavía, el modelo del tiempo como tal, contramodelo extremo de la concepción "tradicional" y, quizá, la figura que lo "actualiza" como dimensión. El territorio extremo que se abre en el texto de Kant, cuando nos dice: "Naturalmente, *el Tiempo no transcurre, sino que en él transcurre la existencia"* (I. Kant, *Crítica de la razón pura* –la deuda de la física moderna y de las posiciones einstenianas con el texto de Kant es evidente–). Sobre la tierra firme de ese *marco* –de ese Espacio-de-Tiempo trazado ahora ya vemos por qué "línea(s)"–, donde se localiza(n) lo(s) posible(s) y, con ello(s), lo "aún-siempre-no-perdido": sus "figuras" inscritas, resguardadas como "supervivencias" (como "constelaciones") en el Tiempo (lugar donde "hoy es siempre, todavía" (Antonio Machado, Proverbios y cantares XXX, VIII)–, pod(r)emos *transitar*, sobre el re-torno, sin final, del camino: *nuevamente*. ✣

Las tragedias y los desgarramientos de la Historia

Aby Warburg se planteó toda una teoría cultural de la civilización humana. Partiendo de la Grecia clásica, la historia de las imágenes busca resarcirnos del trauma primigenio y hallar nuestro lugar de espectadores en el universo. *Por José Emilio Burucúa*

"La contemplación del cielo es la gracia y la maldición de la humanidad" [1].

El caso de la teoría general de la cultura que se remite a los trabajos y a la autoridad de Aby Warburg es francamente singular. Los textos originales de nuestro autor en los que podríamos encontrar expuestos los principios de semejante teoría resultan escasos y poco sistemáticos. Me animaría a decir que no superan las cuarenta cuartillas y que, desprendidas algunas de ellas de obras más extensas, se reducen a tres grupos o constelaciones de escritos identificados en las *opera omnia* editadas hasta ahora, a saber:

1. Las *Cuatro Tesis* de 1891, agregadas como un apéndice al primer artículo publicado por Warburg acerca de Botticelli. Ernst Gombrich las transcribió y analizó en la biografía intelectual que dedicó a su maestro desde la distancia en 1970[2].

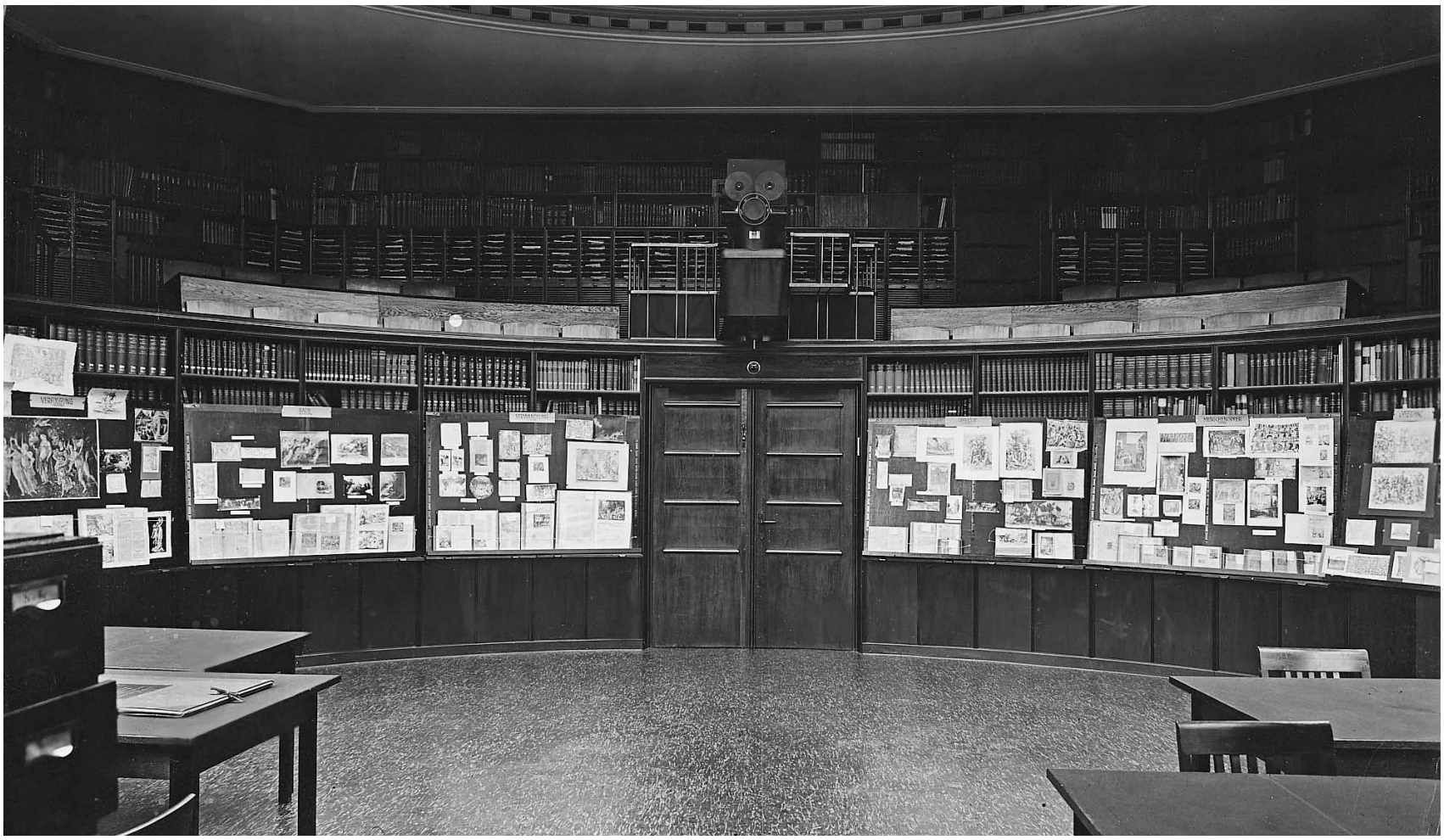
2. Pasajes dispersos[3] y la coda del *Ritual de la Serpiente*, que se extiende desde el estudio del simbolismo del ofidio en la Grecia antigua hasta el final del texto[4]. Me refiero a la versión de esa conferencia, dictada por Warburg en Kreuzlingen el 21 de abril de 1923, tal cual ha sido dada a conocer, en alemán, por Ulrich Raulff en 1988[5] y, en inglés, por Michael Steinberg en 1995[6]. A las versiones impresas como libros independientes, hay que agregar las notas que Aby anexó a su conferencia, que Gombrich publicó parcialmente en la biografía de 1970[7] y cuya traducción francesa completa constituye el apéndice I del libro de Philippe-Alain Michaud sobre Warburg y la imagen en movimiento, editado en 1998[8].

3. La introducción del *Atlas Mnemosyne*, redactada en 1929, mecanografiada por Gertrud Bing y no revisada por el autor[9]. A ella sumamos las observaciones dispersas en los cuadernos de notas y en los apuntes de conferencias que Warburg redactó entre 1927 y 1928, reproducidas por Gombrich en los capítulos acerca de la memoria social y la vida de los símbolos en su imprescindible estudio de 1970[10].

El estilo intrincado de todo ese *corpus*, particularmente cuando se trata de la expresión casi aforística de ideas y argumentaciones, hace difícil nuestro intento por llegar a una síntesis de la teoría de la cultura que postulamos desde nuestro título. Pero, por otra parte, la inspiración poético-filosófica de la que aquella escritura parece transida otorga al conjunto una inesperada belleza. Warburg se nos muestra inscripto así en la tradición exaltada del pensamiento alemán que se remonta a Meister Eckhart, a Jakob Böhme, al Goethe del *Fausto II* y, seguramente, a Friedrich Nietzsche. El rasgo nos empuja en nuestra búsqueda de un sistema que, en última instancia, a fuer de bello, debemos procurar sea simple, reductible a unos pocos elementos claros y distintos. Al ponerse luego en relación mutua, al anudarse, entretejerse y contradecirse, al desplegarse en el tiempo largo de los procesos sociales, esos conceptos fundamentales han de permitirnos narrar y comprender mejor lo particular y lo común, lo concatenado y lo disruptivo, lo luminoso y lo oscuro, lo sanador y lo enfermizo, en síntesis los infiernos y los cielos de las culturas y civilizaciones históricas. Ahora bien, para describir tales nociones, creemos que conviene invertir la cronología y partir de los últimos textos de Warburg donde ellas se nos revelan más nítidas[11].

El primer principio es la idea de distancia, el *Denkraum* o espacio del pensar, que los seres humanos interponemos entre nosotros y los objetos del mundo con el propósito de conocer el daño o el provecho que ellos pueden infligirnos u otorgarnos, para luego evitarlos, conjurarlos o convertirlos en instrumentos de nuestra acción sobre la realidad circundante. Desde el comienzo mismo de la hominización de los primates, hemos construido dos de esos umbrales merced a los cuales comprendemos y manipulamos las cosas. *Primo*, el umbral lógico, fiel al principio de no contradicción, sobre el que se asentaron nuestras técnicas, las asociadas a la cacería y a la recolección de frutos, en los tiempos más remotos, y las propias de la agricultura, la cría de ganados o la fabricación de instrumentos metálicos, más tarde. *Secundo*, el umbral mágico, atento al principio de las analogías formales y funcionales entre las cosas, sobre el que se erigió el edificio de las correspondencias operativas que hacía posible el saber de las fuerzas ocultas en aquellas semejanzas. Ambas distancias del pensamiento coexistieron desde la prehistoria más lejana y, aunque transmutadas, continúan haciéndolo. El desarrollo y el crecimiento del umbral lógico produjeron la ciencia, la tecnología, la reflexión filosófica, la teología y los regímenes dialógicos de la política. Del despliegue del umbral mágico surgieron las ceremonias de comunicación con lo oculto, las liturgias, los cleros, en síntesis, las religiones, la serie interminable de los saberes analógicos, desde la astrología hasta la fisonomía, y los regímenes carismáticos de la política[12]. Como nosotros, nuestros antepasados primitivos ya preferían echar mano de los mecanismos nacidos de la experiencia del espacio lógico con el fin de resolver la mayor cantidad de desafíos que les presentaba la vida, pero se reservaban los procedimientos de la magia para los momentos de riesgo máximo en la continuidad de la existencia individual y colectiva. Lo que nos diferencia de aquellos hombres no es, en absoluto, la coexistencia de los *Denkräume* lógico y mágico, que también rige en nuestros días, sino el porcentaje del campo de nuestras experiencias, extremadamente reducido respecto del pasado, en el que apelamos a los sucedáneos de la magia. Solo el fenómeno de la muerte, cada vez más confinado a sus expresiones inevitables en la vida cotidiana y pacífica de nuestras sociedades de bienestar (la guerra siempre regresa por lo suyo, como diría Rilke: "Y cuando más nos creemos en medio de la vida / osa la muerte llorar en medio de nosotros")[13], solo el choque con el fin inevitable de las vidas de quienes amamos nos empuja, aun a los modernos más estoicos, a las regiones gobernadas por ese umbral arcaico.

Ernst Gombrich pensó que, siguiendo a Warburg, se debía aplicar una visión evolucionista al desenvolvimiento de ambas líneas culturales, describir la competencia entre ellas en términos de un aumento y una hegemonía progresivas del umbral lógico-técnico en grandes ciclos de civilización, como el de las sociedades antiguas del Mediterráneo desde el siglo VI a.C. hasta el siglo II d.C., desde la afirmación de la polis griega y el despuntar de la filosofía con los jonios o los eleatas hasta el esplendor último del Imperio bajo los Antoninos[14]. Otro ejemplo, por supuesto, sería el de la expansión económica, política e intelectual de Europa entre el Renacimiento y las vísperas de la Primera Guerra Mundial, el devenir clásico para cualquier idea evolucionista que queramos tener de la historia humana, con el agregado de que, en la dialéctica entre lo lógico y lo mágico, en ningún otro caso conocido el primer término prevaleció al punto de proponerse el aniquilamiento del segundo. Me explico: Ernesto De Martino ha mostrado que, salvo la modernidad europea avanzada de los siglos XIX y XX, ninguna otra civilización conocida excluyó de su sistema axiológico todo contenido que tuviera una mínima relación con las nociones básicas, las prácticas y los deseos condensados en la magia[15]. El mismo De Martino ha descubierto el retorno de los hombres mágicos (permítasenos la metonimia) en las formas de respuesta a los dilemas de la civilización moderna por parte de los marginales, de los excluidos, quienes no obtu-



Sala de la Biblioteca Warburg en Hamburgo durante la exposición "Ovid", año 1927.

vieron sino dolor de los procesos modernizadores que padecieron (De Martino estudió el caso de las poblaciones rurales del *Mezzogiorno*; sin embargo, su enfoque resulta aplicable e igualmente fértil para conocer las reacciones y resistencias a la modernidad en África, en el mundo árabe, en los Andes o en América central)[16]. Volviendo a Warburg, su comparación de aquellas dos evoluciones arrojó un resultado asombroso: nuestro *historiador cultural*, según él mismo gustaba llamarse, encontró que la crisis de la civilización antigua a partir del siglo III d.C. había empujado a la ciencia astronómica, una de las más avanzadas y sólidas del mundo greco-romano, hacia un extraño camino. Los sabios, agobiados quizá por la duda acerca del destino colectivo del orden social, torcieron poco a poco el significado que asignaban a los nombres de los astros y constelaciones, tomados hasta entonces de la mitología pagana simplemente como un expediente destinado a reconocer las estrellas en el cielo y a garantizar la orientación de marinos y viajeros. A fines del Imperio, intelectuales y vulgo comenzaron a tomar aquellos nombres, no a modo de metáforas útiles para guiarse en el espacio, sino por las divinidades, genios y *daimona* que literalmente designaban. Dioses y monstruos dejaron de ser signos para convertirse en seres poderosos, moradores del cielo y rectores caprichosos de las vidas de los hombres. La astronomía se hizo astrología. *Per sphaeras ad monstra*.

Y el arte, ¿dónde se ubica en este agón de las distancias del pensar que teje y desteje el devenir? La respuesta a semejante pregunta introduce el segundo principio fundamental de la teoría warburguiana de la cultura: la *Pathosformel*. Llamamos actividad estética a la creación de objetos significantes que sean al mismo tiempo un estímulo embriagador de la sensibilidad. A las cosas así fabricadas, las identificamos como obras de arte. Ellas transportan consigo un sentido, que apela a nuestros mecanismos lógicos de reconocimiento y clasificación, al mismo tiempo que transmiten una emoción consagrada a despertar en nosotros la fuerza secreta y arrolladora de las analogías desconocidas en el corazón irreductible de la experiencia mágica. Al insistir en determinados significados y núcleos emocionales que una sociedad considera centrales para la comprensión, el goce y la pasión de la vida en común, los artistas terminan por componer fórmulas alrededor de las cuales organizan su trabajo y la labor de recepción estética de sus públicos. He ahí lo que Warburg llamó las fórmulas de *pathos*, las *Pathosformeln*, un concepto que, si bien se encontraba *in nuce* en su primera publicación sobre Botticelli de 1893[17], apareció de manera explícita en el trabajo acerca de Durero y la Antigüedad clásica de 1905[18]. Como quiera que sea, Warburg nunca dio una definición estricta de la noción y por ello me atrevo a proponer la siguiente: una *Pathosformel* es un conglomerado de formas representativas y significantes, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social. Ese conjunto de signos, brindados a la captación y aprehensión de la sensibilidad, en el que se anudan significados y sentimientos, es un elemento básico a partir del cual se edifica la memoria compartida por una comunidad de hombres y destinos. Cada campo así engendrado no puede sino organizarse, en cuanto tal, alrededor de dos polos, uno ocupado por la emoción explícita que las formas representan, el otro por la emoción opuesta que se nos impone como una sombra. Las *Pathosformeln* son el tesoro que Mnemosyne, diosa de la memoria, almacenó para el trabajo de sus hijas, las Musas, divinidades que rigen las artes, las nueve de la época antigua, incluidas Urania y Clío, más las artes visuales que agregó la Europa del Renacimiento.

Warburg exploró la fórmula de la Ninfa más que ninguna otra, mostró en los paneles del *Atlas Mnemosyne* las fases de su génesis en la Grecia de los siglos VI a IV a.C. y los avatares de su desarrollo hasta el fin del mundo antiguo, explicó en sus textos el fenómeno de su vuelta a la vida en la Florencia del siglo XV y el proceso de su despliegue en las artes del clasicismo renacentista y del período barroco, volvió por fin al *Atlas* para registrar su persistencia en las ilustraciones, las artes decorativas y la fotografía de la modernidad industrial[19]. La Ninfa representa a una muchacha en el clímax de su juventud, de su encanto y de la exhibición de sus energías, nos hace comprender qué significa la potencia de una vida fresca y plena, qué se siente cuando se la posee (embriaguez y alegría, emociones explícitas) y cuando se adquiere la conciencia de su pérdida, remota o inmediata, lo mismo da (frenesí y desesperación, sombras de las emociones notorias). Warburg avanzó también en la definición de otras fórmulas, la del sufriente[20], la de la majestad[21], la del combate[22], pero fueron sus discípulos Fritz Saxl y Edgar Wind quienes profundizaron y completaron esos estudios[23].

¿Cómo actúan e intervienen, entonces, las *Pathosformeln* en la larga dialéctica de umbrales que arman el tejido cultural de la historia? ¿Construyen

acaso su propio *Denkraum*, es decir, una distancia a la que deberíamos llamar artística o estética? Parecería que no hay un *Denkraum* propio del arte, sino que las fórmulas de *pathos* cumplen un papel básico de intermediación entre los horizontes de la lógica y de la magia. Por un lado, al hacer accesibles a la sensibilidad humana los personajes, los objetos, las relaciones entre ellos, las jerarquías, las instituciones o, mediante símbolos y alegorías, los conceptos e incluso los sistemas eidéticos prevalecientes en una sociedad, las formas del arte acompañan a la lógica y a la ciencia en su tarea de iluminación de los espíritus. Por el otro, merced a su atracción, a sus ansias de abrazar la totalidad del mundo, al impulso constructivo que ponen de manifiesto y con el que halagan o seducen los sentidos, las creaciones estéticas se asocian a los deseos y expectativas de la magia. Esta doble articulación hace que las *Pathosformeln* garanticen una coexistencia de las distancias del pensar y una lucha entre ellas que no las aniquile. Sobre todo en las etapas críticas de una civilización, cuando se desmoronan sus construcciones más complejas que han sido, por supuesto, las elevadas por los instrumentos de la ciencia y de la política dialógica, en esas inflexiones dramáticas de la historia, las fórmulas del arte permiten un retorno de lo mágico a los campos del saber que no avasalle el recuerdo de que existe la vía de la *ratio* para lograr el conocimiento o la convivencia política. Por ejemplo, la *Pathosformel* del cielo estrellado, que se integró, a partir del célebre pasaje de la *Odisea* en el que Ulises mira los astros para dirigir su balsa desde la isla lejana de Calipso hasta Itaca[24], como una trama bella y deslumbrante de constelaciones que guían los viajes de los hombres en la Tierra, sirvió en los tiempos de disolución del Imperio, entre los siglos IV y V, a modo tanto de mapa misterioso donde sondear los vaivenes de la fortuna cuanto de exteriorización de la armonía con la que el nuevo Dios de los cristianos había creado el universo. San Agustín ridiculizó la primera función de cartografía del destino y utilizó su deslumbrante argumento de los mellizos para destruirla[25]; al mismo tiempo que hizo del punto de la armonía del cosmos la prueba de la perfección y de la bondad divinas[26]. Tal noción sería, mil años más tarde, el punto de partida de la revolución copernicana y de las indagaciones de Kepler que condujeron al descubrimiento de las elipses en las órbitas planetarias. De manera equivalente, la fórmula de la majestad imperial, que aunó desde Augusto hasta Constantino el poder militar de aniquilar al enemigo y un ejercicio de la *pietas* que legitimaba al *princeps* como cabeza del orden social, se convirtió en prototipo del dominio de Cristo sobre el mundo en su doble faz, origen de toda potencia sagrada y secular, fuente de la ley coercitiva y de la compasión arbitraria de la caridad.

Parece claro que, hasta este momento, nuestra presentación del concepto de *Pathosformel* hace de él una categoría historiográfica. Suscribimos, por cierto, la idea de que toda fórmula de *pathos* está, por un lado, históricamente determinada en el momento de su primera síntesis y, por el otro, se transmite a lo largo de las generaciones que construyen progresivamente un horizonte de civilización, atraviesa etapas de latencia, de recuperación, de apropiaciones entusiastas y metamorfosis. Las *Pathosformeln* son siempre rasgos fundamentales de procesos civilizatorios históricamente singulares. El hecho, subrayado por Salvatore Settis, de que la misma idea de la fórmula de *pathos* haya tenido un desarrollo importante en la Antigüedad podría reafirmar la interpretación de nuestro concepto en clave historiográfica[27]. La consolidación de la *Pathosformel* de la Ninfa en la Grecia clásica habría coincidido con la referencia tan importante de Aristóteles a los *schemata* pasionales que dominaban los buenos danzarines y pintores. Claudio Eliano también echó mano de esos *schemata* para ensalzar las capacidades de Polignoto en la representación del *ethos* y el *pathos*, cuestión que nos conduce, por cierto, a ligar con la teoría de la tragedia y del drama el conocimiento que los artistas antiguos tuvieron de la existencia poderosa de los modelos que hoy, a partir de Warburg, hemos llamado *Pathosformeln*. Por otra parte, comprobamos que el territorio de aplicación de la categoría abarcaba el castillo completo de las artes en la cultura antigua[28]. ¿Por qué no intentar entonces un ensanchamiento parecido en nuestra época y ensayar la búsqueda de la *Pathosformel* de la Ninfa en la música occidental, reaparecida quizás bajo la forma de las heroínas jóvenes de la ópera desde la *Eurídice* de Peri a la *Lulú* de Alban Berg? Hasta es posible que la arquitectura haya engendrado fórmulas de *pathos* en el campo de las ideas urbanísticas, por ejemplo, la ciudad entendida como Babel y Alejandría *versus* la ciudad que aspira a ser templo viviente de los dioses olímpicos o del Dios único (Atenas y Jerusalén)[29].

Una antropología cabal debería plantearse la elaboración de una biología de las imágenes, de los objetos simbólicos de la cultura

Advirtamos que la relación del segundo principio de la teoría warburguiana de la cultura con la dupla *ethos-pathos* también introduce un nuevo factor en el sistema científico y filosófico que estudiamos. Se trata del sesgo morfológico, de raíz nietzscheana, con que de pronto podemos acometer el trabajo concreto del último Warburg y su legado. Aun cuando Gombrich destacó los vaivenes del interés de Aby por los textos de Nietzsche para destacar por fin el apartamiento de Warburg respecto de la crítica radical y nihilista de la civilización europea hacia la que habría derivado la obra del filósofo[30], lo cierto es que la aproximación entre el autor del *Zarathustra* o de *La genealogía de la moral* y los esfuerzos teóricos de Warburg en la década de los veinte ha sido un parentesco redescubierto y explotado, en todas sus potencialidades, solo en los últimos veinte años. Giorgio Agamben inició esa línea interpretativa[31] que Georges Didi-Huberman llevó a un suerte de clímax en su libro monumental sobre la imagen sobreviviente y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg[32]. Los capítulos del *Renacimiento del paganismo* pero, más que nada, el *Ritual de la serpiente*, las conferencias de 1925 a 1929 y la introducción al *Atlas Mnemosyne*, han sido abordados por esa nueva corriente en una clave antropológica, tributaria tanto de la filosofía postestructuralista cuanto del psicoanálisis. Cualquier *Pathosformel* representaría, según tal perspectiva, una constante de la experiencia humana común de la pasión y la catarsis, que habría adquirido su forma básica y elemental en algún pliegue del tiempo histórico, sin duda. Mas, al tratarse de una suerte de descubrimiento de los hombres sobre su lugar perenne frente al mundo y sobre el destino de su permanencia finita dentro de él, la fórmula del caso tendría un valor antropológico y morfológico que explicaría *per se* sus reapariciones, primero fantasmales, luego tan dominantes e intensamente sentidas como si hombres del tiempo o de los tiempos de su vuelta a la vida la hubieran producido. Digamos al pasar que, si bien la latencia y el desgarramiento en el tejido de la temporalidad que los avatares de una *Pathosformel* engendran podrían articular esta noción a la teoría psicoanalítica, nada tiene ella que ver con los arquetipos junguianos de un inconsciente colectivo arcaico. Por el contrario, la fórmula de *pathos* es el precipitado de una elaboración consciente de imágenes, *topoi*, motivos, en busca de la pregnancia de sus significados y de las emociones asociadas. Claro que el resultado, a fuer de difundirse, repetirse y tornarse familiar, se naturaliza al punto de parecer el objeto funcional e involuntario de satisfacción de una necesidad íntima e insoslayable de la vida. A partir del ritual primitivo de la serpiente, el ofidio se convierte en un ser temible, en el animal que desencadena un terror instintivo y que, por ello mismo, ha de asimilarse a los entes que, en el cielo y las profundidades, concentran el miedo de la humanidad: el rayo destructor y las sombras de los muertos, con los que la serpiente entraría en contacto al hundirse en las entrañas de su madriguera subterránea. De allí que, acertadamente, Carlo Severi no haya desdeñado el recuperar hoy las ideas de Pitt-Rivers y Alfred Haddon de que una antropología cabal debe plantearse la elaboración de una biología de las imágenes, más aún, una biología de los objetos simbólicos de la cultura. Esto es, una rama de la ciencia del hombre que redescubra sin cesar, en el arte y su semiosis, la expresión concentrada e inevitable de nuestras vidas[33].

Insisto en que, si bien atento a los análisis y usos que la antropología cultural más reciente ha hecho de la teoría warburguiana, mi opción se inclina a la interpretación histórica que ve en las *Pathosformeln* y su devenir los emergentes de la memoria de una civilización determinada. Estoy casi seguro de que, en los marcos chino e indio, la figura de la Ninfa no significa ni emociona con la precisión, la eficacia y la densidad semiótica con que lo hace en el mundo euroatlántico. Lo cual no quiere decir, en absoluto, que no existan posibilidades de comunicaciones intensas y apropiaciones mutuas entre esos horizontes, de inflexiones y cambios en la memoria social impuestos por los intercambios. Más aún, el estudio del arte geométrico posterior a los concretos, por ejemplo la pintura de Sol LeWitt en los Estados Unidos o la de César Paternosto y Alejandro Puente en la Argentina, permite describir un proceso de vuelta a la vida de *Pathosformeln* que representan la acción y el trabajo humanos, propias de las culturas de las Montañas Rocosas y los Andes. La mímesis de las técnicas del tejido, la cerámica, las pictografías de arena, condensadas en la greca que recuerda a la serpiente, se han transmutado en el estilo de un geometrismo sutil que también resume, por otra parte, casi un siglo de la abstracción y de la utopía concreta, cultivadas por las vanguardias en el siglo XX[34].

Hacia el fin ya de este esbozo, quisiera mostrar la pertinencia del empleo de las categorías presentadas, el *Denkraum* y la *Pathosformel*, para proponer las vías de explicaciones y representaciones (de cuya insuficiencia somos muy conscientes) en el tremendo problema de la inteligibilidad histórica de los traumas del devenir humano, las masacres antiguas y modernas hasta comienzos del siglo XIX y los genocidios, a partir de la expansión imperialista europea comenzada en 1840, perpetrados luego durante todo el atribulado siglo XX[35]. La ruptura de las cadenas discernibles de causas y efectos en las relaciones humanas que llevan consigo masacres y genocidios podrían entenderse muy bien a la manera de las crisis de la presencia que sirvieron a De Martino para describir, no solo las catástrofes sociales provocadas por la modernización en el *Mezzogiorno*, sino los fenómenos de apocalipsis culturales mayores[36] como los que estaríamos transitando desde el genocidio de los *herero* en el África Sudoccidental a comienzos del siglo XX. Difícil decir o comparar las devastaciones a las que dieron lugar el crimen perpetrado contra los armenios en 1915, el exterminio de los judíos en Europa entre 1938 y 1945, el atroz suicidio colectivo de la nación camboyana, las *desapariciones* de miles de personas durante las tiranías militares en la América del Sur, el genocidio de los *tutsis* en Ruanda, las matanzas en curso en el Darfur. No obstante, el concepto de la crisis de la presencia colectiva ayuda a comprender semejantes colapsos de un mundo cultural y de un proyecto civilizatorio compartidos, una implosión de tamaña magnitud que nunca bastaron para su conjuro el reforzamiento de los umbrales mágicos ni un regreso imposible, absurdo, a un estado natural de la humanidad. En el final de la memoria sobre los *hopi*, Warburg había vislumbrado este asunto con una penetración digna de un vate o de un poeta:

"El moderno Prometeo y el moderno Ícaro, Franklin y los hermanos Wright, quienes inventaron el aeroplano dirigible, son precisamente esos destructores ominosos del sentido de la distancia, que amenzan con retrotraer el planeta hacia el caos [...] El telegrama y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico progresa hasta formar lazos espirituales entre la humanidad y el mundo circundante, convirtiendo a la distancia en el espacio requerido para la devoción y la reflexión: la distancia anulada por la conexión eléctrica instantánea[37]".

Cualquier proyecto viable de futuro habrá de erguirse sobre la comprensión del trauma que disolvió los sentidos del pasado

Tan solo el crimen masivo y planificado ha sido la respuesta a la desesperación asociada a los añicos de la vida histórica, que De Martino englobó en su *topos* del apocalipsis cultural. Ninguna *Pathosformel*, la del sufriente, la del infierno u otras que haya provisto la tradición europea, sirvió para representar lo ocurrido en el corazón de las catástrofes contemporáneas de la presencia. Si queremos construir un mundo nuevo donde nuestras vidas y las de nuestro semejantes merezcan la pena de ser vividas, debemos satisfacer la necesidad de representar el trauma irrepresentable pues, aunque suene paradójico y hasta escandaloso, cualquier proyecto viable del futuro habrá de erguirse sobre la comprensión del trauma que disolvió los sentidos del pasado. Algo de ello reveló Gershom Scholem cuando trazó la historia del *magen-David* y de su transformación en el símbolo del Estado de Israel: el signo de la humillación se convirtió en el emblema de un judaísmo resucitado y renacido en el concierto de las naciones[38].

Una última acotación. La teoría warburguiana de la cultura es ambivalente en varios aspectos: en su carácter básico de sistema de explicación histórica o antropológica, en sus raíces iluministas a la par que críticas del progreso entendido como despliegue benéfico e inevitable, en su valoración de la magia, considerada ora superstición y oscuridad, ora tabla última de la salvación de la distancia y, por consiguiente, de la historia humana. Creo probable que esas contradicciones hayan desvelado la potencia de su funcionalidad para iniciar nuestro viaje aguas arriba y revertir el estado actual de descivilización en el que nos encontramos[39]. De allí el éxito de la obra de Warburg en el presente. Somos los protagonistas de una enésima vuelta a la vida de alcance universal. Ojalá no fracasemos. ✣

José Emilio Burucúa es profesor titular de Problemas de Historia Cultural en la Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires. Editorial Periférica acaba de publicar *Enciclopedia B-S*.

1 Warburg, Aby, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*. Michael P. Steinberg, trad. y ed. Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1995, p. 16. Citaremos en adelante: Warburg. Steinberg (1995).
2 Gombrich, E.H., *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Oxford, Phaidon, 1986, pp. 66 y 82-85. Citaremos en adelante: Gombrich (1970-1986).
3 Warburg. Steinberg (1995), pp. 2, 4, 15-17.
4 *Ibídem*, pp. 38-54.
5 Warburg, Aby, *Schlangenritual. Ein Reisebericht.* Ulrich Raulff, editor. Berlín, Wagenbach, 1988.
6 Warburg. Steinberg (1995). Agreguemos a esta lista la bella versión francesa Warburg, Aby, *Le Rituel du Serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*. París, Macula, 2003.
7 Gombrich (1970. 1986), pp. 216-227.
8 Michaud, Philippe- Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*. París, Macula, 1998, pp. 247-280.
9 Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne*. Editado por Martin Warnke, Claudia Brink y Fernando Checa. Madrid, Akal, 2010, pp. 3-6. En adelante, citaremos Atlas (2010).
10 Gombrich (1970. 1986), pp. 239-282.
11 Un abordaje afín al que aquí postulamos en Imbert, Claude, "Warburg, de Kant à Boas", en L'Homme. Revue française d'anthropologie (París, EHESS), nº 165, enero. marzo de 2003, pp. 12-40.
12 Nuestra referencia a los regímenes diferentes y contrapuestos de la política, uno vinculado con la ratio de la lógica y el otro con la potencia de la magia, no se infiere de ningún texto de Aby sino de la confrontación de los paneles 7 y 44 sobre la majestad imperial y el panel 32 en el que se presenta la fuerza cómica de la fórmula de una majestad invertida. Atlas (2010), pp. 26-27, 80-81 y 54-55.
13 Rilke, Rainer Maria, *Schlußstück*, 1906.
14 Gombrich (1970. 1986), pp. 186-215.
15 De Martino, Ernesto, *Magia e civiltà*. Milán, Garzanti, 1962, pp. 283-287.
16 De Martino, Ernesto, *Sud e Magia*. Milán, Feltrinelli, 1960.
17 Warburg (2005), pp. 73-121.
18 Warburg (2005), p. 407.
19 Checa, Fernando, "La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924. 1929)", en Atlas (2010), pp. 135-154, especialmente pp. 145-148.
20 Paneles 5 y 6, 41 a y b en la última versión de Mnemosyne. Atlas (2010), pp. 22-25, 74-77.
21 Paneles 7 y 44. Atlas (2010), pp. 26-27, 80-81.
22 Paneles 4, 28 a 30, 40. Atlas (2010), pp. 20-21, 48-51, 70-71.
23 Saxl, Fritz, *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre arte occidental*. Madrid, Alianza, 1989. Wind, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona, Barral, 1972; *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista*. Madrid, Alianza, 1993.
24 Homero, *Odisea*, V, vv. 346-355.
25 San Agustín, *La Ciudad de Dios*, V, 1. 7.
26 Ibídem, VIII, 9-12.
27 Settis, Salvatore, "Pathos ed Ethos, morfologia e funzione", en *Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura*, VI, 2. 2004 (Pisa. Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali), pp. 29-30.
28 Port, Ulrich, "Catarsi del dolore. Le Pathosformeln di Aby Warburg e i loro antecedenti concettuali nella retorica, nella poetica e nella teoria della tragedia", en *Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura*, VI, 2. 2004 (Pisa. Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali), pp. 39-67.
29 Careri, Giovanni, "Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire", en *L'Homme.Revue française d'anthropologie* (París, EHESS), nº 165, enero-marzo de 2003, pp. 41-76.
30 Gombrich (1970. 1986), pp. 184-185, 254-59 y 308.
31 Agamben, Giorgio, *La potencia del pensamiento.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, pp. 157-187.
32 Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París, Les Éditions de Minuit, 2002, especialmente pp. 391-413, 452-471 y 506-514.
33 Severi, Carlo, "Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire", en *L'Homme. Revue française d'anthropologie* (París, EHESS), nº 165, enero-marzo de 2003, pp. 77-122. Severi, Carlo, *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*. Buenos Aires, sb, 2010, pp. 47-114.
34 Burucúa, José Emilio, *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 195-212.
35 Kwiatkowski, Nicolás et al., "Masacres antiguas y masacres modernas. Discursos, imágenes, representaciones", en María Inés Mudrovcic (ed.), *Problemas de representación de pasados recientes en conflicto*, Buenos Aires, Prometeo, 2009, pp. 61-85.
36 De Martino, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Clara Gallini, ed. Turín, Einaudi, 2002, passim, especialmente pp. 465-600.
37 Warburg. Steinberg (1995), p. 54.
38 Scholem, Gershom, "The Star of David: History of a Symbol", en *The Messianic Idea in Judaism, and Other Essays on Jewish Spirituality*. Nueva York, Schocken, 1971, pp. 257-81.
39 Elias, Norbert, *Los alemanes*. México, Instituto Mora, 1999, pp. 361-464.

Aby Warburg y el cine

El desarrollo de la teoría de Warburg sobre la Antigüedad coincidió con la invención del cine y los primeros pasos del psicoanálisis. Una coincidencia nada fortuita en la formación de la identidad subjetiva de la Modernidad. *Por Matthew Rampley*

Hace ya tiempo que se considera a Aby M. Warburg y al Instituto de investigación de Londres que aún lleva su nombre como un emblema de las ideas tradicionales del aprendizaje humanístico por excelencia. En el núcleo del empeño intelectual de Warburg reside una preocupación por la supervivencia de la tradición clásica. En ejemplos que abarcan desde las pinturas de Botticelli o Rembrandt, a los tapices flamencos de la corte de Borgoña o los grabados de Durero, Warburg examinó el legado de los mundos griego y romano para la subsiguiente historia de la cultura europea. Centrándose principalmente en el Renacimiento, interpretó la reaparición de los mitos y símbolos clásicos en los siglos XV y XVI en Italia y Alemania como el resultado de un proceso extensivo de remembranza social. Vio incluso el funcionamiento de la memoria colectiva en épocas más recientes. El *Déjeuner sur l´herbe* de Manet era, apuntó, una revisitación del motivo de una ilustración anterior del mito del Juicio de Paris. A raíz de una visita a Nuevo México entre 1895 y 1896, Warburg comparó el ritual de la serpiente de los indios *pueblo* contemporáneos que observó allí con el mito clásico de Laocoonte, muerto por una de las serpientes que le mandó el dios Apolo; ambos estaban asociados, sugirió, por sus raíces en cierta memoria primigenia común.

Warburg no era un autor prolífico, pero su seguimiento de la supervivencia de la cultura clásica provocó un ingente corpus de investigación por parte de estudiosos posteriores, que documentaba rigurosamente la migración de símbolos, mitos e imágenes desde la Antigüedad al presente, y que también cartografiaba las frecuentes y tortuosas rutas que estos seguían.

Pero había mucho más en juego en esta empresa que el mero registro positivista de la imaginería de la antigüedad y su recurrencia. El enfoque de Warburg ante este tema estaba impregnado y configurado por su lectura de biología evolutiva y teoría antropológica de finales del siglo XIX. También hacía múltiples referencias a las teorías de psicología colectiva desarrolladas por Wilhelm Wundt, psicólogo y filósofo estructuralista establecido en Leipzig en la década de 1890, y aunque en ninguno de los escritos de Warburg aparece Sigmund Freud, se observan claras afinidades entre las preocupaciones de Warburg y el psicoanálisis que promovía en la misma época el pensador vienés. Vista en este contexto, la recurrencia de los mitos y símbolos clásicos, tan importante para el proyecto de Warburg, estaba cargada de una significación que la mayoría de historias culturales del Renacimiento tendían a pasar por alto.

Una preocupación central de Warburg era el significado del cuerpo y, en particular, del cuerpo en movimiento como vehículo expresivo de la psique humana. Tras la retórica convencionalizada de gestualidad corporal había una poderosa conexión entre el cuerpo dinámico y los impulsos básicos primitivos que, aún sublimados en la cultura, nunca estaban del todo ausentes. Así, Warburg volvió su atención hacia la representación pictórica del cuerpo en movimiento (y de otros detalles móviles, aparentemente incidentales). Muchas obras de arte de inspiración clásica representaban el cuerpo en términos extremadamente convencionales, formalizados, pero en otros el espectador se veía enfrentado a una imagen muy distinta del cuerpo, que no encajaban con la idea de la *noble simplicidad y grandeza* del arte clásico, por citar la célebre formulación de Winckelmann. El cuerpo en movimiento traicionaba la presencia de una antigüedad *dionisíaca* –Warburg tomó el término de Nietzsche– que podía verse en las imágenes clásicas de frenéticas ménades, sátiros ebrios o representaciones mitológicas de asesinatos, violaciones y conflictos marciales.

Al centrarse en el cuerpo en movimiento, Warburg estaba mostrando una preocupación peculiarmente moderna. En la década de 1870, Eadweard Muybridge había logrado la fama con su uso de fotografías de movimiento detenido para captar los movimientos de un caballo corriendo, mientras en la misma década Étienne-Jules Marey había explorado el uso sistemático de la cronofotografía para documentar los movimientos del cuerpo humano, una práctica que más tarde serviría de referencia al *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp. La segunda mitad del siglo XIX también presenció el desarrollo de un considerable despliegue de tecnologías para exhibir el cuerpo en movimiento; la primera fue el zoótropo, inventado en 1834, pero que no se popularizó hasta la década de 1860, el praxinoscopio, un invento de la década de 1870, y el electrotaquiscopio, cuya primera demostración pública se produjo en 1893. La más significativa de esas invenciones fue el cinematógrafo y la primera proyección cinematográfica de los hermanos Lumière tuvo lugar en 1895.

Muchas de estas innovaciones tenían principalmente objetivos técnicos. A Muybridge, por ejemplo, le pidieron que resolviera una disputa sobre la naturaleza de la locomoción animal. Sin embargo, verlos meramente desde el punto de vista de la historia de la tecnología implicaría perderse su significación más amplia. A veces se ha establecido una conexión causal entre la invención del cine y la emergencia del psicoanálisis en la década de 1890.

El interés de Warburg por el movimiento "dionisíaco" está presente en sus fotografías de guerra (1914-18).

Sin duda se trata de una exageración, y sin embargo, ambos, en distintos modos, ponen en cuestión los conceptos establecidos hasta entonces sobre la identidad estable del sujeto espectador. Al subrayar el grado en que la visión estaba investida con deseo sexual –escopofilia– Freud minó fundamentalmente las ideas de la Ilustración sobre el espectador racional y distante. Del mismo modo, aunque las primeras películas (y sus precursores) abordaban la imagen en movimiento como una especie de *tableau* animado, en el que el espectador ocupaba una posición estática, como si mirase un cuadro, los cineastas pronto empezaron a experimentar con la construcción de la narrativa cinematográfica, creando secuencias multiplano, en las que el público adoptaba múltiples puntos de vista; en otras palabras, la posición del espectador se había vuelto móvil. Tal como ha mostrado Jonathan Crary en una serie de estudios muy notables, esto coincidió con un profundo cambio en el concepto más general de la percepción humana a finales del siglo XIX. La idea del *cogito* cartesiano desencarnado, que había impregnado los conceptos de subjetividad humana, se vio reemplazada por un énfasis en el yo *encarnado*; percepción que ahora se consideraba arraigada en procesos fisiológicos y en la labilidad del cuerpo.

Con la invención del cine, se cuestionó y reconfiguró la relación del espectador con la imagen en movimiento. Al dejar de abordar la imagen como el receptor pasivo de una mirada estática y objetificadora, el espectador se veía proyectado a una compleja relación mutua con la imagen en la pantalla. Las primeras historias del cine están plagadas de anécdotas sobre las reacciones del público ante lo que estaban viendo, chillando de horror cuando parecía que un tren fuese a volcar de la pantalla plateada y entrar en el auditorio. De esas anécdotas se puede concluir que la distinción entre observador y observado podía haberse desmantelado, y en su lugar, ambos habían pasado a ocupar un solo *continuum*. Posteriormente, teóricos del cine como Laura Mulvey han examinado el modo en que el público del cine se proyecta en la película mediante complejos procesos de identificación con la narrativa cinematográfica y sus protagonistas.

Este aspecto de la invención del cine plantea notables paralelismos con la idea de Warburg, para quien una cuestión central era la respuesta del espectador. Era extremadamente crítico con el enfoque esteticista de los críticos e historiadores del arte de finales del XIX que veían el arte meramente como una disposición desinteresada de formas, y que consideraban al historiador del arte como un desapegado *connaisseur*. En cambio, argumentaba Warburg, la experiencia de ver el arte estaba íntimamente ligada a las emociones de alegría, desesperación, amor y miedo. Él era en grado suficiente hijo de la Ilustración para involucrarse en un proyecto que pretendía resistir la tentación regresiva hacia miedos irracionales y traumáticos, y defendió la necesidad de fomentar un espacio reflexivo para el pensamiento (*Denkraum*) y el autocontrol (*Besonnenheit*). Pero también era plenamente consciente, no solo por su experiencia personal del prejuicio antisemita, de que la historia de la sociedad europea no era un proceso unidireccional de ilustración y de logro de una modernidad racional. La exposición a los símbolos e imágenes de la Antigüedad dionisíaca siempre podía conjurar en el espectador recuerdos primigenios, semiolvidados, de trauma original, y por tanto actuar como agente de desublimación regresiva.

Con la invención del cine, se cuestionó y reconfiguró la relación del espectador con la imagen en movimiento

Fue esta posibilidad lo que confirió al estudio del Renacimiento tal significación para Warburg, pues se situaba en la encrucijada de dos modos distintos de responder al legado de la Antigüedad clásica. Mientras los historiadores del Renacimiento tendían a enfatizar el ascenso del aprendizaje clásico y el saber humanista como rasgos centrales, Warburg identificó prácticas como la astrología o la persistencia de la creencia en la magia y la brujería como indicios de de un Renacimiento de cariz muy distinto, que amenazaba constantemente con socavar la creación de *Denkraum*. En sus comentarios sobre el cuerpo en movimiento Warburg no aludió al cine emergente ni a ninguna de las demás tecnologías utilizadas para representar figuras móviles. Sin embargo, hizo observaciones críticas respecto al impacto de las modernas tecnologías de comunicación y transporte. Por una parte eran la encarnación de la razón técnica y por tanto el último producto de una modernidad ilustrada. Y por otra, la reestructuración de tiempo y espacio que efectuaron inventos como el telégrafo (y posteriormente, el teléfono), el ferrocarril y el avión, amenazaban con introducir una desorientación masiva del *sensorium* humano, un trastorno de experiencia subjetiva encarnada. Así pues, estaba en juego una dialéctica de la modernidad; las propias fuerzas que *liberaban* al sujeto humano de la memoria de orígenes dionisíacos eran en definitiva también capaces de proyectar al sujeto de vuelta al caos desublimado.

No podemos establecer una conexión causal entre las exploraciones de Warburg sobre la persistencia de símbolos clásicos, la invención del cine, y el desarrollo de la teoría psicoanalítica. Pero la comparación de estos fenómenos revela una confluencia notable de ideas y prácticas en los tres fenómenos en la medida en que surgieron paralelamente en la década de 1890. Sin conexión directa entre ellos, eran sin embargo síntomas de una más amplia reconfiguración de la identidad subjetiva que retrospectivamente ha resultado tan importante para la definición de modernidad. ✣

Matthew Rampley es director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Birmingham (Inglaterra).

REVERSO La figura de Raymond Roussel (1877-1933) parece estar abonada al error interpretativo de su propia legión de admiradores y estudiosos. El escritor argentino César Aira busca la Clave Unificada del autor de *Impresiones de África* rastreando un *procedimiento* en el que la literatura es ocupación del tiempo.

Raymond Roussel. La Clave Unificada

Por César Aira

Explicar una vez más el famoso *procedimiento* de Roussel es tiempo perdido; por clara que sea la explicación, volverá a quedar un malentendido. Roussel es la torre de Babel de sus intérpretes y estudiosos. De algún modo, se las arregló para hacer que todos hablen idiomas distintos. Cada artículo que se escribe sobre él podría llevar por título: *Los errores más frecuentes que se cometen al hablar de Roussel*. El precio que se paga por creer haberlo entendido es creer que el otro, cualquier otro, lo entendió mal. Esto sí es explicable, parcialmente al menos: un escritor único, que no entra en ninguna de las categorías en las que se clasifican los demás escritores, sigue siendo único en la recepción, es decir, vuelve único al lector, que se siente separado de todos los demás lectores por el abismo del error. Algo parecido sucede cuando el diálogo no es ya entre expertos sino entre el que sabe, el que ha dedicado años y pasión a la lectura de Roussel, y el que no sabe y querría saber: la distancia entre ambos es excesiva. Los rousselianos sabemos demasiado sobre Roussel; hay demasiada erudición construida a su alrededor, y lo leemos todo, lo incorporamos todo al corpus, porque todo es pertinente, dada la calidad de Mundo que tienen Roussel y su obra, calidad que este hecho precisamente confirma. El que quiere entender el Mundo deberá hacer a un lado la categoría de lo pertinente, porque todo lo es, y es eso lo que lo hace Mundo.

> Los rousselianos sabemos demasiado sobre Roussel, hay demasiada erudición construida a su alrededor

Aun así, la tentación de volver a explicarlo se hace irresistible, quizás no solo por motivos psicológicos sino por una condición inherente a la obra, que exige la multiplicación de lo único en el seno del malentendido. Volver a explicarlo tiene algo de prueba de laboratorio. El resultado de la prueba no puede ser otro que sacar a luz un error más, y a partir de él, sacar a luz la curiosa propiedad de los errores sobre Roussel: la de no ser errores.

Pues bien, uno de los errores más frecuentes cuando se habla de Roussel es confundir su *procedimiento* particular con el procedimiento en general. Un procedimiento es un método para generar argumentos narrativos, historias. También podría haberlos para generar argumentos de otro tipo, poéticos, científicos y hasta filosóficos; pero en el fondo siempre serán relatos. Ese método podría consistir en extraer palabras al azar del diccionario, o de un sombrero, y armar una historia que vaya de la primera palabra a la segunda, de la segunda a la tercera... Si la primera palabra que salió de la galera es *cuchara*, la segunda *mercurio*, la tercera *bacteria*, la historia podría ser sobre un juego de platería en el palacio del rey de un país cuyo principal producto de exportación es el mercurio, y una cuchara de esa platería durante una cena aparece con una extraña marca... Y de esa marca sale la fórmula para crear una bacteria que se alimentaría de mercurio y llevaría a la ruina al país... Improviso un ejemplo cualquiera. El procedimiento podría ser cualquier otro, usando imágenes recortadas de revistas, o mezclando titulares del diario. No necesita ser muy creativo o extraño, basta con que sirva al propósito de poner el azar al servicio de una formación lingüística cualquiera, que luego la honestidad (la honestidad de buen jugador, que no hace trampas) del escritor usará para crear una historia. (O haciendo trampas, lo mismo da). Como se ve por el ejemplo anterior, el de la cuchara y el mercurio, el procedimiento no da la historia hecha sino los elementos con que hacerla, y con los mismos elementos se podrán inventar historias distintas, mejores o peores según quién las haga. Roussel lo tenía claro: "Así como con las rimas pueden hacerse buenos o malos versos, con este procedimiento se pueden hacer buenos o malos libros".

La alternativa a usar un procedimiento es inventar historias como se ha hecho siempre, sacándolas de la imaginación o la memoria, o de las infinitas combinaciones, en diferente proporción, de imaginación y memoria (y, habría que agregar, deseos conscientes e inconscientes, rencores, afinidades, antipatías, ideologías, y todo el resto de la panoplia psicológica). Si siempre se hizo así, y todas las obras maestras de la literatura (menos las de Roussel) se hicieron así, ¿por qué innovar? Ya el mero hecho de que sea lo que hacen todos, y que se haya hecho siempre así, es un buen motivo para intentar algo distinto. Mediante el procedimiento el escritor se libera de sus propias invenciones, que de algún modo siempre serán más o menos previsibles, pues saldrán de sus mecanismos mentales, de su memoria, de su experiencia, de toda la miseria psicológica ante la cual la maquinaria fría y reluciente del procedimiento luce como algo, al fin, nuevo, extraño, sorprendente. Una invención realmente *nueva* nunca va a salir de nuestros viejos cerebros, donde todo ya está condicionado y resabido. Solo el azar de una maquinación ajena a nosotros nos dará eso nuevo.

"Ajena a nosotros"... A medias. Porque el procedimiento, como dije, nos da las piezas del rompecabezas, pero nosotros debemos armarlo. Pero un efecto de esta ajenidad es que, bien usado, el procedimiento genera una historia tal que el lector se preguntará: *¿Cómo se le pudo ocurrir?,* con un gesto de incredulidad. Es una pregunta, y un gesto, muy elocuente. Quiere decir que solo se nos puede ocurrir lo predeterminado por nuestra historia, mentalidad, medio, época, etc. Las formaciones que propicia el procedimiento, en cambio, están libres de esos condicionamientos.

(Estos razonamientos admitirían, me parece, una objeción de segundo grado. Si el procedimiento sirve para darnos una historia que a nuestra limitada capacidad de invención le estaría vedada... Los hechos reales de nuestra vida, de nuestra biografía, ¿no nos están dando los mismos elementos, independientemente de nuestra imaginación o capacidad de inventar? Dicho de otro modo, nuestra vida, lo que nos pasó o pasó en nuestra familia y entorno, ¿no es tan objetivo como el azar?)

Dicho todo lo cual, digamos que el *procedimiento* que usó Roussel fue uno entre todos los que podrían usarse. Consistía en el hallazgo y desarrollo de frases inesperadas, provenientes de homonimias, deformaciones, segundas y terceras acepciones, toda clase de juegos de palabras a los que tan bien se presta el francés. Por ejemplo, tomaba una frase hecha cualquiera, *Demoiselle à prétendant* (señorita con pretendiente), y la sometía a variaciones homofónicas que daban *Demoiselle* (pilón) *à reître* (una clase de soldado alemán o centroeuropeo) *en dents* (hecho con dientes). La historia que nació de estos tres elementos fue la de un pilón modificado que componía con dientes un mosaico representando a un soldado. Hacerlo verosímil, sin dejar cabos sueltos, lo obligó a la invención de una complicadísima máquina, varias historias colaterales, y las consiguientes digresiones científicas, todo lo cual ocupa treinta densas páginas de *Locus Solus*. No vale la pena demorarse en la descripción del *procedimien-*

Raymond Roussel, a la edad de tres años, abrazado a un cisne. Una imagen premonitoria de lo que sería su peculiar sentido de la belleza.

to de Roussel, que él mismo hizo en su libro testamento *Cómo escribí algunos libros míos*. Podría haber sido cualquier otro procedimiento. Este suyo era evidentemente el que le resultaba más productivo, pero quizás solo porque no encontró otro, o no le interesó buscarlo. De modo que es un error de los estudiosos de Roussel (y este sí, el más frecuente) encarnizarse en la descripción del *procedimiento*, y prácticamente limitar a esta descripción la interpretación y apreciación de su obra. Y sin embargo... Aquí es donde se prueba que los errores que se cometen con Roussel tienen la curiosa propiedad de dejar de ser errores. Porque hay un punto en que la diferencia entre general y particular se desvanece: el único escritor que usó un procedimiento para generar historias fue Raymond Roussel y el único procedimiento que se usó nunca fue el suyo. De modo que el error de confundir procedimiento general con procedimiento particular se transforma en el error de distinguirlos.

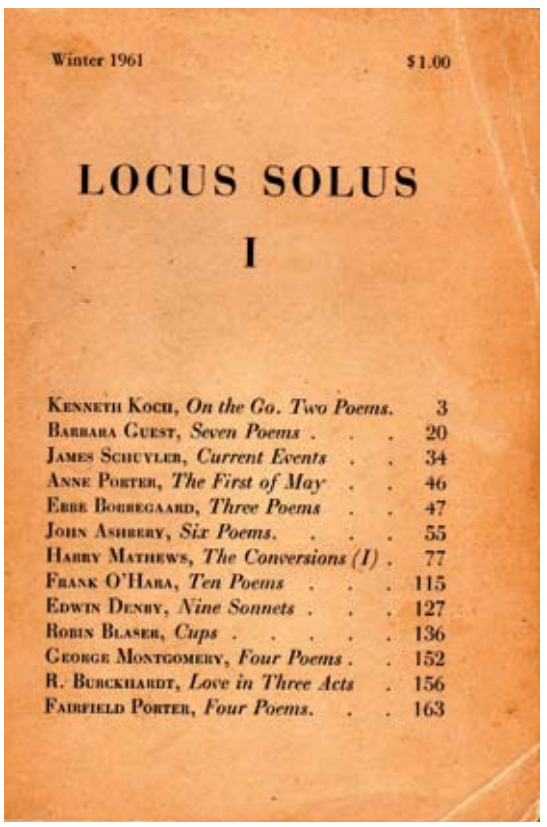
El procedimiento sirve solo para generar el argumento. Luego, una vez escrita la historia, el procedimiento desaparece, queda oculto, es tan parte de la historia como que el autor haya usado tinta azul o tinta negra para escribir, o cualquier otro dato desprovisto de la menor importancia para entender o juzgar el texto, o para disfrutarlo. En ese punto se equivoca Foucault, en su libro sobre Roussel, al decir que quien no sepa francés, y por lo tanto no capte los juegos de palabras subyacentes a las historias, perderá algo en la lectura de Roussel. Me parece un grave error de su parte. El procedimiento es una herramienta del autor (de Roussel, porque no hubo otro), y al lector no le concierne. Una herramienta que le permitió encontrar las historias más extrañas, las invenciones más raras y sorprendentes, esas que a él jamás se le habrían ocurrido si se hubiera confiado en su propia invención. Luego traducir a Roussel no solo es posible sino conveniente, y leerlo en traducción a otra lengua (al menos en sus obras en prosa, es decir las hechas según el *procedimiento*) es el único modo de apreciarlo plenamente, en tanto al apartarlo del francés se consuma el ocultamiento de la génesis.

Un biógrafo y estudioso, Mark Ford, dice de las *Impresiones de África*: "Cada episodio pone en práctica una adivinanza lingüística", y más adelante habla de "los acertijos narrativos que genera el procedimiento". Es el mismo error que cometen casi todos los rousselianos. Esos acertijos los resuelve el autor, no el lector. Los resolvió Roussel, y la resolución dio por resultado sus novelas, ofrecidas al lector como pura lectura, como lectura de novelas de Julio Verne, ni más ni menos.

Esa fue la lectura que se hizo de sus libros mientras él vivía. La revelación del mecanismo productivo, el *procedimiento*, la dejó escrita para que se publicara después de su muerte. Antes, nadie sabía de la existencia del *procedimiento*, y creían de buena fe que esas fantásticas invenciones salían de su cabeza. Y salían realmente, porque el *procedimiento* es apenas una herramienta descartable, que solo funcionó en manos de Roussel. Pero la obnubilación que produjo la revelación del *procedimiento* hizo que ya nadie pudiera leerlo con la correcta admiración del lector puro; se interpuso el conocimiento de la maquinaria de invención.

Pero habría que examinar esa admiración. Para aquellos lectores, los que lo leyeron mientras él vivía, los lectores entre los que Roussel buscó el elogio (y lo buscó patológicamente), ¿qué era su obra? Él la proponía como un equivalente de sus autores favoritos, Julio Verne, Pierre Loti. Para la clientela de estas lecturas, lo de Roussel era un poco demasiado *raro*, aun en su narrativa (las dos novelas y las dos piezas teatrales), no digamos en su poesía descriptiva, y mucho menos en las *Nuevas Impresiones de Africa*, con el juego de los paréntesis. Pero fue leído y admirado, aunque no siempre por quienes él habría elegido; por ejemplo, los surrealistas, de cuyos elogios tenía motivos para sospechar, porque lo ponían en el rubro de las recuperaciones de extravagantes curiosos, ingenuos o locos, como Brisset.

De los testimonios que han quedado de lecturas contemporáneas de Roussel, previas a la revelación del *procedimiento* (las de Montesquiou,



Dos manifestaciones de la galaxia rousseliana: una representación de "Locus Solus" en el Théâtre Antoine de París y la revista homónima de poesía norteamericana que John Ashbery coordinó a partir de los años sesenta.

Breton, Raymond Queneau y otros), la más aguda es la que hizo un escritor argentino, José Bianco, en un artículo aparecido en el suplemento literario del diario *La Nación* de Buenos Aires, en marzo de 1934, un año antes de la aparición de *Cómo escribí algunos libros míos* (y meses después de la muerte de Roussel en Palermo, dato que aparentemente Bianco desconocía).

Bianco, por supuesto, se asombra ante la extrañeza de esta obra, extrañeza que adjudica a un agente vago y servicial como es la *fantasía*: "el sueño mágico que es la fantasía de Roussel". Pero a esa "inagotable fantasía", intuyendo la existencia de algo oculto, Bianco la hace administrar por Roussel "con rigurosa lógica de demente", o con "una exasperante meticulosidad de ingeniero". Postula dos fases: la fantasía creadora, onírica, cósmica, y luego una estricta y vigilada racionalidad para transmitir esa fantasía. Lo compara con Daisy Ashford, la niña autora de *The Young Visiters*, por la lógica que exige el niño, pero también por la gratuidad de sus invenciones. "Sabios y fascinantes juegos de niños", dice, y a la población de sus novelas la describe como "una atrayente utilería infantil".

Bianco, fino lector (fue el primero, en su calidad de secretario de redacción de la revista *Sur*, en leer el primer cuento de Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, y lo calificó ese mismo día como "lo mejor que he leído en mi vida"), adivina oscuramente el suplemento oculto en la obra de Roussel, ese *procedimiento* que se revelaría un año más tarde. "Es necesario un terrible talento para hacer soportable un poco de genio", dice en su artículo. De ese "poco de genio" no puede decir nada, ya que es la invención de un modo distinto de crear; el "terrible talento" es lo visible, la laboriosidad espantable del niño o del loco para salirse con la suya.

Más cerca todavía del secreto está Bianco en este elogio: "Todo escritor resulta indigente si se lo compara con Roussel, las mismas elucubraciones de Poe tienen algo de monótonas, de limitadas...". Esta última palabra acierta más allá de lo que se propone. En efecto, tanto Poe como cualquier otro escritor están limitados por su poder creativo personal, su imaginación, su inteligencia. Roussel, al utilizar un mecanismo movido por lo ilimitado del azar, puede operar con una latitud sin fronteras personales. (Eso también lo entrevió otro adelantado, Raymond Queneau, que en 1933 dijo: "Roussel crea mundos con una potencia, una originalidad, una inspiración, de la que hasta hoy Dios creía tener la exclusividad").

> "Todo escritor resulta un poco indigente si se le compara con Roussel" (José Bianco)

Bianco acerca a Roussel y Proust: "idéntica ociosa y magnífica gratuidad". Jean Cocteau, que coincidió con Roussel en una clínica de desintoxicación, lo acerca también a Proust, por su aspecto físico: ambos provenían del mismo medio, dice, había tenido educación y experiencias equivalentes, se movían entre la misma gente. El acercamiento es intrigante; se diría que no podían haber tomado caminos literarios más divergentes. Proust eligió los límites biográficos de su experiencia y su sensibilidad, y los hizo estallar desde adentro; Roussel, el más impersonal y menos autobiográfico de los escritores, llegaba por el camino opuesto a la misma "ociosa y magnífica gratuidad".

Pero donde José Bianco más se acerca a la adivinación del *procedimiento* es donde se refiere a la dificultad de hablar sobre Roussel: "Sobre Roussel es imposible escribir. Por encima de la literatura, está más allá de la crítica. Debo reducirme a una serie de fatigosos balbuceos de entusiasmo, cual esos que lanzan ciertas mujeres delante de las obras de arte, cuando no encuentran un argumento valedero que pueda explicar razonablemente su admiración". Es cierto, nada puede ser más difícil que expresar el placer estético cuando este, en palabras de Hegel citadas por Breton a propósito de Roussel, "depende exclusivamente del modo en que la imaginación se pone en escena, y en que no pone en escena otra cosa que a sí misma". La obra de Roussel hace insalvable esta dificultad, pero ahí está el recurso de volver a explicar el *procedimiento* para sortearla.

Podemos preguntarnos por qué Roussel reveló el secreto de su *procedimiento*. ¿Habrá sospechado que era su mejor creación, la creación de las creaciones, y que era lo único que podría darle la gloria que anhelaba, y que quizás había empezado a sospechar que no le darían sus libros? Hizo la revelación en el libro *Cómo escribí algunos libros míos*, preparado por él para su edición póstuma; es una recopilación de textos juveniles, inéditos, esbozos de novela. Antecedido por la revelación propiamente dicha, que es el único texto *normal* que escribió Roussel, su *busca del tiempo perdido*, un relato psicológico, biográfico, ajeno a todo procedimiento o método. Quizás la explicación de esta maniobra póstuma es simplemente que existía un secreto, y el *activo* de un secreto es su revelación. Y no todo escritor, o ningún escritor, tiene un secreto que pueda ser revelado limpiamente, como el suyo, en veinte páginas. Un secreto que, aunque intuido o sospechado, se había mantenido secreto para todo el mundo.

En términos maoístas, la Contradicción Principal en Roussel se da entre el *procedimiento* y la obra. Pero la obra se extiende más allá de esta dupla, pues las obras escritas con el *procedimiento* son solo cuatro, y Roussel escribió otros tres libros, de los que especificó que no habían surgido de procedimiento alguno; están escritos en verso, rimados, y como él dijo que el *procedimiento* "en suma, está emparentado con la rima", cuando no usó el *procedimiento* usó su pariente la rima. O, al revés, solo podía escribir en prosa si había un procedimiento emparentado con la rima; en verso, donde la rima (y el metro) ya estaba, no lo necesitaba.

No es solo el auxilio del azar formal de la rima lo que necesita en estos libros ajenos al *procedimiento*. En ellos hay un estricto plan de producción, en general asociado a la descripción. Aquí hay una intención ligeramente perversa (también podría decirse *vanguardista*, si no fuera porque Roussel fue todo lo contrario de un vanguardista) de poner a trabajar la inadecuación. Porque el verso medido y rimado sería el último formato que se le ocurriría utilizar a un escritor para hacer la descripción al detalle de seres y objetos concretos visualizados previamente.

El primero fue *La Doublure*, escrito en su primera juventud, que consiste principalmente de una descripción (de doscientas páginas) del desfile de muñecos *cabezones* en el carnaval de Niza. Otro, *La Vue*, tres largos poemas que describen con minucia de microscopio sendas fotografías o dibujos en blanco y negro. Y por fin su último libro, las *Nuevas Impresiones de África*, cuyo plan inicial era, como en *La Vue*, la descripción de imágenes dentro de objetos pequeñísimos, y terminó siendo una serie de enumeraciones asociativas y comparativas, en

una estructura de frases encajonadas mediante paréntesis (llega a haber más de diez niveles parentéticos). También en verso, también descriptivo, hay un poema adolescente, *Mi alma*, en el que el planteamiento descriptivo queda subordinado al proyecto de llevar una metáfora a sus últimas consecuencias. La metáfora es la del alma del poeta como una mina de la que se extraen metales preciosos. El desarrollo, en cientos de versos, describe hasta el más exasperante detalle el trabajo en esa mina.

En el título del libro testamento, *Cómo escribí algunos libros míos*, queda implícitamente subrayada la palabra *algunos*. En el texto, la declaración es tan lacónica como tajante: "No es necesario aclarar que mis otros libros, *La Doublure, La Vue* y *Nuevas impresiones de Africa*, no tienen absolutamente nada que ver con el procedimiento". Si bien esto pone a esos "otros libros" en un plano secundario, también acentúa su existencia. De ahí que hayan excitado el interés crítico, siquiera en los márgenes del interés desproporcionado enfocado al *procedimiento*. Y, un paso más allá, han planteado el enigma de la obra como totalidad. ¿Qué une a las dos mitades de la producción de Roussel, las hechas con y sin el *procedimiento*? Porque la segunda no está marcada solo por la ausencia del *procedimiento*: es tanto o más original y extraña que la otra. El problema no se plantearía si se tratara de libros convencionales, de los que podría pensarse que fueron vacaciones del arduo trabajo de las novelas. Como los astrofísicos que buscan la explicación general que conjugue todas las explicaciones parciales a los distintos fenómenos explicados del Universo, así los rousselianos buscan la Clave Unificada de Roussel.

Yo creo haberla encontrado: lo que tiene en común todo lo que escribió, del principio al fin de su vida, es, simplemente, la ocupación del tiempo. Escribió para llenar de manera sólida y constante un tiempo vital que de otro modo habría quedado vacío. Para ello debió inventar modos de escribir, marcos, formatos, que ocuparan la mayor cantidad posible de tiempo. ¿Qué tienen en común todos sus escritos? El parecido con la resolución de crucigramas: la fusión de un máximo de significado con un mínimo de sentido, lo que se traduce, precisamente en la ocupación del tiempo.

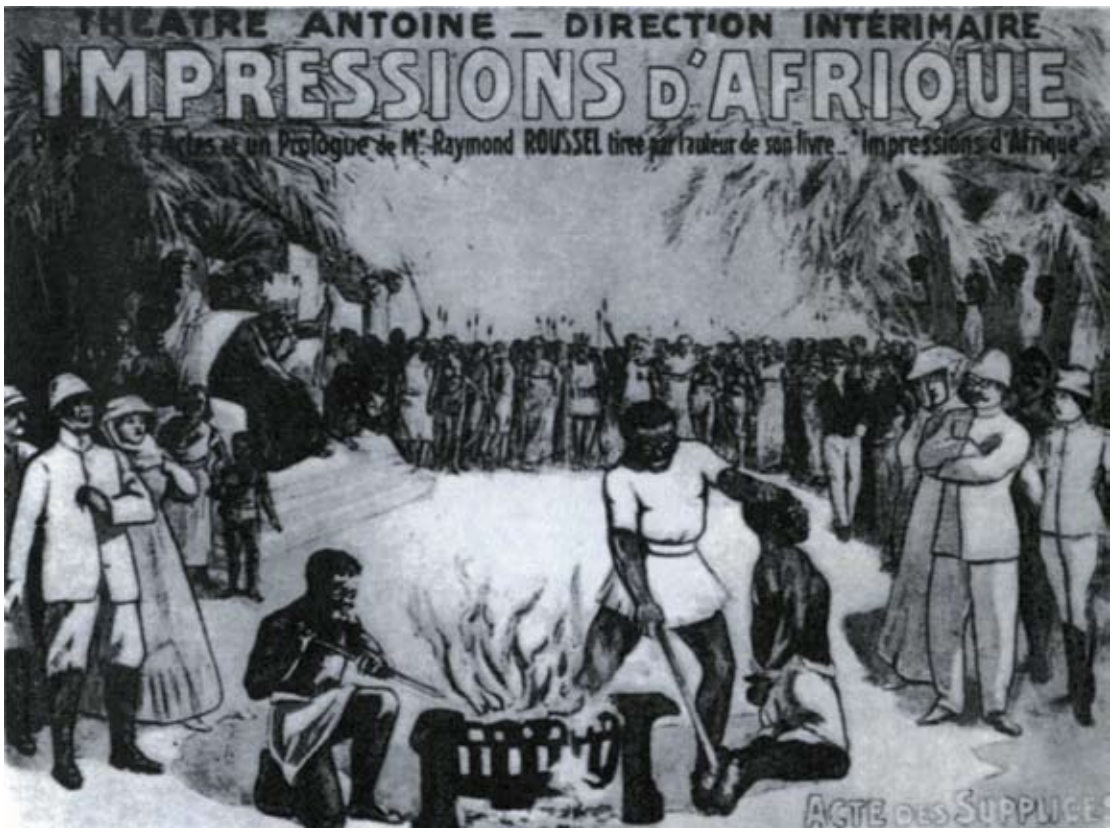
El labrado de las homonimias en el *procedimiento*, las trabajosas verosimilizaciones, las explicaciones de complicadísimas máquinas nunca vistas; y, fuera del *procedimiento*, la esforzada redacción de los alejandrinos, el hallazgo de las rimas... Todo se resuelve en lo mismo: el tiempo que lleva hacerlo. El último libro, las *Nuevas Impresiones de África*, con su mecanismo de paréntesis, exacerba algo que siempre había estado ahí. "No se puede creer qué tiempo inmenso exige la composición de versos de ese tipo", dice Roussel, y calcula que el poema, de unas cuarenta páginas apenas, le llevó siete años de trabajo sin pausa.

Ahora bien, se dirá que esto es una obviedad. Toda obra de todo escritor se hizo ocupando el tiempo que llevó escribirla. Pero sucede que en Roussel la ocupación del tiempo está en primer plano y, si mi hipótesis es cierta, constituye el motivo de escribir. Obsérvese que su testamento se titula *Cómo escribí...*, y no *Por qué*; en Roussel no hay ningún *por qué*, solo hay un *cómo*; es una técnica, algo que ocupa el tiempo sin dirigirse a ningún objetivo. La única respuesta a un *por qué*, la respuesta teleológica, biográfica, la única finalidad a la que pudo aferrarse, fueron conceptos vacíos como *la fama, la gloria, la difusión* (*l'épanouissement*), y volverlos patologías (por las que fue tratado, y por las que al fin murió).

> Lo que tiene en común todo lo que escribió Roussel del principio al fin de su vida es la Ocupación del Tiempo

Todo lo que escribió comparte ese aire de rompecabezas de armado paciente e ingenioso; y a eso se le agrega su gratuidad manifiesta, su falta de todo mensaje, ideológico o instructivo; hasta sus admirados Verne o Loti tienen un componente educativo o informativo; Roussel arma maquetas de Verne o Loti despojadas de ese componente, puramente formales. Por fin, tampoco hay elementos autobiográficos, eso se ocupó de dejarlo en claro explícitamente. ("De todos mis viajes, nunca saqué nada para mis libros"). Entonces, ¿qué queda, en términos de justificación o explicación para haber escrito? Respuesta: la ocupación del tiempo.

Y más allá del trabajo de producirlas, o como consecuencia de ese trabajo, sus textos, las invenciones de sus novelas, huelen a tiempo. Eso es lo que debió de sentir Duchamp, que dijo que su experiencia de asistir a la puesta en escena de la teatralización de las *Impresiones de África* fue lo que dictó la dirección que tomaría su obra. Y la obra de Duchamp también podría verse como un gran aparato para ocupar el tiempo sin imponer objetivos de sentido. (Su práctica del ajedrez, y la leyenda que él mismo alentó, de que había abandonado el arte para dedicarse al ajedrez, van en la misma dirección).



Roussel siempre sostuvo que de ninguno de sus viajes obtuvo nada para sus libros. El estreno de "Impresiones de África" fue un acontecimiento social en París.

En qué otra cosa podría haberlo ocupado, el tiempo, un hombre como Roussel, rico, neurótico, educado para la inutilidad. Es cierto que no fue el único hombre rico, neurótico, desocupado que ha habido. En él parece haber habido una sensibilidad especial al empleo del tiempo. Si bien la escritura lo absorbió casi por completo (él se las arregló para que así lo hiciera) quedaron márgenes, que ocupó en actividades también típicamente de *empleo del tiempo*: las drogas, los viajes. Lo anterior no quiere decir que no sea un gran escritor. Al contrario. Ningún elogio le queda grande al escritor que escribió solo para llenar el tiempo, e hizo de esa ocupación la única materia de su obra. Porque también podría haber ocupado su tiempo escribiendo novelas como las de Dostoievsky, o poemas como los de Verlaine. No habrían sido menos eficaces en ese cometido. Pero entonces habría debido escribir sobre sus sentimientos, ideas, experiencias, y eso estaba fuera de las intenciones del gran dandi que fue Roussel. La literatura está toda hecha de elementos extraliterarios. ¿Qué sucedería si le sacáramos todo lo que en ella es información, comunicación, ideología, autobiografía, opinión...? ¿Si lográramos aislar el puro mecanismo de lo que hace literaria a la literatura? Creo que tendríamos algo así como *Locus Solus* o cualquier otro de sus libros. En su concentración por encontrar formatos que le dieran una plena ocupación del tiempo, Roussel hizo a un lado todos esos elementos, y dejó la literatura desnuda. ✣

César Aira (Coronel Pringles, 1949) es escritor argentino. Su último libro *El error* está publicado por Mondadori.

REVERSO La originalidad absoluta es la condición de la gloria en la obra de Raymond Roussel. La premisa irrenunciable que ha remitido su producción a una larga travesía por el desierto. Y quizás también el precio de mantener a los curiosos a distancia.

El perímetro del desierto

Por Hermes Salceda

Discretamente, desde principios del siglo XX, la voz de Raymond Roussel no ha dejado de hablar a la cultura contemporánea. El cómo y el por qué los ámbitos más extraños y heterogéneos de la literatura, el pensamiento y las artes vienen prestando un oído curioso a la implacable monotonía de la frase rousseliana todavía se nos escapan. Resulta llamativo el contraste entre la escasa atención que le dedica el mundo académico que regularmente no duda en calificar su escritura de aburrida, repetitiva, academicista (haciendo eco de la mal compredida fórmula de Robbe-Grillet según la cual "Roussel no tiene nada que decir y además lo dice mal") y el entusiasmo que despierta en algunos círculos. Esta manera de estar presente, de plantar sus textos en la historia literaria como una suerte de monolito que ni se deja ignorar ni se deja penetrar, de seguir hablando y a la vez ocultarse, es una de las singularidades desde las que la obra de Roussel se empeña en interrogar nuestra forma de entender el acto de lectura y de escritura, nuestra relación con el lenguaje y los poderes de representación que le conferimos, nuestra capacidad para aceptar y dejarnos llevar por universos totalmente imaginarios. Y lo hace proponiéndose, cada vez más, como monumento ineludible para quien desee adentrarse en las fuentes de nuestra posmodernidad y, a la vez, ofreciendo una infrecuente resistencia a todos los intentos de explicar sus textos con los variados aparatos teórico-conceptuales de la crítica literaria. Aún no hemos logrado cartografíar con precisión el lugar desde el que Roussel sigue hablándonos.

Esta contradictoria recepción rousseliana ha facilitado la circulación y la duradera pervivencia del mito Raymond Roussel, ha convertido al propio autor en su personaje novelesco más longevo, cuyas biografías se venden mejor que sus obras. Los retratos que circulan de él nos lo pintan alternativamente como un niño rico, descendiente de una de las familias más adineradas de Europa, que tuvo la suerte de conocer la felicidad perfecta, como un millonario excéntrico capaz de dar la vuelta al mundo sin salir de su camarote, porque estaba escribiendo, como un escritor incomprendido condenado al fracaso, como un depresivo que acabó sus días en un hotel de Palermo.

El retrato del excéntrico finisecular que sirvió de modelo a Proust para el personaje de Charlus en *En busca del tiempo perdido* aseguró en parte la pervivencia de Roussel, pero probablemente la fascinación que despierta en escritores y críticos esté más vinculada al modo en que quedó apresado, a los 19 años, en una intensa sensación de gloria sin parangón, que no dejaría de perseguir el resto de su vida de escritor. Al día siguiente de publicar *La Doublure*[1] le decepcionó tanto que, por la calle, los paseantes no le saludasen llenos de admiración, que se encerró en su casa y se sumió en varios años de concienzuda prospección absoluta. Contaría, en su obra póstuma, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*[2] que escribía solo con todo cerrado, temiendo que los rayos que salían de su genio se escapasen por alguna rendija si estaban abierta las ventanas o las cortinas. La escritura es así el camino hacia la gloria y el instrumento que permite retenerla.

Escribir en la gloria. La gloria es la condición *sine qua non* de la escritura, el único lugar desde el que escribir merece la pena, el único lugar donde la creación tiene garantizada su radical independencia respecto al mundo que la rodea. Esta gloria es un absoluto que conviene no confundir con la fama y sus mezquinas contingencias; la gloria se tiene o no se tiene, su no percepción por el común de los mortales puede decepcionar a quien la posee, pero no por ello deja de tenerla.

Con este modo espectacular de vincular la escritura con la gloria, Roussel saca a la luz uno de los temas tabú de nuestra mitología literaria, que hace de la creación un acto altruista que se agota en sí mismo y es ajeno a cualquier pretensión del autor al beneficio personal. Roussel, por el contrario, hace impúdicamente depender el acto creativo del ego del escritor, la grandeza del ego y el acto de escritura se alimentan mutuamente y convierten la escritura en asunto de vida o muerte. De hecho, puede decirse que Roussel murió por no lograr recuperar una sensación de gloria idéntica a la que había sentido a los diecinueve años; en sus últimos días de Palermo solo las drogas lograban hacerle experimentar algo similar.

> Aún no hemos logrado cartografiar con precisión el lugar desde el cual Roussel sigue hablándonos

La estrecha relación del ego y de la escritura aparece representada en los textos a través de personajes que, de diversas maneras, llevan signos impresos en sus carnes. Por ejemplo, en el capítulo 3 de *Locus Solus*[3] se puede ver la frente de Pilatos escarificada con un dibujo de la crucifixión que al caer la noche se vuelve incandescente y provoca al personaje unos dolores insoportables; en el capítulo 4 de la misma obra, tres letras tatuadas en su nuca ponen a Roland de Mendebourg en comunicación con los astros que rigen su destino; más adelante, el gallo Mopsus (patrónimo que en francés es cuasi homófono de la secuencia *mots sus* (palabras sabidas/aprendidas), que tan bien conviene a un gallo que ha logrado aprender a escribir, tiene grabadas en el fondo de su paladar las letras del alfabeto que le permitirán escribir a golpe de escupitajos sanguinolentos en el episodio de la adivina Félicité; también en *Locus Solus,* las letras surgen de la carne en forma de rojeces obtenidas con golpes de ortigas. Son imágenes contundentes que representan la escritura como una fuerte experiencia física asociándola al dolor y a la sangre, aunque pueden pasar desapercibidas en medio de las historias casi infantiles de Roussel.

La experiencia de la escritura en toda su intensidad física nace del carácter exclusivo de la gloria como acontecimiento inaplazable que pone al sujeto en la disyuntiva de vivirlo o dejarlo pasar, pero no admite términos medios. Es este vínculo el que parece repetir en los textos la asociación de la letra escrita a toda suerte de materiales preciosos. Los ejemplos abundan en *Locus Solus* (Pauvert, París, 1965). El primero funde literalmente el ego con la idea de la gloria cuando el rey Kourmelen graba letra a letra su *Ego* que, tras su muerte, infaliblemente ha de designar al heredero de la corona en un lingote de oro a su vez disimulado en una mina de oro; algo similar ocurre en el caso del coleccionista y parricida François-Jules Cortier, que deja convenientemente oculta su confesión póstuma en un pequeño joyero sobre cuya tapa relucen, hechas con auténticas esmeraldas, las letras de su nombre, que reverbera con múltiples reflejos púrpura. Es difícil imaginar más impúdica exhibición de la forma en la que el sujeto se asimila al resplandor de la gloria, a la que incluso se confía el poder de hacer perdonar un poco la ignominia del parricidio. También en *Locus Solus* el poeta Gérard Lawerys escribe, mientras espera una ejecución que no se producirá, lo que cree ser sus últimos versos, de una forma particularmente delicada: con una pluma de ave que empapa en polvo de oro. En *Impresiones de África,* el nombre del *Club des Incomparables* se inscribe en brillantes letras de plata que centellean envueltas en múltiples rayos como si fuesen pequeños soles, ofreciendo la metáfora solar la medida exacta, incomparable, del modo rousseliano de entender la gloria. Pero es sin duda el capítulo 3 de *Locus Solus* el que convierte, con más claridad si cabe, el fulgor de la gloria en espacio a la vez propicio y necesario para la creación. La enorme pecera tallada en forma de diamante para resaltar las propiedades centelleantes de una particular agua luminosa, inventada por el genial Martial Canterel y por él bautizada *aqua-micans*[4], literalmente agua que brilla, es descrita agotando todo el campo semántico de la luminosidad que designa con hasta diecisiete adjetivos distintos (*scintillant, éblouissant, prodigieux, aveuglant, attrayant, insoutenable, fulgurant,*

El cartel que anunciaba la representación teatral de "Impresiones de África", escrita por Roussel hacia 1910.

précieux, photogène, brillant, lumineux, vif, diamantaire, splendide, surprenant, étincelant, spéculaire) y dos verbos (*scintiller* y *briller*). Tal insistencia en las cualidades reverbereantes del *aqua-micans* subrayan hasta la saciedad el carácter singular y maravilloso de la misma para que el lector pueda aceptar su magia y los fenómenos extraordinarios que sucenden en la diamantina pecera. El agua luminosa sorprendentemente oxigenada, hasta permitir la respiración de cualquier mamífero, puede, gracias a sus propiedades (científicamente concebidas y no fruto de ninguna varita mágica, la diferencia es importante), convertirse en elemento conductor que facilite los cruces y los encuentros más extraños: vemos así cómo, dentro del *aqua-micans,* la cabellera de la bailarina Faustine se transforma en un harpa viviente, cómo un gato completamente depilado se hace primero pez y luego pila viviente por las propiedades conductoras del agua, cómo unos hipocampos se entregan a una carrera hípica persiguiendo una suerte de bola solar que resulta de la solidificación del vino blanco, cómo los músculos de la cabeza de Danton, momificada, pero sin huesos, recuperan una cierta memoria que permite a la boca repetir las últimas frases del gran orador.

En la apertura de *Las palabras y las cosas* (Gallimard, París, 1966), Michel Foucault recordaba una taxonomía fantástica de Borges, y se preguntaba en qué espacio podrían encontrarse y vivir seres tan diferentes y de tan diversa procedencia como los perros, los animales embalsamados y los dibujados con un fino pincel de camello; el filósofo encontraba la respuesta evidente en el abecedario, en el propio orden de las letras que sirven para ordenarlos y describirlos. En definitiva, en el espacio poético cuyo perímetro dibuja el propio lenguaje, donde los encuentros y los cruces más inesperados son posibles.

El instrumento de la gloria. El *aqua-micans* se ofrece sobre todo como plástica y líquida metáfora del espacio poético; la corriente con la que carga a los seres no es otra que la de un lenguaje extremadamente meticuloso que, alejándose de las categorías fundamentales con las que ordenamos habitualmente el mundo, dibuja las sucesivas transformaciones de un gato que ha de electrificar y revivir la cabeza del revolucionario francés.

La enorme pecera tallada en forma de diamante y llena de *aqua-micans,* irradiando múltiples destellos en todas direcciones, nos regala una nítida imagen del modo en que Roussel concebía el espacio propio a la escritura, cerrado sobre sí mismo y a la vez transparente para que pudiesen admirarse sus reflejos desde el exterior. Como una luminosa bola diamantina en la que se propuso vivir.

Insistió en más de una ocasión en su aspiración de realizar una obra hecha de pura imaginación: en que había dado la vuelta al mundo, pero que no había ningún rastro de sus viajes en sus libros. Sorprende poco tal apuesta por la imaginación en un escritor, no deja de ser lo que se espera de un creador, pero si la tomamos en serio sin matiz alguno, como lo haría el propio Roussel, estaremos ante la sencilla formulación de una de las poéticas más radicales que se han dado en el siglo XX. Porque la obra de pura imaginación mantiene celosamente su independencia respecto a los hombres y a su historia, corta drásticamente sus lazos con su entorno, con las obras que le son coetáneas y con las que la han precedido. Aspira, en tan contundente rechazo al diálogo con el hombre y con el mundo, a una originalidad solitaria y absoluta. No estamos ante la despiadada mirada crítica de las poéticas rupturistas (pensemos en el surrealismo) para con las opciones de sus maestros, sino ante la firme voluntad de concebir algo que no se parezca a nada de lo que exista, haya existido o pueda llegar a existir. Difícilmente puede entenderse la marginalidad en la que la historia de la literatura ha mantenido a Roussel si no se asume con todas las consecuencias la apuesta del autor por la originalidad, su aspiración a la singularidad ideal; y solo así se entiende también su tan discreta como tozuda pervivencia. La originalidad absoluta es la condición de la gloria absoluta y el desierto el precio a pagar, porque nada hay de extraño en que los hombres no presten ninguna atención una obra que los mantiene a distancia.

Este horizonte que Roussel dibuja para su propio proyecto de autor será también, aunque con otros matices, el que asuma buena parte de la literatura francesa a partir de mediados del siglo XX, renunciando a la misión de representación del mundo que le habían asignado los románticos, centrándose en la indagación de un lenguaje que exhibe sus potencialidades para autogenerarse indefinidamente y para crear mundos paralelos.

Para realizar esa obra ideal, independiente del mundo exterior, Roussel no confía en su propia imaginación como capacidad para representarse nuevas imágenes, o combinaciones de imágenes inéditas (esa imaginación estaría próxima al modo en que los románticos entendían la inspiración), teme sin duda que el vuelo libre de la mente pueda contaminarse de elementos procedentes de la realidad mundana; contrariamente a los surrealistas, no creerá en la posibilidad de que el espirítu humano pueda liberarse a sí mismo.

Para mantener el espacio de la escritura al abrigo de cualquier influencia inventará, tras varios años de indagaciones, pruebas y miles de versos que nunca verían la luz, una sencilla técnica de escritura a la que denominará *procedimiento*, basada en la exploración del potencial creativo de dos propiedades naturales de la lengua como son la homonimia y la sinonimia[5].

Se trata de producir relatos que empiecen y acaben por una misma frase tomada en dos sentidos muy distintos. Por ejemplo:

1. Matriz a. *Les lettres* (caracteres) *du blanc* (tiza) *sur les bandes* (orlas) *du vieux* (usado) *billard* (billar).

2. Matriz b. *Les lettres* (misivas) *du blanc* (hombre blanco) *sur les bandes* (hordas) *du vieux* (anciano) *pillard* (bandido)[6].

Las dos matrices como apertura y cierre del relato sellan herméticamente el espacio de una fábula que, para tejer una transición narrativa (lo más breve posible y a la vez rigurosamente verosímil) de la primera frase a la segunda, solo puede aceptar elementos generados por las palabras de cada una de ellas. La composición de un relato según el *procedimiento* no admite pues la intervención de ningún elemento que no ofrezca una solución económica y milimétricamente motivada a la ecuación lingüística de partida.

Recordemos que ingenuamente aún vivimos en el sueño positivista que imaginaba el lenguaje como un manto semántico uniforme capaz de abrigar el mundo; el *procedimiento* de Roussel nos pone ante la evidencia de que una miníma permutación de una letra en una forma lingüística es suficiente para hacer aparecer espacios sin nombrar y hacer nacer un nuevo lenguaje que se proponga cartografiarlos. Los relatos así compuestos con el *procedimiento* cuentan las transformaciones que el lenguaje opera sobre la realidad. Por un simple capricho de la lengua, "la piel oscura de la mora" (*La peau verdâtre de la prune*) se convierte en "la piel oscura de la moza" (*La peau verdâtre de la brune*) , y en este proceso una moza hermosa ha de morir envenenada por una mora. Por el hecho, perverso y mágico, de que las palabras designen a la vez realidades muy distintas de "*un pequeño revuelo de pajaritas multicolor*" (*Le vol de petits pavillons*) nace "*un pequeño revuelo de pajaritos*" (*Le vol des petits papillons*). Son solo trucos de un prestigitador que, tras haber sustraído las pajaritas a sus propietarios e introducirlas en su sombrero, les hace justicia convirtiéndolas en lo que realmente deberían ser, pajaritos.

En nuestras palabras se cruzan mundos animados e inanimados que nos esforzamos en mantener separados para orientarnos mejor en la realidad. Así, "*el enorme serpentón de la selva*" (*Les anneaux du gros serpent à sonnettes*) puede designar un reptil tropical de gran tamaño o, por la simple alteración de una letra, un instrumento utilizado para musicar silvas ("el enorme serpentón de la silva*" (Les anneaux du gros serpent à sonnets*). El reptil tiene en el universo real escasas probabilidades de cruzarse con el instrumento musical, así que el espacio natural de su cohabitación ha de ser el de la fábula.

Las ficciones de Roussel exhiben incesantemente los poderes de transformación que el *procedimiento*, mediante sencillas operaciones lingüísticas, puede tener sobre el mundo. La productividad *scriptural* que le es propia reduce de manera calculada las oposiciones más corrientes y fundamentales que parecen ordenar el mundo. En el gran frigorífico de *Locus Solus,* la *resurrectina* neutraliza la oposición entre la vida y la muerte recuperando la vida en la muerte para que los cadáveres reprensenten el instante clave de su existencia. El gallo Mopsus se ve dotado de la capacidad humana de la escritura puesto que puede componer versos en acróstico a golpe de escupitajos sanguinolentos. La ambigua figura de Louise Montalescot en *Impresiones de África* neutraliza tanto la oposición macho/hembra, pues es una mujer exploradora siempre vestida de hombre, como la oposición humano/máquina, ya que es en cierto modo una mujer-máquina que respira gracias a un complejo sistema de tubos que salen de sus enfermos pulmones. El *aqua-micans*, como líquido que permite la respiración de los mamíferos, es un poderoso vector de asociaciones e inversiones: los hipocampos necesitan protesis que les faciliten la respiración (el agua tiene demasiado óxigeno para seres acuáticos), pero el cuerpo de Faustine se hace anfibio a la vez que su cabellera se objetualiza en forma de arpa.

En realidad, en este universo rousseliano en cuyo carácter estático, congelado, se ha insistido tanto, nada es estable, todos los seres que lo pueblan son suceptibles, gracias a la escritura, de modificar su naturaleza, de adquirir otra o bien de cruzarse con seres procedentes de mundos totalmente extraños al suyo propio.

Martial Canterel situó su inmensa propiedad lejos de la ciudad y la bautizó muy acertadamente *Locus Solus*, incidiendo con el nombre en la soledad y el alejamiento del mundo como condiciones necesarias del espacio donde cruces y mutaciones imprevisibles se hagan posibles. Suele pasar extrañamente desapercibido que *Locus Solus*, el nombre del parque donde el científico se entrega a sus experimentos, es también la representación abismada del título de la obra que en su frontispicio define el propio texto como un *Lugar Solitario*, dejando así claro para el lector que en los dominios de Canterel no podrá orientarse con la brújulas que fijan su norte en el mundo real. El mensaje no puede ser más claro, en *Locus Solus* no hay personajes, solo la monótona y precisa narración de Canterel y las miradas, más o menos anónimas, a la vez atónitas y dóciles, de los visitantes (lo demás son actores, objetos, máquinas, muertos vivientes...). Tal es el preciso espacio que la obra de Roussel reserva al lector y su prescripción para entrar en el universo que le ofrece. Es la sencilla invitación que ya formulaba con toda claridad *La Vue*, el extenso poema en el que el narrador, para describir una minúscula foto insertada en una pluma, cerraba un ojo y pegaba el otro al objeto hasta anular cualquier otra visión.

> Todos los seres que pueblan el universo rousseliano son susceptibles, gracias a la escritura, de modificar su naturaleza

Este modo singular de los textos de Roussel de ofrecerse ante todo como espectáculos para la vista más que como narraciones, la claridad con la que señalan la posición reservada al ojo del espectador que se acerque a ellos, permite comprender en parte el interés que la obra ha despertado y sigue despertando entre los artistas. El *procedimiento* de elementales ecuaciones lingüísticas es pues a la vez la valla que cierra herméticamente el perímetro del espacio poético y la minúscula lente a través de la que se invita al lector a contemplar las maravillas que nacen de todo tipo de cruces inesperados.

La obediencia al método. No deja de resultar llamativa la confianza que Roussel deposita en una técnica de escritura en el fondo tan simple como el *procedimiento*, el modo en que liga su propio destino como escritor a la rentabilidad de una única técnica de escritura. Desde el momento en que fija la formulación del *procedimiento*, en torno a 1900, lo utiliza, complicándolo y/o perfeccionándolo progresivamente, para componer el resto de sus obras, hasta su muerte[7]. Semejante empeño solo puede explicarlo un firme convencimiento en que el *procedimiento* garantiza el carácter estrictamente imaginario de los materiales ficcionales, protegiéndolos de eventuales interferencias mundanas, y por tanto la absoluta originalidad de los mismos. Expresado en términos lingüísticos, puede decirse que Roussel está convencido de que en la distancia semántica que separa los distintos sentidos de una misma palabra (el procedimiento primitivo) y las distancias que surgen de la disociación de parejas perfectamente coherentes (el procedimiento ampliado) o de la dislocación fonética de un enunciado cualquiera (el procedimiento evolucionado) pueden abrirse mundos inéditos a explorar. Si partimos, por ejemplo, de la pareja "*métier à aubes*" (un oficio que obliga a madrugar) y tomamos cada una de sus palabras en dos sentidos distintos, obtenemos "*métier à aubes*" (un telar con paletas hidráulicas que funciona, lógicamente, si se aprovecha la corriente de un río); si dislocamos la palabra "*prétendant*" (pretendiente) obtenemos "*reître en dents*" (de donde surge el mosaico dental que, en *Locus Solus*, representa a un soldado en una gruta).

Lo que hace de Roussel un caso singular en la historia de la literatura es esta fidelidad ciega que mantiene a su *procedimiento* hasta su muerte. Raymond Queneau, Jacques Roubaud o Georges Perec, y en general los miembros del OULIPO (Obrador de Literatura Potencial del que Roussel es el más ilustre antecesor), vincularon sus destinos literarios a la inventividad retórica de la lengua, pero nunca consideraron que la explotación de una única traba[8] bastase para llenar los años de trabajo de un escritor, y variaron por ello sus fórmulas de un libro a otro. La posición de Roussel es exactamente la inversa: une su ambición creativa a la exploración constante, sistemática y meticulosa de las potencialidades inventivas de la misma fórmula. Roussel no levanta imponentes andamiajes textuales ni ejecuta deslumbrantes proezas lingüísticas como las de Perec (excepto *Nouvelles Impressions d'Afrique*, ¡claro!), ni pretende como Queneau crear una lengua nueva. Su técnica es infinitamente más sencilla que las que inventarán sus sucesores para escribir *El Secuestro*[9] o la serie de las *Hortensias*[10], pero la seriedad, el rigor y la profundidad con que lo trabaja convierten el *procedimiento* en una eficaz máquina productiva capaz de engendrar lo que le pide su artesano: una obra única.

No estamos ante un adepto de la escritura automática interesado en acumular asociaciones sorprendentes, ni tampoco ante un malabarista que brinda al lector un lenguaje que se deleita en el espectáculo de su propio juego. Roussel dirige todos sus esfuerzos en la dirección exactamente inversa, es decir, al estricto control de los excesos que podrían surgir de los experimentos lingüísticos del *procedimiento* (por ejemplo, la multiplicación de asociaciones extrañas sin motivación ficcional alguna), a la explotación narrativa de cada una de las asociaciones que salen de su *procedimiento* y a su motivación lógica en el relato.

Tomemos un ejemplo de *Locus Solus*. La palabra "*déluge*" (diluvio), una vez dislocada por los oficios del *procedimiento*, genera "*dé l'eus-je*" (dado ¿lo tuve?), "*dé l'ai-je*" (dado ¿lo tengo?), "*dé l'aurai-je*" (dado ¿lo tendré?). Se trata de una palabra sencilla que, descompuesta en sus fonemas, no genera más que un sustantivo y un verbo cuyas potencialidades inventivas parecen, en principio limitadas. Pero Roussel exige que cada elemento lingüístico engendrado por los oficios del *procedimiento*, evolucionado en este caso, tenga una impecable justificación ficcional. En sus manos, genera, en el capítulo 7, un episodio de cinco páginas en el que un joven adivi-

no recurre a un dado cuyas seis caras comportan repetidos dos veces, con una alternacia de colores rojo o negro, los tres verbos resultantes de la dislocación. Se atribuye al dado la capacidad de desvelar si una persona ha convocado en su pensamiento un acontecimiento positivo o negativo referido a su presente, a su pasado o a su futuro. Las predicciones solo podrán completarse una vez consultado un libro, ordenado en secciones de seis páginas (el número de caras del dado), en las que podrá leerse una parábola que permitirá penetrar en este caso la mente y el destino de Faustine. El episodio no quedará completo hasta que Canterel no nos haya explicado cómo el adivino Noël ha trucado el dado y nos haya hablado de su particular sensibilidad para percibir a las personas. Finalmente, la escritura según el *procedimiento* tendrá que engarzar este episodio con el siguiente, resultante, a su vez, de una nueva dislocación fonética.

Podría pensarse que no son necesarios tantos rodeos para justificar tan nimio hallazgo homofónico, sin duda, pero si Roussel logra construir un universo sin parangón con otros es en gran parte por la exigente motivación narrativa a la que somete cada hallazgo resultante del *procedimiento*. Si sus invenciones penetran en nuestra mente y desplazan nuestro pensamiento se debe, en parte, a la lógica parsimoniosa e implacable con la que describe todas las invenciones (tornillos, tuercas, resortes, válvulas, como vemos en el capítulo 2 de *Locus Solus*), con una exhaustividad y una precisión que, curiosamente, parecen no reservar ningún espacio para la imaginación, ni para el disfrute literario, tal y como suele entenderse, al utilizar un lenguaje que renuncia a la metáfora y la evocación y se pretende monosémico. Es como si Roussel elaborase, paradójicamente, sus textos contra cualquier rasgo suceptible de ser englobado dentro de la categoría de lo bello, como si renunciase a cualquier aspiración a despertar en el lector algo parecido a una emoción estética, como si pretendiese sustituir la sugerente belleza de las connotaciones por la precisa lógica de las deducciones. La gelidez que tantas veces se ha reprochado a su universo y su lengua se revela como una opción necesaria al servicio de un viaje imaginario radicalmente distinto de cualquier otro.

El *Lugar Solitario* que Martial Canterel, para entregarse a experimentos inauditos y de modo a ser admirado sin ser molestado, ubica a una distancia prudencial del mundo es también un lugar fuera del tiempo. Siendo la suspensión del discurrir del tiempo humano, como cadena de causas y efectos vectorizada hacia una finalidad, una consecuencia inevitable del hermético cierre con el que el *procedimiento* sella el espacio poético. Y cuando el tiempo como cronología deja de contar la obra se aguanta en el denso instante de su enunciación y la vida humana deja de ser su objeto privilegiado.

El gusano que toca la cítara, una escena de las "Impresiones de África" de Roussel.

Este tiempo condensado en la fulguración del instante de la enunciación no puede contener el curso de la vida real, como sucesión lineal de momentos, solo la captará bajo la forma diferida de una representación segunda: el narrador de *La Vue* no comptempla una playa sino una minúscula foto de la misma, *Impresiones de África* no cuenta aventuras africanas sino un sorprendente espectáculo. Esta imposibilidad para la escritura literaria (decidida a centrar su atención en el lenguaje y sus movimientos) de representar la vida la dicen con insistencia los ocho cadáveres que en los frigoríficos de Canterel no son ni hombres ni mujeres sino autómatas teatrales para deleite de los visitantes. Excluida de una experiencia literaria vallada por el *procedimiento*, la vida solo existirá bajo la forma de las variadas imágenes y manifestaciones que de ella nos ofrecen el arte, la literatura, las leyendas. En *Locus Solus* ninguno de los visitantes ni el propio Canterel viven ninguna aventura, no les ocurre absolutamente nada, son solo espectadores que escuchan reescrituras de cuentos y leyendas, admiran máquinas, estatuas, cuadros y escenas teatrales pulcramente descritos por su huésped. Todos ellos seres que al entrar en los dominios de *Locus Solus* han pasado a congelarse y repetirse como puros espectáculos, para insistir en que en la experiencia literaria contemporánea el lenguaje renuncia a representar el mundo para ofrecernos solo sus imágenes.

Solía pensarse que este fenómeno cerraba la obra literaria sobre sí misma, al convertirla en simple metarepresentación, en la repetición de lo que otros libros, otros cuadros, otras estatuas, otras historias ya habrían contado, pero el interés que artistas de las más variadas procedencias vienen demostrando hacia una obra reputada tan hermética como la Raymond Roussel parece demostrar exactamente lo contrario: que la autonomía del espacio poético respecto al mundo real favorece la aparición de proyecciones imaginarias ajenas. Tal vez por ello la voz de Raymond Roussel siga hablando a nuestra cultura, enseñándonos cómo creó su propio desierto y valló su perímetro. ✣

Hermes Salceda es profesor de la Facultad de Filología y Traducción de la Universidade de Vigo.

1 *La Doublure*, Pauvert, París, 1963.
2 *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, París, 1963. La obra íntegra todavía no se ha traducido al español, pero existe desde 1973 una versión de la primera parte de la misma realizada por Pere Gimferrer (Raymond Roussel, *Cómo escribí algunos libros míos*, Tusquets, Barcelona, 1973), que actualmente figura a modo de prólogo a la edición de *Impresiones de África* (Siruela, 1990, trad. I. Reverte y M.T. Gallego). Con anterioridad, Alejandro Jodorowski había propuesto una versión, *Como escribí algunos de mis libros*, Índice XXI, nº 205, 1966.
3 La primera versión española de *Locus Solus*, a cargo de J. Escué y A. Ollé, fue publicada por Seix Barral en 1970. En 2001 ediciones Numa publicó una nueva traducción de la mano del autor argentino Marcelo Cohen.
4 Bernadette Douvier-Gromer, *Nature et élaboration de la fiction dans l'œuvre de Raymond Roussel*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2001.
5 Para una descripción detallada de los mecanismos productivos del *procedimiento* rousseliano véase Jean Ricardou, *L'activité roussellienne, Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, Paris, 1973; Ginette Adamson, *Le procédé de Raymond Roussel*, Rodopi, Amsterdam, 1984; Hermes Salceda, "Raymond Roussel, el hombre minucioso", en *Raymond Roussel, teoría y prática de la escritura*, con la traducción de *Textos embrionarios o embriones textuales*. H. Salceda & G. Andújar (eds.), Universitat Autónoma de Barcelona, 2002.
6 En la versión española, se han adoptado las matrices propuestas por Alejandro Jodorowski (cf. supra): Las cartas (misivas) del blanco (hombre blanco) sobre las bandas (grupos de guerreros) del viejo par (miembro de la cámara de los pares en Gran Bretaña); las cartas (naipes) del blanco (el centro de la diana) sobre las bandas (grupos de música) del viejo bar (lugar de ocio). En la versión española de *Textos embrionarios o embriones textuales* (trad. de H. Salceda con la colaboración de G. Andújar, Universitat Autónoma de Barcelona, 2002) nos esforzamos en adaptar las matrices parónimicas de Raymond Roussel al español.
7 Aunque pueda parecer diferente en un primer momento, *Nouvelles Impressions d'Afrique* (conviene consultar la magnífica edición de Al Dante, París, 2004) es una evolución bastante lógica del procedimiento.
8 Traduzco la palabra francesa "contrainte", que designa una regla lingüística arbitraria suceptible de ser rentabilizada para producir un texto, por "traba".
9 Georges Perec, *El Secuestro*, Anagrama, Barcelona, 1997. Traducción de *La Disparition* por M. Arbués, M. Burrel, M. Parayre, H. Salceda, R. Vega. Recordemos que esta obra es un extenso lipograma en "E" que los traductores vertieron al español prescidiendo de la vocal "A".
10 Jacques Roubaud, *La belle Hortense*, Ramsay, París, 1985 (*La bella Hortensia*, Montesinos, Barcelona, 2005); *L'Enlèvement d'Hortense*, Ramsay, 1987; *L'Exil d'Hortense*, Seghers, 1990.

REVERSO En 1935, dos años después de su muerte, la editorial Lemerre publicó en Francia *Cómo escribí algunos libros míos*, en el que Roussel daba cuenta del fascinante y azaroso *procedimiento*. Un testamento tan único como fueron la obra y vida de su autor.

Cómo escribí algunos libros míos

Por Raymond Roussel

Roussel, en 1896, a los 19 años, época en la que compuso el poema "La Doublure", cuya escasa aceptación le causó una profunda crisis nerviosa.

Siempre tuve el propósito de explicar de qué modo había escrito algunos libros míos *(Impresiones de África, Locus Solus, L'Étoile au front* y *La Poussière de soleils)*.

Se trata de un procedimiento muy peculiar. Y en mi opinión tengo el deber de revelarlo, ya que me parece que tal vez los escritores del futuro podrían usarlo con provecho.

Desde muy joven escribía relatos breves sirviéndome de este procedimiento.

Escogía dos palabras casi semejantes (al modo de los metagramas). Por ejemplo, *billard* (billar) y *pillard* (saqueador, bandido). A continuación, añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas.

Por lo que respecta a *billard* y *pillard,* obtuve las dos frases que siguen:

1.º *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...*

2.º Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.

En la primera frase, *lettres* tenía la acepción de «signos tipográficos» (letras), *blanc* la de «tiza» y *bandes* la de «orlas».

En la segunda, *lettres* significaba «cartas», *blanc* «hombre de raza blanca» y *bandes* «hordas guerreras».

Una vez encontradas las dos frases, mi propósito era escribir un cuento que pudiera comenzar con la primera y terminar con la segunda.

La necesidad de resolver este problema me procuraba todo el material que yo empleaba.

En el cuento al que me refiero, había un *blanc* (un explorador de raza blanca) que, bajo el título de *Parmi les noirs* (Entre los negros) había publicado en forma de *lettres* (misivas) un libro que trataba de las *bandes* (hordas) de un *pillard* (rey negro).

Al principio del relato, un personaje escribía con un *blanc* (tiza) unas *lettres* (signos tipográficos) en las *bandes* (orlas) de un *billard* (billar). Estas letras componían criptográficamente la frase final: *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard,* y todo el cuento giraba en torno a un retruécano basado en los relatos epistolares del explorador.

Me propongo demostrar a continuación que este cuento encerraba todos los elementos fundamentales de mi libro *Impresiones de África,* escrito diez años más tarde.

Pueden hallarse tres ejemplos muy claros de este procedimiento de creación basado en dos frases casi idénticas pero de contenido distinto:

1.º En *Chiquenaude,* un cuento publicado por Alphonse Lemerre hacia 1900.

2.º En *Nanon*, cuento aparecido en *Le Gaulois du Dimanche* hacia 1907.

3.º En *Une page du folklore breton*, cuento aparecido en *Le Gaulois du Dimanche* en 1908.

Por lo que respecta al origen básico de *Impresiones de África,* acabo de decir que descansa en la aproximación entre

los vocablos *billard* y *pillard.* El *pillard* es Talú; las *bandes* son sus hordas guerreras; el *blanc* es Carmichaël (dejé de lado la palabra *lettres*).

Acto seguido, ampliando el procedimiento, busqué otras palabras relacionadas con *billard* para emplearlas en un sentido distinto al que se prestaban a primera vista, y ello me proporcionaba en cada caso una nueva creación.

Así, *queue* (taco) de billar dio origen a la cola *(queue)* del vestido de Talú. Un taco de billar lleva a veces las iniciales *(le chiffre)* de su propietario; de ahí que en dicha cola apareciera marcado un número o cifra *(chiffre).*

Busqué una palabra que pudiera añadirse a la palabra *bandes* y pensé en unas orlas *(bandes)* a las que hubiera que hacer *reprises* (zurcidos). Y la palabra *reprises,* en su acepción musical (repeticiones), dio origen a la Jéroukka, la epopeya que cantan las *bandes* (hordas guerreras) de Talú, y cuya música consiste en *reprises* (repeticiones) continuas de un breve motivo.

Buscando una palabra que pudiera añadirse a la palabra *blanc,* pensé en la *colle* (goma) que fija el papel en la base de la tiza. Y la palabra *colle,* tomada en el sentido (propio del argot escolar) de sanción, o de privación de recreo, dio origen a las tres horas de arresto impuestas al *blanc* (Carmichaël) por Talú.

Abandonando entonces el terreno de la palabra *billard,* proseguí mi trabajo de acuerdo con el mismo método. Escribía una palabra y la ponía en relación con otra mediante la preposición *à*; estas dos palabras, tomadas en un sentido distinto al que originariamente poseían, me proporcionaban una nueva creación. (La misma preposición *à* me había servido para las creaciones que acabo de citar: *queue à chiffre, bandes à reprises, blanc à colle.*) Me apresuro a añadir que este trabajo inicial era difícil y requería mucho tiempo.

Citaré algunos ejemplos:

Tomaba la palabra *palmier* y decidía usarla en los dos sentidos (pastel y palmera) que tiene en francés. Considerándolo en el sentido de «palmier» (pastel), trataba de unirlo mediante la preposición *à* a otra palabra, susceptible a su vez de tomarse en dos sentidos distintos: de este modo obtenía (e insisto en que ello requería un largo y continuado esfuerzo) un *palmier* (pastel) *à restauration* (establecimiento en el que se sirven pasteles), lo que, por otra parte, me procuraba un *palmier* (palmera) *à restauration* (en el sentido del restablecimiento —restauración— de una dinastía en un trono). Tal es el origen de la palmera de la Plaza de los Trofeos dedicada a la restauración de la dinastía de los Talú.

> “Se trata de un procedimiento muy peculiar... Tal vez los escritores del futuro podrían utilizarlo con provecho”

Veamos otros ejemplos:

1.º *Roue* (rueda de un coche) *à caoutchouc* (caucho, materia elástica); 2º *roue* (persona orgullosa que se pavonea —pavonearse, *faire la roue*) *à caoutchouc* (árbol del caucho): tal es el origen del árbol de caucho de la Plaza de los Trofeos ante el cual se pavonea Talú hollando el cadáver de su enemigo.

1.º *Maison* (casa, en el sentido de edificio) *à espagnolettes* (fallebas de una ventana); 2º *maison* (casa real) *à espagnolettes* (diminutivo de españolas): tal es el origen de las dos gemelas españolas de las que desciende la raza de los Talú-Yaur.

1.º *Baleine* (ballena, mamífero marino) *à îlot* (islote); 2.º *baleine* (ballena de corsé) *à îlote* (esclavo espartano)[1]. 1.º *Duel* (duelo) *à accolade* (abrazo, reconciliación de dos adversarios tras el duelo); 2.º *duel* (dual, tiempo verbal griego) *à accolade* (llave, signo tipográfico). 1.º *Mou* (vago, poltrón) *à raille* (burla; yo pensaba aquí en un colegial cuya pereza le vale las burlas de sus compañeros); 2.º *mou* (bofe) *à rail* (riel). Estas tres parejas verbales han dado origen a la estatua de la ilota hecha de ballenas de corsé, que se desliza sobre rieles de bofe de ternera y lleva en el pedestal una inscripción relativa al dual de un verbo griego.

1.º *Revers* (solapas de un frac) *à marguerite* (margarita, flor que se lleva en el ojal de la solapa); 2.º *revers* (revés, derrota militar) *à Marguerite* (Margarita, nombre de mujer): tal es el origen del episodio en que Yaur, disfrazado de Margarita, amada de Fausto, pierde la batalla del rey.

l.º *Métier* (oficio, profesión) *à aubes* (albas, auroras). Pensé en un oficio que conllevara la necesidad de levantarse temprano; 2.º *métier* (telar) *à aubes* (alabes de una rueda hidráulica): tal es el origen del telar instalado sobre el Tez.

1.º *Cercle* (círculo, en el sentido geométrico) *à rayons* (radios, también en geometría); 2.º *cercle* (círculo, en el sentido de un club) *à rayons* (rayos de gloria): tal es el origen del Club de los Incomparables.

1.º *Veste* (chaqueta) *à brandebourgs* (alamores); 2.º *veste* (fracaso) *à Brandebourg* (la ciudad; los electores de Brandeburgo): de ahí la conferencia de Juillard (en este caso, prescindí del sentido de fracaso).

1.º *Parquet* (suelo) *à chevilles* (tobillos); 2.º *parquet* (lugar donde en la Bolsa se reúnen los agentes de cambio) *à chevilles* (ripios): de ahí la Bolsa donde las órdenes deben redactarse en verso.

1.º *Étalon* (el patrón metro de pesas y medidas) *à platine* (platino; lo cual corresponde a la realidad); 2.º *étalon* (caballo semental) *à platine* (labia): tal es el origen del caballo presentado en la escena de los Incomparables.

1.º *Dominos* (dominós, personas vestidas de este modo) *à révérences* (reverencias, en el sentido de saludos); 2.º *dominos* (dominó, juego) *à révérences* (tratamiento dado a los eclesiásticos); 1.º *cure* (cura de aguas) *à réussite* (éxito; en este caso, curación); 2.º *cure* (curato, residencia del cura) *à réussite* (solitario, juego de naipes): tal es el origen del trabajo del *clown* Whirligig; la memoria me flaquea por lo que respecta a la palabra que me sirvió de punto de partida para concebir la torre que edifica con monedas de cinco céntimos; la segunda palabra debía de ser seguramente *tourbillon* (una torre, *tour,* de *billon,* calderilla; *tourbillon,* torbellino).

1.º *Tronc* (cepillo de iglesia) *à ouverture* (abertura, para colocar las monedas); 2.º *tronc* (tronco humano) *à ouverture* (obertura de una ópera): tal es el origen del hombre orquesta Tancré de Boucharessas.

1.º *Postillons* (postillones) *à raccourci* (atajo); 2º *postillons* (gotas de saliva) *à raccourci* (cercenado): origen del enano Philippo.

1.º *Paravent* (biombo) *à jour* (agujero en el biombo); 2.º *paravent* (mujer que sirve de biombo) *à jour* (día de recepción en este caso): tal es el origen de Djizmé, que sirve de biombo y tiene fijados determinados días de recepción.

1.º *Natte* (trenza) *à cul* (pensaba en una trenza tan larga que llegase hasta el culo); 2.º *natte* (estera) *à culs* (*culs-de-lampe,* culo de lámpara, cierto tipo de adorno tipográfico); de ahí la estera cubierta de dibujos que Naïr entrega a Djizmé.

1.º *Favori* (patillas) *à collet* (cuello de un vestido); 2.º *favori* (favorito, amante) *à collet* (trampa): de ahí Naïr, amante de Djizmé, cuyo pie queda prendido en un cepo.

1.º *Louche* (cucharón) *à envie* (deseo: el que la sopa inspira a un goloso); 2.º *louche* (bizco) *à envie* (antojo, mancha en la piel): origen de Sirdah, bizco, con un antojo en la frente.

1.º *Melon* (melón, fruta) *à pincée* (pellizco, de sal por ejemplo); 2.º *melon* (sombrero hongo) *à pincée* (palabra escrita sobre el sombrero hongo): de ahí el sombrero de Naïr.

1.º *Suède* (Suecia) *à capitale* (la capital, ciudad); 2.º *suède* (guante de piel de ante) *à capitale* (letra *capitale,* mayúscula): origen del guante de Djizmé que lleva marcada una letra.

1.º *Jardinière* (jardinera, mueble) *à oeillets* (flores); 2.º *jardinière* (jardinera, mujer) *à oeillets* (ojetes): tal es la causa de que Rul trabaje como esclava en la Béhuliphruen y sufra un suplicio en el que intervienen ojetes de corsé.

1.º *Mollet* (pantorilla) *à gras* (lo gordo de la pantorrilla); 2.º *mollet* (*oeuf mollet,* huevo pasado por agua) *à gras* (fusil Gras): origen del ejercicio de tiro de Balbet.

1.º *Toupie* (trompo) *à coup de fouet* (trallazo que el niño da

al jugar a cierta modalidad de trompo); 2.º *toupie* (vieja afectada y antipática) *à coup de fouet* (trallazo, en el sentido de dolor súbito): de ahí que Olga Tcherwonenkoff sea de pronto fulminada por un dolor súbito en escena.

l.º *Dragon* (dragón, animal fabuloso) *à élan* (impulso: un dragón que pierde su impulso inicial); 2.º *dragon* (mujer de aspecto poco atractivo, del estilo de *toupie) a élan* (alce): de ahí que el ciervo Sladki pertenezca a Olga Tcherwonenkoff.

1.º *Pistolet* (pistola) *à canon* (cañón); 2.º *pistolet* (hombre de aspecto extravagante) *à canon* (pieza musical): de ahí el cantante Ludovic.

1.º *Sabot* (zueco) *à degrés* (peldaños); 2.º *sabot* (instrumento para regular los tonos del arpa) *à degrés* (grados de un termómetro): origen del instrumento musical de Bex.

1.º *Aiguillettes* (tiras de carne) *à canard* (pato); 2.º *aiguillettes* (cordones de uniforme) *à canards* (notas musicales discordantes): origen de las *aiguillettes* musicales de Louise Montalescot.

1.º *Théorie* (teoría, libro) *à renvois* (remisiones tipográficas); 2.º *théorie* (teoría, grupo de personas) *à renvois* (eructos): origen del baile —el Luennchétuz— interpretado por las mujeres de Talú.

1.º *Phalange* (falange del dedo) *à dé* (dedal); 2.º *phalange* (falange, en el sentido militar de grupo de personas) *à dé* (dado): origen del grupo de los hijos de Talú y del dado.

1.º *Marquise* (marquesa) *à illusions* (ilusiones: una marquesa que no ha perdido las ilusiones); 2.º *marquise* (marquesina) *à illusions* (espejismos): origen de la marquesina bajo la cual desfilan ante los ojos de Séil-Kor toda clase de imágenes.

1.º *Loup* (lobo) *à griffes* (garras); 2.º *loup* (antifaz) *à griffes* (firma, rúbrica): origen de la máscara de Séil-Kor.

1.º *Fraise* (fresa) *à nature* (la naturaleza); 2.º *fraise* (gorguera) *à Nature* (el periódico «La Nature»): origen de la gorguera de Séil-Kor.

1.º *Feuille* (hoja vegetal) *à tremble* (tiemblo, álamo); 2º *feuille* (hoja de papel) *à tremble* (del verbo *trembler,* temblar): origen del birrete de Séil-Kor recortado en una hoja de papel.

1.º *Marine* (la marina, las fuerzas navales) *à torpille* (torpedo, artefacto explosivo); 2.º *marine* (vestido azul marino) *à torpille* (torpedo, pez): origen del accidente que sufre Nina llevando un vestido azul marino.

1.º *Boléro* (bolero, prenda para vestir) *à remise* (descuento, como el que pudiera hacerse al comprador de esta prenda); 2.º *boléro* (bolero, baile) *à remise* (cochera, local donde se guardan coches): origen del bolero que bailan Séil-Kor y Nina.

1.º *Tulle* (tul) *à pois* (lunares de un velo); 2.º *Tulle* (la ciudad de Tulle) *à pois* (punto que sirve para señalar): origen del mapa de Corrèze en donde Tulle aparece marcada con un punto.

1.º *Martingale* (trabilla) *à tripoli* (trípoli, sustancia para sacar brillo a los botones de una presilla); 2.º *martingale* (martingala, argucia en el juego) *à Tripoli* (Trípoli, ciudad): origen de la argucia de Séil-Kor en el casino de Trípoli.

1.º *Mousse* (grumete) *à avant* (proa de un buque); 2.º *mousse* (musgo) *à Avent* (Adviento, en el sentido religioso): origen del lecho de musgo en donde duerme Nina la primera noche de Adviento.

1.º *Quinte* (quinta, en música) *à résolution* (resolución de una quinta musical); 2.º *quinte* (acceso de tos) *à résolution* (determinación que solventa un problema): origen del acceso de tos que sufre Nina en el momento de tomar una decisión.

1.º *Pratique* (cliente) *á monnaie* (moneda); 2.º *pratique* (pito, lengüeta que usan los titiriteros para cambiar de voz) *à Monnaie* (Teatro de la Monnai, en Bruselas): origen del pito de Cuijper.

1.º *Guitare* (título de una poesía de Victor Hugo) *à vers* (verso); 2.º *guitare* (guitarra; lo he reemplazado por una cítara) *à ver* (gusano): origen del gusano de Skarioffszky.

1.º *Meule* (almiar) *à bottes* (cubo de heno); 2.º *meule* (rueda de afilador) *à bottes* (estocada): origen del aparato de La Billaudière-Maisonnial.

1.º *Portée* (pentagrama) *à barres* (barras de compás); 2.º *portée* (carnada de gatos) *à barres (jouer aux barres,* juego infantil llamado «moros y cristianos»): de ahí los gatos que juegan al escondite.

1.º *Arlequin* (arlequín) *à salut* (saludo); 2.º *arlequin* (bazofia, olla podrida) *à Salut* (exposición de la hostia consagrada que termina con una bendición por el sacerdote de la custodia): de ahí que se sirva una olla podrida al zuavo en el momento de esa ceremonia religiosa.

1.º *Châteleine* (castellana, señora de un castillo) *à morgue* (altivez, altanería); 2.º *châteleine* (cadena de pedrería) *à morgue* (morgue, depósito de cadáveres): origen de la cadena que lleva un cadáver en el episodio del zuavo.

1.º *Crachat* (escupitajo) *à delta* (delta, como el de un río formado por el escupitajo); 2.º *crachat* (venera, elemento decorativo) *à delta* (delta, letra del alfabeto griego): de ahí la Orden del Delta.

Pero me es imposible citar todos los ejemplos; me limitaré, pues, a lo que llevo dicho por lo que respecta a la creación basada en el acoplamiento de dos palabras tomadas en acepciones distintas.

Este procedimiento evolucionó y me llevó a tomar una frase cualquiera, de la que extraía imágenes, dislocándola al modo de un jeroglífico.

Veamos un ejemplo: en el cuento «Le poète et la moresque» utilicé la canción *J'ai du bon tabac.* El primer verso: *J'ai du bon tabac dans ma tabatière* (Tengo buen tabaco en mi tabaquera) ha dado origen a *Jade tube onde aubade en mat a basse tierce* (Jade tuvo albada mate —objeto mate— de tercera baja). Como puede verse, en la última frase aparecen todos los elementos del cuento.

La frase siguiente: *Tu ne l'auras pas* (Tú no lo tendrás) ha dado origen a *Dune en or a pas (a des pas)* (Duna de oro tiene pasos). De ahí el poeta que besa las huellas de unos pasos en una duna. —*J'en ai du frais et du tout râpé* (Lo tengo fresco y ralado) ha dado origen a *Jaune aide orfraie édite oracle paie* (Amarillo ayuda quebrantahuesos edita oráculo paga). De ahí el episodio en casa del chino. —*Mais ce n'est pas pour ton fichu nez* (Pero no será para tu condenada nariz) se ha convertido en *Mets sonne et bafoue, don riche humé* (Manjar repiquetea y te burla, rico don aspirado). Este es el origen del manjar repiqueteante que aspira Schahnidjar.

Proseguí el cuento sirviéndome de la canción *Au clair de la lune:*

1.º *Au clair de la lune mon ami Pierrot* (Al claro de la luna mi amigo Pierrot); 2.º *eau glaire* (cascada de un color secreción o de clara de huevo) *de là l'anémone à midi négro* (la anémona al mediodía negro). De ahí el episodio en el edén iluminado por el sol del mediodía.

Se ha borrado de mi memoria el uso que hice de los demás versos de la canción. Recuerdo únicamente que *Ma chandelle est...* (Mi candela está...) dio origen a *Marchande zélée* (vendedora diligente).

Veamos otro ejemplo de la aplicación del procedimiento evolucionado:

1.º *Napoléon premier empereur* (Napoleón primero, emperador); 2.º *Nappe ollé ombre miettes hampe air heure* (Mantel olé sombra migas asta aire hora). De ahí las bailarinas españolas subidas encima de la mesa y la sombra de las migas visible sobre el mantel —y el reloj de viento del país de Cocagne (Jauja): asta (de bandera) aire (viento)—. Por lo que respecta a la anécdota relativa al príncipe de Conti, mis recuerdos son menos claros; no consigo recordar la palabra que me sirvió de punto de partida; recuerdo únicamente: 1.º *à jet continu* (a chorro continuo); 2.º *à geai Conti nu* (de grajo Conti desnudo).

Me servía de cualquier material. Así, en aquella época se veía por todas partes un anuncio de no sé qué aparato llamado «Phonotypia»; ello me dio pie a concebir *fausse note tibia* (falsa nota tibia —hueso); de ahí el personaje del bretón Lelgualch.

Llegué incluso a utilizar el nombre y las señas de mi zapatero: «Hellstern, 5, Place Vendôme» que convertí en *Hélice tourne zinc plat se rend dôme* (Hélice gira aeroplano se convierte —*se rendre* equivalía aquí a convertirse— en cúpula). Elegí el número cinco al azar; no creo que fuera el verdadero.

"El procedimiento me llevó a tomar una frase cualquiera, de la que extraía imágenes, al modo de un jeroglífico"

En un álbum de Caran d'Ache había visto una divertida serie de dibujos titulada: «Variaciones sobre el tema "Espérese un momento"». Uno de esos dibujos, titulado «Antesala ministerial», representaba a un pobre hombre que esperaba (y, a juzgar por su aspecto, llevaba mucho tiempo haciéndolo) sentado junto a un portero. Este dibujo me procuró las siguientes sugerencias: 1.º *Patience à l'antichambre ministérielle* (Paciencia —me refería a la espera— en la antesala ministerial); 2.º *patience* (tablilla para bruñir los botones de los uniformes) *à entiche ambre mine hystérique (enticher:* obstinarse, referido a *ambre:* ámbar; *mine hystérique:* rostro histérico, que se precipita hacia...). De ahí el aparato descrito.

Los cuadros plásticos animados están construidos sobre versos del *Napoleón II* de Victor Hugo. Pero en este punto mi memoria presenta numerosas lagunas que me obligarán a indicarlas mediante puntos suspensivos.

1.º *Oh revers oh leçon quand l'enfant de cet homme*
(Oh desastre oh ejemplo cuando el hijo de aquel hombre)
2.º *Or effet herse oh le son... séton*
(Ahora bien efecto rastrillo oh sonido... sedal)
1.º *Eut reçu pour hochet la couronne de Rome*
(Recibió por sonaja la corona de Roma)
2.º *Ursule brocket lac Hurone drome (hippodrome)*
(Úrsula lacio lago Hurona dromo hipódromo)
1.º *Quand on l'eut revêtu d'un nom qui retentit*
(Una vez revestido de un sonoro nombre)
2º Carton hure oeuf fétu...
(Cartón cabeza de animal huevo brizna...)
1.º *Quand on eut pour sa soif posé devant la France*
(Cuando para su sed ante Francia se hubo ofrecido)
2.º *... pourchasse oie rose aide vent...*
(... persigue oca rosa ayuda viento...)
1.º *Un vase tout rempli du vin de l'espérance*
(Un cáliz colmado del vino de la esperanza)
2.º *... sept houx rampe lit... Vesper*
(... siete acebo pasamano cama... Vesper)

De ahí los «Embrujados del lago Ontario» y «Haendel escribiendo en el pasamanos».

Buceando en la memoria, encuentro también los siguientes ejemplos:

1.º *Rideau cramoisi* (La cortina carmesí, título de un cuento de Barbey d'Aurevilly); 2.º *Rit d'ocre à moisi* (Ríe de ocre mohoso).

1.º *Les inconséquences de Monsieur Drommel* (Las inconsecuencias del señor Drommel, título de un libro de Cherbuliez); 2.º *Raisin qu'un Celte hante démon scie Eude Rome elle* (Uva que un celta frecuenta demonio sierra Roma ella).

1.º *Charcutier* (salchichero); 2.º *Char qu'ut y est* (carro que do —la nota do— está). 1.º *Valet de pied* (lacayo); 2.º *Va laide pie* (va fea urraca). Estas dos palabras, con la preposición *à,* habían acudido al conjuro de dos palabras iniciales que he olvidado.

En el episodio de Fogar, recuerdo haber empleado la frase *Mane Thecel Pharès,* que convertí en *manette aiselle phare* (manecilla axila farol); de ahí el farol de manecilla que enciende Fogar. También recuerdo que *lupus* (lobo) venía de *Lupus* (lupus, enfermedad).

En resumen, este procedimiento se halla estrechamente emparentado con la rima. En ambos casos existe una creación imprevista debida a combinaciones fonéticas.

Se trata de un procedimiento esencialmente poético.

Una vez hallado, es preciso saber utilizarlo correctamente. Y, del mismo modo que con la rima pueden hacerse buenos o malos versos, con este procedimiento pueden escribirse obras buenas o malas.

Locus Solus se escribió de acuerdo con tal procedimiento. Pero, de hecho, me serví casi de modo exclusivo de su modalidad más evolucionada. Es decir, que obtenía una suerte de imágenes de la dislocación de un texto cualquiera, como en los ejemplos de *Impresiones de África* que acabo de citar. En una ocasión reaparece el procedimiento en su forma primitiva con la palabra *demoiselle* considerada en dos sentidos; e, incluso en este caso, una segunda palabra ha sufrido una dislocación entroncable con el procedimiento evolucionado:

1.º *Demoiselle* (señorita) *à prétendant* (pretendiente);
2.º *demoiselle* (pisón) *à rêitre en dents* (soldado hecho con dientes).

De modo que el problema que se me planteaba era ni más ni menos que la ejecución de un mosaico por un pisón. Tal es el origen del complicado aparato descrito. En realidad, era inherente al procedimiento que se suscitaran una especie de *ecuaciones de hechos* (según una expresión empleada por Robert de Montesquiou en un estudio sobre mis libros), ecuaciones que había que resolver *lógicamente.* (Se hicieron muchos juegos de palabras a propósito de *Locus Solus: Loufocus Solus* —de *loufoque:* chiflado—, *Cocus Solus* —de *cocu:* cornudo—, *Blocus Solus ou les bâtons dans les Ruhrs* —de *mettre des batons dans les roues:* poner obstáculos—, *Lacus solus* —a propósito de la novela de Pierre Benoît *Le lac salé:* El lago salado—, *Locus Coolus, Coolus Locus* —a propósito de una obra teatral de Romain Coolus—, *Gugus Solus, Locus Saoulus* —de *saoul:* borracho—[2], etc. Dejó de hacerse uno que a mi juicio debiera haberse hecho: *Logicus Solus.*

Recuerdo que añadí otras palabras a *prétendant* de las que saqué todo cuanto se refiere al soldado; pero sólo recuerdo una de esas palabras: *prétendant refusé* (pretendiente rechazado), que convertí en *rêve usé* (sueño gastado); de ahí el sueño del soldado.

También recuerdo que he utilizado varios versos de mi propio poema «La Source» (del libro *La Vue).* Pero no recuerdo de todo ello sino lo que sigue:

Elle comence tôt sa tournée asticote
(Empieza pronto su molesto recorrido)
Ailé coma... Saturne Elastique hotte
(Alado letargo... Saturno Elástico banasta)
Avec un parti pris de rudesse ses gens
(Con una actitud deliberadamente ruda los suyos)
Ave cote part type rit des rues d'essai sauge
En type des rues rit d'essai sauge
(*Ave* alícuota parte tipo ríe de las calles de ensayo salvia.
Como tipo de las calles ríe de ensayo salvia)
Qui tous seraient
(Que serían todos o «que toserían»)
Qui toux sert
(Quien tose sirve)

En el episodio del gallo Mopsus aparecen: *ailé* (el gallo alado) *coma* (inmóvil como en un letargo); *Saturne* (puesto en comunicación con Saturno); la banasta elástica, el *Ave* (avemaría) y, finalmente, la risa que provoca en Noël el hecho de que Mopsus ofrezca una flor de salvia a Faustine.

El dado con las inscripciones *L'ai-je eu, l'ai-je, l'aurai-je* (¿lo tuve, lo tengo, lo tendré?) proviene de la palabra *déluge* (diluvio): de *dé l'eus-je* (dado-lo tuve). En este caso, he optado por *l'ai-je eu* en vez de *l'eus-je* (¿lo he tenido? en vez de ¿lo tuve?) porque temí que, si escribía *dé l'eus-je,* el procedimiento sería demasiado visible para el lector.

No recuerdo ningún otro detalle relativo a *Locus Solus.*

Ya he dicho antes que *L'Étoile au front y La Poussière de soleils* fueron construidos de acuerdo con el mismo procedimiento. Recuerdo que en *L'Étoile au front* las palabras *singulier* (singular) y *pluriel* (plural) dieron origen a *Saint-Jules* (San Julio) y *pelure* (cáscara) en el episodio del papa San Julio. (Entre mis papeles figura una explicación muy clara de cómo escribí *L'Étoile au front* y *La Poussière de soleils.* También puede hallarse en ellos un episodio escrito inmediatamente después de *Locus Solus,* e interrumpido por la movilización de 1914, en el que aparecen Voltaire y un lugar poblado de luciérnagas; quizás este manuscrito pudiera publicarse.)

Por supuesto, mis libros restantes *(La Doublure, La Vue* y *Nouvelles Impressions d'Afrique)* nada deben al procedimiento que acabo de exponer.

Está, en cambio, construido de acuerdo con este procedimiento un libro iniciado y compuesto ya en la imprenta Lemerre, 6 Rue des Bergers (un episodio que transcurre en Cuba[3], escrito para el teatro).

Son ajenos al procedimiento los poemas «L'Inconsolable» y «Têtes de carton du carnaval de Nice», al igual que «Mon

"Del mismo modo que con la rima pueden hacerse buenos o malos versos, con el procedimiento pueden escribirse buenos y malos libros"

"También quisiera rendir homenaje al hombre de inconmensurable genio que fue Julio Verne. Mi admiración por él es infinita"

Âme», escrito a los diecisiete años y publicado en *Le Gaulois* el 12 de julio de 1897.

No existe relación alguna entre el libro *La Doublure* y el relato *Chiquenaude*.

No qiero dejar de aludir a una curiosa crisis que me sobrevino a la edad de diecinueve años, cuando estaba escribiendo *La Doublure*. Durante algunos meses experimenté una sensación de gloria universal de extraordinaria intensidad. El doctor Pierre Janet, que me ha tratado muchos años, ha descrito esta crisis en el primer volumen de su libro *De l'Angoisse a l'extase*, donde me da el nombre de Martial, que eligió del Martial Canterel de *Locus Solus*.

También quisiera rendir homenaje en las presentes notas al hombre de inconmensurable genio que fue Julio Verne.

Mi admiración por él es infinita.

En algunas páginas de *Viaje al centro de la tierra, Cinco semanas en globo, Veinte mil leguas de viaje submarino, De la tierra a la luna, Alrededor de la luna, La isla misteriosa* y *Héctor Servadac,* Verne se ha elevado a las cimas más altas que pueda alcanzar el verbo humano.

Tuve la inmensa dicha de que me recibiera en Amiens, donde yo hacía el servicio militar, y me cupo en suerte el honor de poder estrechar la mano que había escrito tantas obras inmortales.

Bendito sea este incomparable maestro por las horas sublimes que he pasado a lo largo de toda mi vida leyéndolo y releyéndolo sin cesar.

También quiero dejar constancia aquí de un hecho bastante curioso. He viajado mucho. En 1920-1921 di la vuelta al mundo siguiendo la ruta de la India, Australia, Nueva Zelanda, las islas del Pacífico, China, Japón y América. (En el curso de este viaje me detuve en Tahití, donde hallé todavía a algunos personajes del admirable libro de Pierre Loti[4]) Conocía ya los principales países de Europa, Egipto y todo el norte de África, y más tarde visité Constantinopla, Asia Menor y Persia. Se da el caso, sin embargo, de que ninguno de estos viajes me procuró el menor material para mis libros. Me ha parecido que valía la pena señalar este hecho por cuanto muestra de modo muy palpable la importancia que tiene en mi obra la imaginación creadora.

Terminaré con unos breves apuntes biográficos. Me eduqué con mi hermana Germaine, luego duquesa de Elchingen y más tarde princesa de Moskova, a partir del 21 de octubre de 1928, fecha en que murió sin descendencia el hermano mayor de mi cuñado, Napoleón Ney, príncipe de Moskova, casado con S. A. I. la princesa Eugenia Bonaparte, descendiente directa del rey José y de Luciano Bonaparte. Cabe destacar una circunstancia curiosa. Casi todos los nombres del Imperio napoleónico se hallaban reunidos en la familia de mi cuñado: su hermano paterno era príncipe de Essling y duque de Rívoli; su hermana mayor había contraído matrimonio con S. A. el príncipe Murat, pretendiente al trono de Nápoles; en cuanto a sus restantes hermanas, eran la princesa Eugenia Murat, la duquesa de Camastra, la duquesa de Albufera y la duquesa de Fezensac. Además, mi sobrino y único heredero, Michel Ney, duque de Elchingen y luego príncipe de Moskova, contrajo matrimonio, el 26 de febrero de 1931, con Mme. Hélène La Caze, nietastra de Fernando de Lesseps y resobrina de Napoleón III y de la emperatriz Eugenia. El príncipe Murat y yo fuimos testigos de boda.

Mi hermano mayor Georges, muerto en 1901, era ya casi un hombre cuando nosotros éramos unos chiquillos.

Conservo un recuerdo delicioso de mi infancia. Puedo afirmar que entonces gocé de algunos años de felicidad completa.

Mi madre adoraba la música y, viéndome dotado para ese arte, me hizo pasar a los trece años del liceo al Conservatorio, no sin alguna ligera oposición por parte de mi padre.

Ingresé en la clase de piano de Louis Diémer y obtuve un segundo accésit y luego un primer accésit.

Hacia los dieciséis años traté de componer algunas melodías sobre versos míos. Los versos se me ocurrían siempre con facilidad, pero la música se me resistía. Un día, a los diecisiete años, tomé la decisión de abandonar la música para dedicarme a la poesía: acababa de configurarse mi vocación.

A partir de aquel momento se apoderó de mí la fiebre del trabajo. Trabajé, por así decirlo, día y noche a lo largo de varios meses, al cabo de los cuales escribí *La Doublure,* cuya composición coincidió con la crisis que describe Pierre Janet.

Cuando apareció *La Doublure,* el 10 de junio de 1897, su escasa aceptación fue para mí un golpe terrible. Tuve la impresión de que caía en tierra desde lo alto de una prodigiosa cúspide de gloria. Fue tal el trastorno que experimenté que incluso llegó a manifestárseme una especie de enfermedad cutánea que se tradujo en un enrojecimiento de todo el cuerpo. Mi madre hizo que nuestro médico me reconociera porque creía que se trataba de sarampión. El resultado principal de aquel impacto emotivo fue una grave enfermedad nerviosa que me aquejó durante mucho tiempo.

Me puse a trabajar de nuevo, pero con más prudencia que en la época de mi gran crisis de agotamiento. Durante algunos años me limité a indagaciones y tanteos. Ninguna de mis obras me satisfizo, salvo *Chiquenaude,* que publiqué hacia 1900.

A los veintiocho años, publiqué *La Vue.* Este poema apareció en *Le Gaulois du Dimanche* y llamó la atención de algunos hombres de letras. Incluso se le aludió en *Le Sire de Vergy,* una opereta que por aquella época se representaba en las Variétés: uno de los personajes, ya no recuerdo cuál, miraba en un cortaplumas, que le entregaba Eve La Vallière, una vista que representaba la batalla de Tolbiac.

Después de *La Vue,* escribí *Le Concert* y *La Source,* y luego me dediqué a la experimentación durante varios años, en el curso de los cuales publiqué únicamente, en *Le Gaulois du Dimanche, L'Inconsolable* y *Têtes de carton du carnaval de Nice*. Esta experimentación era para mí una tortura, y he llegado a revolcarme por el suelo, presa de accesos de furia, al sentirme incapaz de conseguir las sensaciones de arte a las que aspiraba.

Finalmente, hacia los treinta años, tuve la impresión de haber hallado mi camino en las combinaciones de palabras que he mencionado. Escribí *Nanon, Une page du folklore breton* y más tarde *Impresiones de África.*

Impresiones de África apareció por entregas en *Le Gaulois du Dimanche* y pasó completamente inadvertido.

Tampoco prestó nadie atención a esta obra cuando apareció en forma de libro. Sólo Edmond Rostand, a quien había mandado un ejemplar, la comprendió inmediatamente, se apasionó por ella y habló de ella a todo el mundo, hasta el punto de leer algunos fragmentos en voz alta a sus familiares. Solía decirme: «Su libro podría proporcionar materia para una extraordinaria obra de teatro». Estas palabras me influyeron. Además, me dolía la incomprensión que me rodeaba y pensé que tal vez ganaría más fácilmente el favor del público a través del teatro que a través del libro.

Convertí *Impresiones de África* en una obra teatral que hice representar primero en el Teatro Fémina y luego en el Teatro Antoine.

Fue más que un fracaso. Fue un auténtico escándalo. Me llamaban loco, jaleaban a los actores, arrojaban calderilla al escenario y el director del teatro recibía cartas de protesta.

Hice una gira por Bélgica, Holanda y el norte de Francia sin alcanzar mejores resultados.

Entre tanto iba escribiendo *Locus Solus.*

Al igual que *Impresiones de África,* el libro apareció por entregas en *Le Gaulois du Dimanche* y pasó tan inadvertido como el anterior.

En las librerías, las ventas fueron nulas.

Quise recurrir de nuevo al teatro y pedí a Pierre Frondaie que escribiera una adaptación escénica de *Locus Solus.* La hice representar con gran riqueza de medios en el Teatro Antoine.

El día del estreno se produjo un tumulto indescriptible. Fue una verdadera batalla porque, en esa ocasión, aunque casi todo el auditorio me era adverso, contaba al menos con un grupo de fervientes partidarios.

El hecho fue muy comentado y me convirtió en un personaje conocido de la noche a la mañana.

Pero no fue un éxito, sino un escándalo, ya que, aparte del

pequeño grupo favorable al que he aludido, la opinión me era unánimemente contraria.

En palabras de un periodista, hubo contra mí un verdadero «motín de estilográficas».

Fui nuevamente motejado de loco y mistificador; toda la crítica se mostró indignada.

Pero, de todos modos, algo había conseguido: el título de una de mis obras era célebre. En todas las revistas teatrales de aquel año hubo una escena basada en *Locus Solus* y dos revistas hallaron inspiración para su título en el de mi obra: *Cocus solus* (que, más afortunada que su casi homónima, pasó de las cien representaciones) y *Blocus Solus ou les bâtons dans les Ruhrs.*

Pensando que tal vez la incomprensión del público se debiera al hecho de que las obras teatrales que hasta entonces le había ofrecido eran adaptaciones de libros, decidí escribir una obra destinada especialmente a las tablas.

Escribí *L'Étoile au front* e hice que se representara en el Vaudeville. Nuevo tumulto, nueva batalla, pero esta vez mis partidarios eran más numerosos. En el tercer acto la efervescencia llegó a tal punto que hubo que bajar el telón durante algún tiempo en plena representación.

Durante el segundo acto, como uno de mis adversarios gritara a los que aplaudían: *«Hardi la claque!»* (¡Vaya con la claque!), Robert Desnos le replicó: *«Nous sommes la claque et vous êtes la joue!»* (¡Nosotros somos la claque —claque: a la vez *claque* teatral y bofetada— y usted la mejilla!) La ocurrencia fue muy celebrada y se citó en diversos periódicos. (Una observación curiosa: si cambiamos un poco las letras, la frase se convierte en *«Nous sommes la claque et vous êtes jaloux!»* (¡Nosotros somos la *claque* y usted está celoso!), frase que a buen seguro también hubiera sido apropiada.)

También en aquella ocasión la crítica se cebó en mi obra y nuevamente habló de locura y mistificación. Llamaron a la obra, haciendo un juego de palabras con el título *L'araignée sous le front* (de *avoir une araignée dans le plafond:* faltarle a uno un tornillo) y hubo periodistas que entrevistaron a los actores para saber si escribía mis obras en serio o con la intención de tomar el pelo a la gente.

Me enteré de que al final de una de las representaciones un grupo de estudiantes había estado al acecho del momento en que yo saliera del teatro para abuchearme.

Pero el número de mis partidarios aumentaba.

Después de *L'Étoile au front,* escribí *La Poussière de soleils,* que hice representar en la Porte-Saint-Martin.

Se quitaban de las manos las entradas para el estreno y la afluencia de público fue enorme. Muchos acudían con el único deseo de asistir a una sesión tempestuosa y desempeñar un papel en el tumulto.

Sin embargo, la representación se desarrolló con normalidad. Con todo, en una ocasión, al iniciarse un intento de manifestación hostil, uno de mis partidarios gritó: «¡Que se callen los idiotas!».

Nadie comprendió la obra y, salvo raras excepciones, las reseñas de los periódicos fueron detestables.

Di más tarde una serie de representaciones en el Teatro de la Renaissance sin alcanzar mejores resultados. Al final de la obra, parte del público reclamaba irónicamente la presencia del autor. Sin embargo, a cada nueva representación veía que aumentaba el número de mis partidarios.

Para escribir *L'Étoile au front* y *La Poussière de soleils* había interrumpido la composición de una obra en verso iniciada en 1915[5].

Por aquel entonces había vuelto a la poesía, después de varios años dedicados exclusivamente a la prosa, y la obra a la que me refiero era *Nouvelles Impressions d'Afrique,* que terminé de escribir en 1928.

Resulta increíble el tiempo que exige la composición de una obra en verso de esta índole.

Trataré de dar una idea del asunto.

Nouvelles Impressions d'Afrique debía contener una parte descriptiva. Se trataba de la descripción de unos minúsculos gemelos de teatro, cada uno de cuyos tubos, de dos milímetros de anchura, contenía una diapositiva: los bazares de El Cairo en un caso, un muelle de Luxor en el otro.

Describí en verso estas dos fotografías. (Se trataba, en suma, de volver al punto de partida de mi poema *La Vue.*)

Una vez concluido este primer trabajo, empecé a repasar la obra desde el comienzo para perfilar los versos. Pero no tardé en tener la impresión de que, aunque dedicara a ello toda mi vida, no podría salir con bien de la empresa y renuncié a perseguirla.

En total, cinco años de trabajo. Si el manuscrito aparece entre mis papeles, acaso pueda interesar en su estado actual a algunos de mis lectores.

Si, de los trece años y medio que transcurrieron entre el invierno de 1915 y el otoño de 1928, descontamos los cinco años que acabo de mencionar y el tiempo que me ocupó la composición de *L'Étoile au front* y *La Poussière de soleils,* sacaremos la conclusión evidente de que he necesitado no menos de siete años para escribir *Nouvelles impressions d'Afrique* en la redacción que he presentado al público.

Llegado al término de la presente obra, no puedo dejar de insistir sobre la dolorosa contrariedad que ha supuesto siempre para mí la incomprensión hostil casi general que ha acogido mi producción.

(La primera edición de *Impresiones de África* tardó veintidós años en agotarse.)

Sólo he conocido en mi vida la auténtica sensación de éxito cuando cantaba acompañándome al piano y sobre todo cuando hacía imitaciones de actores o personas conocidas.

Al menos en estas ocasiones mi éxito era enorme y unánime.

A falta de otra cosa, me refugio en la esperanza de obtener alguna audiencia póstuma a través de mis libros. ✣

"No puedo dejar de insistir sobre la dolorosa contrariedad que ha supuesto siempre para mí la incomprensión hostil hacia mi producción"

La exposición **Locus Solus** podrá verse en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 25 de octubre de 2011 hasta el 28 de febrero de 2012. Durante ese año también se exhibirá en el Museo Serralves de Oporto (Portugal).

Traducción de Pere Gimferrer. Publicada en "Impresiones de África", trad. María Teresa Gallego y María Isabel Reverte, Ediciones Siruela, Madrid, 1990. Agradecemos a la editorial Siruela su gentileza en permitir la publicación del texto.

1 Había a veces una ligera diferencia entre las palabras, como aquí por ejemplo, donde *îlot* difiere un poco de *îlote. (N. del A.)*

2 Descubrí después de la publicación de mi libro que había en el planeta Marte un lago llamado *Solis Lacus. (N. del A.)*

3 Más tarde, el autor hizo destruir este esbozo de composición. Los *Documents pour servir de cannevas* (Pauvert, 1963) son los seis primeros de una serie de treinta documentos que debían formar este libro. *(N. del E.)*

4 Se refiere a la novela de Pierre Loti: *Le Manage. (N. del T.)*

5 Ya que hago refrencia a mi producción poética, creo que viene al caso citar cuatro versos que, en mi primera juventud, me había divertido añadir a la poesía de Victor Hugo que empieza del siguiente modo:
—Comment, disaient-ils,
Avec nos nacelles
Fuir les alguazils?
—Ramez, disaeint-elles.
(¿Cómo, decían ellos, /con nuestras barquichuelas/ huir de los alguaciles?/ Remad, decían ellas)
A los últimos versos de la poesía debían seguir estos cuatro de mi invención:
—Comment, disaient-ils,
Nous sentant des ailes
Quitter nos corpes viles?
—Mourez, disaient-elles
(¿Cómo, decían ellos,/ Si sentimos que tenemos alas/ Desprendernos de la carne vil? Moríos, decían ellas)

REVERSO Los letristas tomaron la escena parisina inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial y se convirtieron en los cruzados de una nueva poesía. De los grupos creados por Isou y Pomerand se desembocó en la Internacional Situacionista de Guy Debord.

Letrismos Situacionistas 1946-1968

Por François Letaillieur

Desde París, los letristas en 1946 y los situacionistas en 1957 propusieron diferentes formas de revolución. Cada uno se reivindicó desencadenante de la de mayo de 1968 en Francia. Maurice Grimaud, el jefe de la policía en París, analizaba las cosas de otro modo. A principios de los años 1970, mi participación en el grupo letrista con Antoine Grimaud y el hecho de que Jacques Spacagna reuniera a los primeros letristas y situacionistas me hicieron conocer una historia donde las acciones y las reflexiones eran colectivas. Los documentos y los testimonios recogidos contradicen los discursos «oficiales» que reducen cada grupo a una sola figura. En 1999, Marc'O lo resumió así: «El culto del creador considerado como el maestro de la creación fue, y sigue siendo, la manifestación más deprimente de la cultura de todo el siglo xx».

Ambos grupos, de un máximo de quince miembros, contaron con el tiempo con unos 100 letristas y unos 70 situacionistas aproximadamente. El primer grupo se llamó «letrista» porque quería hacer una revolución poética basándose en las letras. Cuando amplió su revolución a lo político, el grupo se tornó múltiple y cada nuevo grupo tomó un nombre diferente: externistas, Internacional Letrista (IL) e isouistas, pero la IL y los isouistas siguieron llamándose letristas. Cuando la IL se alió con grupos extranjeros, su denominación común, Internacional Situacionista, designó la asociación de los que se esforzaban por modificar concretamente su situación. Las denominaciones caracterizaron la historia de aquellos grupos.

Del letrismo literario a los letrismos: 1946-1952. El 8 de enero de 1946 en París, la primera manifestación letrista puso en marcha «una nueva revolución poética». Gabriel Pomerand explicaba que la poesía, tras una fase de expansión, se encontraba en una fase de concentración que desembocaba en la destrucción concreta y práctica de la palabra. Con la palabra abatida, afirmaba Isidore Isou, la letra cobraba un valor nuevo. Este tránsito, de una poesía de las palabras a una poesía de los sonidos, condujo a Georges Poulot (Perros) a definir el letrismo como «una internacional de comunicación directa entre los hombres». Y como la poesía también tenía el sentido de creación, Guy Marester concluía que «ser letrista es querer hacer poesía de todo».

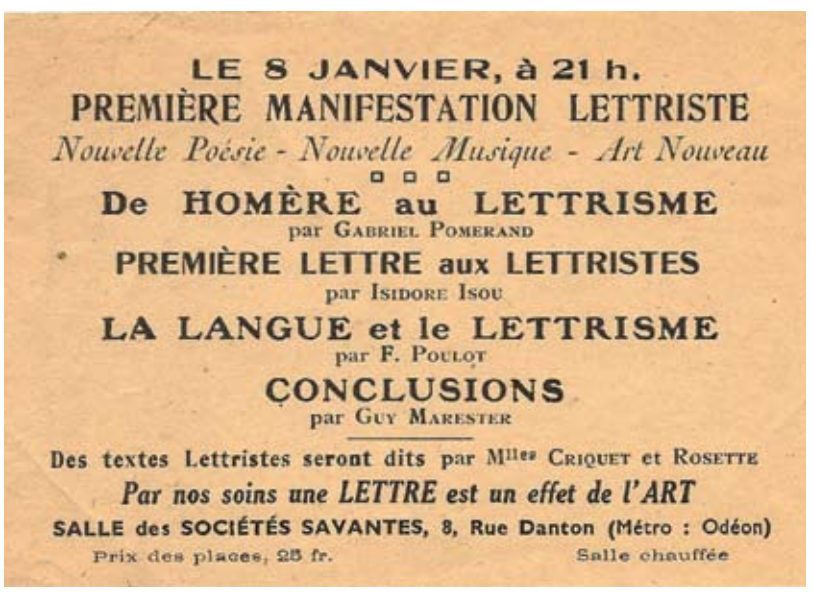
El anuncio de la muerte de la poesía versificada, la crítica de la comunicación y la búsqueda de una poesía global, ya no tenían repercusión.

El 21 de enero de 1946, con motivo de un estreno teatral de Tzara, los letristas, al grito de *Dadá ha muerto*, le dieron a Nadeau la posibilidad de escribir un primer artículo en el periódico *Combat*. El *jaleo* iniciaba la disputa sobre los antecedentes dadaístas.

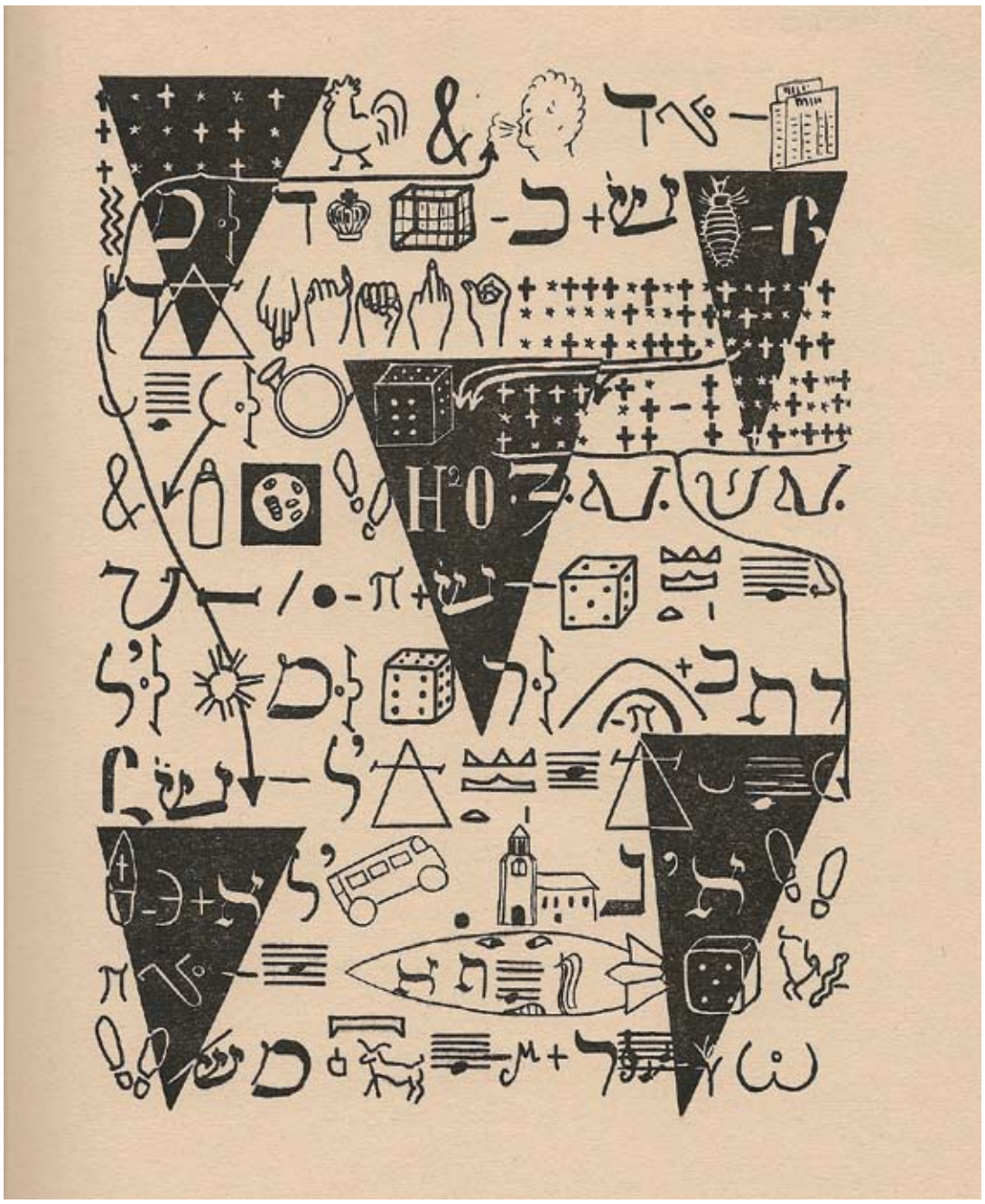
En junio de 1946, aparecía una primera revista, *La Dictature Lettriste*. El texto colectivo *Principes Poétiques et Musicaux du Mouvement Lettriste* lo firmaban 24 nombres. Raoul Hausmann escribió el 17 de agosto: «No es usted quien encontró eso. Fui YO. Como prueba, le adjunto uno de mis poemas fonéticos creado en 1918, "Fmsbw"»; e Isou escribiría en 1973: «Hausmann, sucedáneo falsario de dadá, plagiario del letrismo».

El 14 de noviembre de 1946, en la segunda manifestación pública del movimiento letrista, en París, Jean Caillens leyó un *Manifeste de la Peinture Lettriste* anónimo. Como en la poesía, la idea era hacer de la letra el nuevo material pictórico. Guy Vallot pintó letras en unos cuadros que la Librería Porte Latine expuso en junio de 1947. La iniciativa no fue secundada. La ambición profunda era unir el arte de la representación y el arte abstracto de las ideas en un nuevo arte de la comunicación. Para alcanzarlo, Pomerand pensaba que solo valían las experimentaciones y las realizaciones. Para Isou bastaba poner por escrito las ideas, escribir textos teóricos. En la tercera manifestación de abril, Pomerand dirigió su *Symphonie en K*. La de Isou, *La Guerre*, quedó inconclusa.

Un nuevo ambiente fue creándose en Saint Germain des Prés, donde vivía Pomerand. Recitó a gritos *Tabou*, su poema «onomatopéyico», que llevaba el nombre de un club de jazz inaugurado el 11 de abril de 1947. Gallimard publicó el 24 de abril de 1947 *Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique,* que reunía, con el nombre de Isou, textos teóricos y conferencias, incluso colectivas.


LE 8 JANVIER, à 21 h.
PREMIÈRE MANIFESTATION LETTRISTE
Nouvelle Poésie - Nouvelle Musique - Art Nouveau
De HOMÈRE au LETTRISME
par Gabriel Pomerand
PREMIÈRE LETTRE aux LETTRISTES
par Isidore Isou
LA LANGUE et le LETTRISME
par F. Poulot
CONCLUSIONS
par Guy Marester
Des textes Lettristes seront dits par Mlles Criquet et Rosette
Par nos soins une LETTRE est un effet de l'ART
SALLE des SOCIÉTÉS SAVANTES, 8, Rue Danton (Métro : Odéon)
Prix des places, 25 fr. Salle chauffée

Primer cartel de una manifestación letrista en París, el 8 de enero de 1946. Gabriel Pomerand e Isidore Isou, sus principales cabecillas, llaman a una nueva realidad. "Una Letra es un efecto del Arte".



Una página de "Saint Ghetto des Prêts" de Gabriel Pomerand. Se trata de la primera obra "metagrafiada" y se publicó en 1949.

El 20 de junio de 1947, en la conferencia organizada por los dadaístas, *Après nous le lettrisme*, Iliazd reivindicaba la paternidad del letrismo. Para defenderse, los letristas exigieron pruebas de anterioridad indiscutibles, que no resultaron concluyentes puesto que ellos no databan sus publicaciones. Sin embargo, la homologación forjó la historia oficial letrista, de la que quedan excluidos quienes no se someten a ella. Como ocurre con las religiones reveladas, toda crítica de los orígenes es imposible. El 17 de octubre de 1947, apareció una novela autobiográfica de Isou: *Agrégation d'un nom et d'un messie*. Issou se proclamaba *mesías*, igual que en el universo bíblico donde el poeta es el profeta.

Pomerand escribió *Paris, ton décor fout le camp* para la realización, con Jacques Baratier, de un documental. El film mezclaba las vistas de Saint Germain con fragmentos de películas y escenas simbólicas. Se veía a Pomerand destruir un piano, quemar un Picasso, romper una vidriera y leer un poema subido a un tejado.

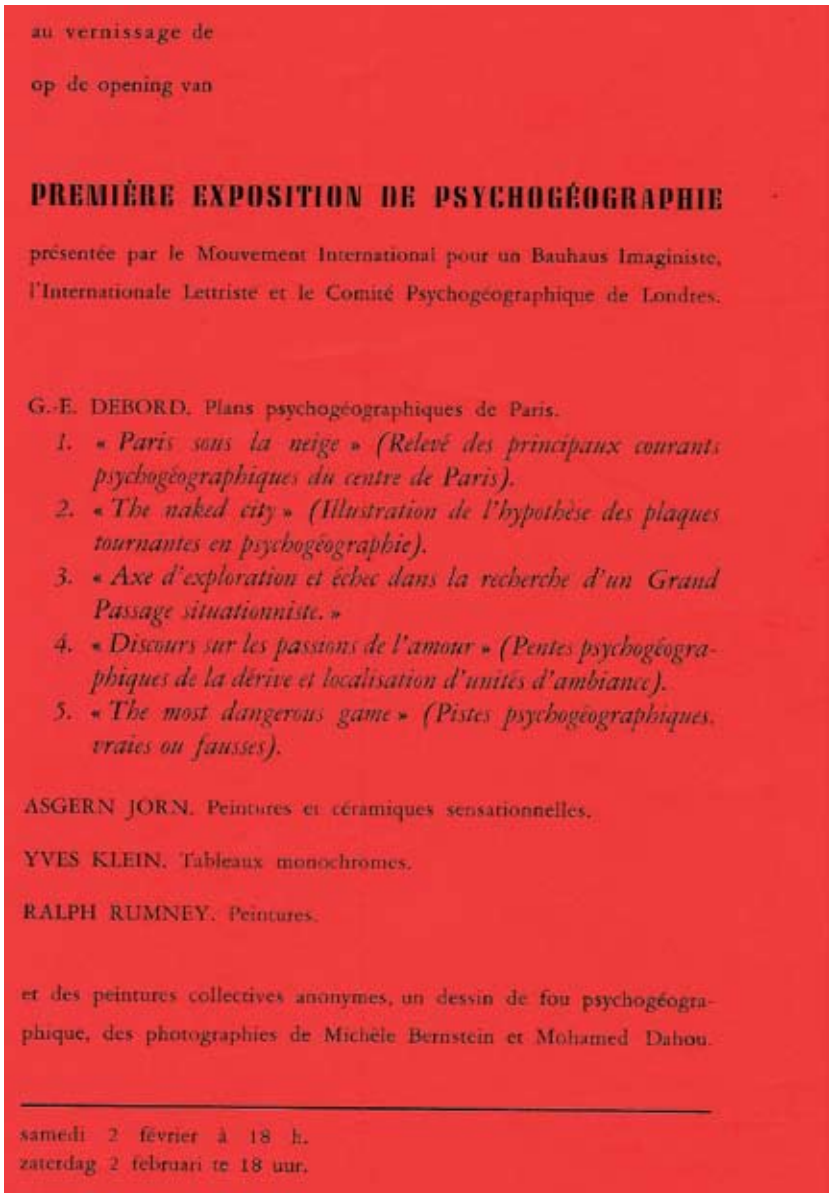
Jean Caillens, François Dufrêne, Robert Giraud, Isou, Lambaire, Poulot, Pomerand y Speed (Malespine) retomaron los análisis publicados en la revista *Esprit* en octubre de 1945: «Les jeunes sont une force révolutionnaire». Pomerand constataba que la revolución poética no podía obrar sola y que había que modificar la economía. El 5 de diciembre de 1947, el movimiento letrista se incorporó a la batalla política con una manifestación que llamaba a «las bases económicas y sociales de una revolución de la juventud».

En febrero de 1948, Pomerand publicó *Le Cri et son archange*, poema teórico donde afirmaba la preeminencia del aullido y del grito sobre el silencio y la palabra, en dos textos, autónomos, que se imprimieron en paralelo. Isou reivindicó la paternidad de estos textos en julio de 1948, cuando Pomerand, al que habían operado en Suiza, estaba a punto de morir. Su relación cambió. En 1949, un distribuidor adquirió el film titulado *Désordre* que Baratier presentó en Saint-Tropez. Exigió que un comentario de Paul Guth reemplazara al de Pomerand. La reacción de Pomerand consistió en transformar su texto censurado en un largo jeroglífico, una metagrafía, que publicó con un título : *Saint Ghetto des Prêts,* que era un juego de palabras con Saint-Germain des Prés. El texto inicial se imprimió en página impar y la metagrafía en página par. Escrito para ser leído en voz alta por Pomerand, el comentario se convirtió en dibujos visibles y a la vez ilegibles. Comentario que un lacaniano descifraría: ¿cómo callar?

En el año 1949, Pomerand experimentó una nueva forma de comunicación que, para un mismo texto, multiplicaba los posibles sentidos. Transformó sus pasiones amorosas, la proximidad de la muerte, en libros: *Lettres ouvertes à un mythe*; *Testament d'un acquitté*. De su diario y de sus libros sacaba cuadros –*Le prisonnier*– donde los alfabetos alquímicos solo eran legibles para los iniciados. Imprimió por su propia cuenta las conferencias que pronunciaba: *Du pornographe à la manie du séquestre*, *Des avantages de la prostitution*; o que callaba, como *Considérations objectives sur la pédérastie*, que fue prohibida y le llevó a prisión. La reemplazó por *De la pluie et du beau temps*, con sonido de François Dufrêne. Jugaba con la ambigüedad de las palabras. Isou publicó, pagando de su bolsillo, *Précisions sur ma poésie et moi suivies de dix poèmes magnifiques* y *Les journaux des dieux*, con las últimas diez páginas metagrafiadas con la ayuda de Maurice Lemaître, y *Le Soulèvement de la jeunesse*, primero de los tres tomos del *Traité d'économie nucléaire*, que proponía reducir la duración del periodo escolar, ofrecer crédito a los creadores, realizar una planificación integral y obligar a los responsables administrativos a la rotación de sus puestos.

> El 20 de junio de 1947, en una conferencia organizada por los dadaístas, Iliazd asumió la paternidad del letrismo

El primer número de la revista *Ur*, que Lemaître publicó el 30 de diciembre de 1950, contenía *collages metagráficos*, poemas le-



au vernissage de

op de opening van

PREMIÈRE EXPOSITION DE PSYCHOGÉOGRAPHIE

présentée par le Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste, l'Internationale Lettriste et le Comité Psychogéographique de Londres.

G.-E. DEBORD. Plans psychogéographiques de Paris.

1. *« Paris sous la neige » (Relevé des principaux courants psychogéographiques du centre de Paris).*
2. *« The naked city » (Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie).*
3. *« Axe d'exploration et échec dans la recherche d'un Grand Passage situationniste. »*
4. *« Discours sur les passions de l'amour » (Pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance).*
5. *« The most dangerous game » (Pistes psychogéographiques, vraies ou fausses).*

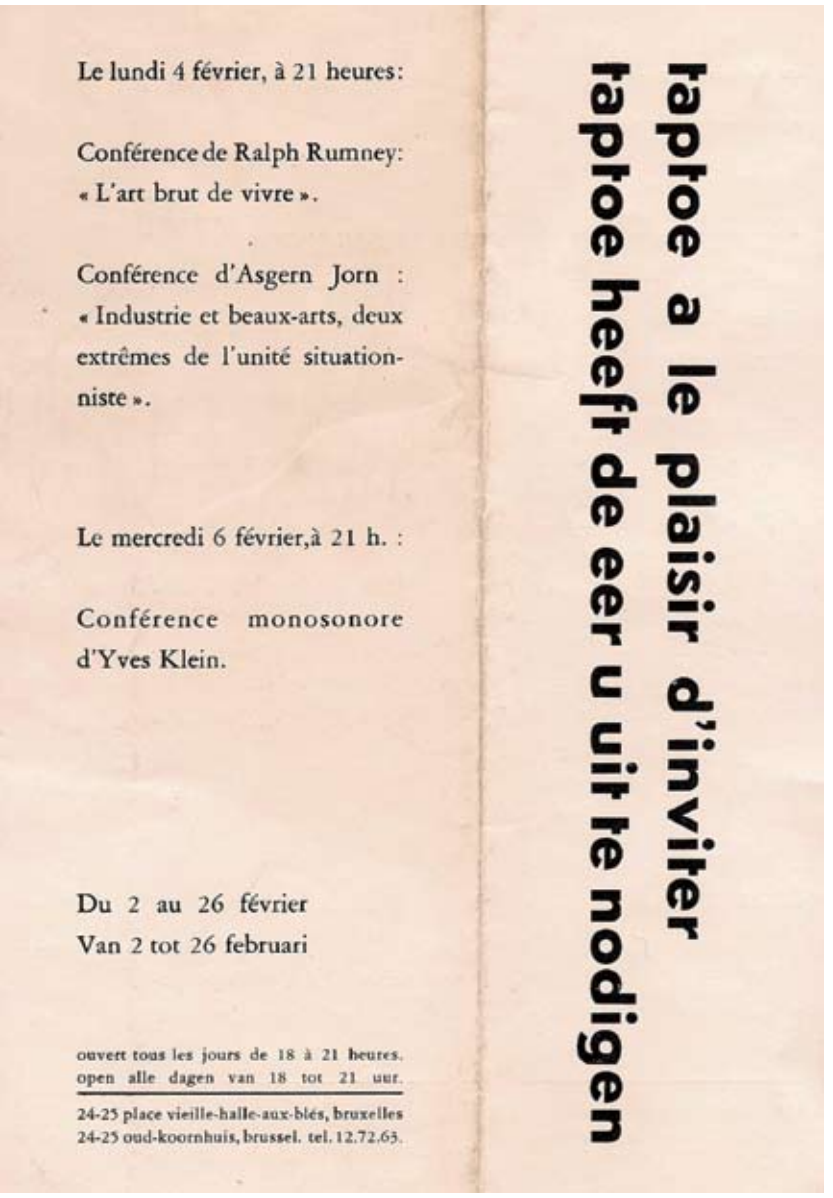
ASGERN JORN. Peintures et céramiques sensationnelles.

YVES KLEIN. Tableaux monochromes.

RALPH RUMNEY. Peintures.

et des peintures collectives anonymes, un dessin de fou psychogéographique, des photographies de Michèle Bernstein et Mohamed Dahou.

samedi 2 février à 18 h.
zaterdag 2 februari te 18 uur.



Le lundi 4 février, à 21 heures:

Conférence de Ralph Rumney: « L'art brut de vivre ».

Conférence d'Asgern Jorn : « Industrie et beaux-arts, deux extrêmes de l'unité situationniste ».

Le mercredi 6 février, à 21 h. :

Conférence monosonore d'Yves Klein.

Du 2 au 26 février
Van 2 tot 26 februari

ouvert tous les jours de 18 à 21 heures.
open alle dagen van 18 tot 21 uur.

24-25 place vieille-halle-aux-blés, bruxelles
24-25 oud-koornhuis, brussel. tel. 12.72.63.

l'aplroe a le plaisir d'inviter
l'aplroe heeft de eer u uit te nodigen

tristas, textos teóricos de Claude Matricon y Jean Louis Brau sobre la muerte de la estética, de Claude Matricon y Gil Wolman sobre la muerte del arte y de Isou sobre la metagrafía. Y aunque el nombre de Brau se había reemplazado por unas estrellas, su doble nombre impuso la moda a los demás.

Otras ideas convergían allí. Estruc escribió *La caméra stylo*. Alain Resnais y Robert Hessens realizaron *Guernica* a partir del cuadro de Picasso. Pomerand, a partir de cuadros de Leonor Fini, realizó *La Légende cruelle*, donde hacía estallar la imagen, desvinculaba el comentario y yuxtaponía música.

Marc Gilbert Guillaumin produjo *Traité de bave et d'éternité* de Isou. Se insertaban en las escenas rodadas otras películas cinceladas, rayadas y alteradas. La banda sonora no estaba sincronizada y era discrepante. En *Hurlement en faveur de Sade*, Guy Debord utilizó textos existentes y terminaba suprimiendo completamente la imagen. En *Anticoncept*, Wolman filmó una imagen fija. En *La Barque de la vie courante*, Brau suprimió la imagen. En *Tambours du jugement premier*, François Dufrêne abandonaba la cámara para dar lugar a un cine imaginario. La economía de medios agudizaba la percepción. La imagen reducida reforzaba la idea. Estas realizaciones traspasaban los límites de la poesía y del cine, y anticipaban una superación del arte.

Las experiencias eran divergentes. Las teorizaciones de Isou, como *Esthétique du cinéma* en la revista Ion, en abril de 1952, no cosecharon la filiación del grupo. Pomerand se negó a firmar los textos letristas a partir de 1949. Dufrêne, que había llegado en 1946 y había entrado en conflicto con Isou en 1947, se alió con Marc'O y Poucette en 1950, y con Spacagna en 1952. Serge Berna, Brau y Wolman, que habían llegado al grupo en 1949, se unieron a Debord en 1951. Lemaître, desde su encuentro en 1950, apoyó a Isou y se convirtió en su segundo. Ya no había uno solo sino varios letrismos. Los objetivos diferían.

Externistas, Internacional Letrista, isouistas: junio 1952 - junio 1954. El surgimiento de nuevas denominaciones confirmó la ruptura del grupo letrista.

LOS EXTERNALISTAS. En junio de 1952, Yolande du Luart y Marc'O presentaron *Soulèvement de la jeunesse*. No se trataba del diario de Isou, como pensaba Cocteau, sino de un apoyo a Pierre Mendés France, quien sería presidente del consejo en 1954. Difundió las ideas políticas y artísticas de los letristas, que no suponían ni lealtad ni oposición radical a Isou. Ofreció las primeras reproducciones de pintura letrista, las de Pomerand de 1951, y luego las de Marc'O y Luart de 1952, así como las de Poucette y Talbo de 1953. El Manifiesto Externista, publicado en junio de 1953, los constituyó en un tercer grupo, el de los externistas. Spacagna explicaba su adhesión en el nº 7, donde se publicó una página entera en español: *El Externismo a todos*, de Talbo. En el nº 1, donde se publicó el primer texto de Yves Klein y un artículo de Dufrêne titulado *Lettrisme et juventisme*, se atisbaban las futuras relaciones con los Nuevos Realistas. Dufrêne hará referencia a este número en *The Situationist Times* de De Jong en 1962.

LOS LETRISTAS DE LA INTERNACIONAL LETRISTA. También en junio de 1952, Berna, Brau, Debord y Wolman se unieron formando la Internacional Letrista, oponiéndose a Lemaître. Para hacer frente a la espectacular campaña del estreno de la película de Chaplin *Limelight* (Candilejas), el 20 de octubre de 1952 lanzaron una octavilla, *Finis les pieds plats*. Condenados por Isou, respondieron que «el ejercicio más urgente de la libertad es la destrucción de los ídolos» y excluyeron a Isou, que ejercía de tal. El conflicto se hizo público en el primer número de su revista *Internationale Lettriste*. El 7 de diciembre de 1952, en la Conferencia de Aubervilliers, Brau escribió: «No se trata de ser más grande que Picasso sino de tener una vida tan apasionante como Picasso en la medida en que Picasso tuvo una vida apasionante» y «el camino que falta por recorrer es la superación de las artes». Brau era el director del nº 3 de la IL, que se imprimió en formato de cartel con el título: *Hay que reanudar la guerra de España*. Brau, Debord y Wolman experimentaban con metagrafías que asociaban imágenes y escritos sin relación espacial con la estructura textual. Brau y Debord no estaban de acuerdo sobre el arte, una actividad que Brau no interrumpió jamás, ni siquiera con su alistamiento militar en abril de 1954. La exposición *Avant la guerre* , el 11 de junio de 1954 en París, dejó a Debord insatisfecho con las *metagrafías influenciales*. La apuesta era otra.

Varios momentos de la producción letrista-situacionista, de izquierda a derecha: la primera Exposición de Psicogeografía, una invitación de la Galería Taptoe de Bruselas a una conferencia "monosonora" de Yves Klein, y el irónico erotismo gráfico de "España en el corazón", de la Internacional Situacionista, en 1964.

El 21 de junio de 1954, Gilles Ivain mandó a André Breton una copia de su carta: «Lo que está en juego es la toma del poder. G. E. Debord. He mandado mi dimisión de la Internacional Letrista a Dahou, el redactor jefe. Lo que está en juego es la libertad del hombre». Debord anunciaba que excluía a Ivain. El último número de la IL de junio de 1954 se titulaba *La guerre de la liberté doit être faite avec colère*.

La Internacional Letrista se definía ahora como grupo francés. El 22 de junio de 1954 difundió el nº 1 de *Potlatch*. El título aludía a una economía basada en el regalo suntuario. Este boletín de información, que tenía entre una y cuatro hojas en ciclostil, se enviaba gratuitamente para *sabotear el circuito*. *Potlatch* difundía los procedimientos útiles para realizar sus fines pasionales: construcción de situaciones, derivas, psicogeografía, desviaciones, urbanismo unitario. Baj mandó el primer número a Jorn. Ambos habían fundado en Alba (Italia), en diciembre de 1953, el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (MIBI), cuyo boletín de información contaba con tres números: *BIMIBI*, en octubre de 1954; *Il Gesto*, en junio de 1995; y *Eristica*, el 2 de julio de 1956.

LOS ISOUISTAS. Las bajas voluntarias u obligadas aislaron a Isou, que sentía que le habían arrebatado el letrismo. Para aparecer como su único fundador y propietario, desde 1947 había intentado sustituir el término por «isouismo», que convertía a los demás en sus discípulos. Pomerand, el cofundador, se negó a aceptar el cambio. Lemaître tampoco lo aceptó, y a finales de 1952 escribió: «No soy un discípulo de Isou». Pero en 1953, la IL se apropió del término, hasta el punto de que a «los miembros del grupo, como Lemaître, les irritaba aquella denominación de *letrista* que se les aplicaba incesantemente». Quienes seguían próximos a Isou aceptaron finalmente el término *isouista*. La denominación *letrista* subsistió, añadida a otros términos, a medida que el letrismo se extendía a lo literario y a otros ámbitos: danza, teatro, fotografía... En 1953, los pintores eran letristas y metagráficos. En 1957, *Grâmmes* nº 1 fue la revista del grupo Letrista e Hipergráfico. En 1959, Isou y Lemaître publicaron *La revue lettriste, hypergraphique et eshapeirïste*. Cuando *Grâmmes* nº 2 se convirtió en la revista del grupo ultraletrista de Estivals, Villeglé y Dufrêne, Raymond Hains les reprochó haberse apropiado el término de *ultraletra* que él había creado para *Hépérile éclaté* en 1953. Robert Estivals hizo del nº 3 la revista *Signisme*. La invención de expresiones con definiciones cada vez más amplias, como la de *estética imaginaria*, de Isou en 1956, hacía todavía más polémicos los debates sobre la originalidad. Entre 1953 y 1957 la historia del arte queda empobrecida cuando Brau, Dufrêne, Spacagna y Debord son llamados al servicio militar.

> "Las artes serán transformación radical de las situaciones o no serán nada", anunciaba Guy Debord en 1952

Situacionistas: 1957-1968-1972. En 1952, Debord ya anunciaba: «Las artes serán transformaciones radicales de las situaciones o no serán nada». Desde 1954, las revistas *Potlatch* y *Les Lèvres nues* se ocuparon de los procedimientos de construcción de situaciones. Entre el 2 y el 8 de septiembre en Alba (Italia), el Congreso de Artistas Libres, organizado por Jorn y Giuseppe Pinot-Gallizio, reunió a los representantes del MIBI, de Cobra y de la IL. Estaban de acuerdo en la necesidad de construir un marco de vida utilizando el conjunto de las artes y de las técnicas modernas. Los experimentos se llevaban a la pintura. Las telas de *algodón puro* se pintaban con eslóganes como: *Todos nosotros somos abstractos, de padres a hijos*, de Wolman.

El 2 de febrero de 1957, Asger Jorn y Ralph Rumney organizaron en la galería Taptoe de Bruselas, la Primera Exposición Psicogeográfica. Participaban en esta manifestación el MIBI, la IL y el Comité Psicogeográfico de Londres. Tuvo lugar sin Debord, Bernstein ni Dahou, a causa de un diferendo con Jorn que se resolvió con la realización de *Fin de Copenhague*. El 4 de febrero de 1957, Yves Klein pronunció su conferencia *Monosonore*. Las conferencias de Rumney, *L'art brut de vivre,* y de Jorn, *Industrie et Beaux-arts, deux extrêmes de l'unité situationniste,* se sintetizaron en el «Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y de la acción de la tendencia situacionista internacional». Este informe, que Debord llevó a la Conferencia de Cosio de Arroscia, fundó la Internacional Situacionista el 27 de julio de 1957. La fusión del MIBI en la IS y la ruptura con Baj transformó *Eristica* en revista del Movimiento Arte Nucleare, con el título *Il Gesto*. Debord asumió la dirección de un boletín central, *Internationale Situationniste*, donde la regla era la escritura colectiva. Podían reproducirse libremente los textos y no existía mención de autoría. De junio de 1958 a septiembre de 1969, los doce números recogieron las prácticas experimentales de la IL y las teorizaron en medios de intervención en la vida cotidiana, para construir situaciones momentáneas y darles un carácter pasional. Puesto que la actividad situacionista era experimental, la revista no impuso ninguna doctrina. Los situacionistas no formaban un movimiento, a diferencia del letrismo.

A principios de los años sesenta, la comunicación se convirtió en una dimensión estratégica mundial, evidente, de la reorganización de la economía y la política. El Mercado del arte participaba en la misma. Las diferencias entre artistas y políticos, experimentadores y teóricos, se agudizaron. Desde su nº 12, la IS anunció su oposición «a la supervivencia de formas como la revista literaria o la revista de arte». Pero los situacionistas de Spur en Alemania, del Movimiento para una Bauhaus Situacionista Escandinava (MSBS) de Jorn y Nash en Suecia, o de Jong en Holanda, fueron sobre todo artistas. Sus revistas *Spur* y *Drakabygget*, que aparecieron en 1960, o *Situationist Times*, creada en 1962, tenían una clara forma artística, aunque no se excluyeran los experimentos.

De 1959 a 1962, las Conferencias situacionistas en Múnich, Londres, Göteborg y Amberes desembocaron en la exclusión o la dimisión de los artistas, forzada por un consejo *revolucionario* de la IS, integrado por Michèle Bernstein, Debord, Attila Kotanyi, Uwe Lausen, Jeppesen Martin, Jan Strijbosch, Alexander Trocchi y Raoul Vaneigem. Brau, Wolman y Dufrêne, que constituyeron en octubre de 1963 la Segunda Internacional Letrista, la DIL, retomaron sus preguntas sin responder de 1954.

Con el establecimiento de cinco *Directrices*, que se colgaron en la galería Exi de Odense, para la RSG6 de la IS del 23 de junio de 1963, Debord reivindicaba no ya un retorno al arte sino la utilización situacionista del arte. Las directrices *superar el arte* y *realizar la filosofía* apelaban a la revolución. La alteración erótica de imágenes, como *España en el Corazón* en julio de 1964, criticaba la organización del reino de las mercancías por parte de la sociedad de clases y del capital, que imponía la *supervivencia* y la *miseria*. En noviembre de 1967, *La société du spectacle* de Debord y *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations* de Vaneigem revelaban el mecanismo de aquella sociedad. La mercancía ocupaba completamente la vida social, separaba a cada individuo del producto de su actividad, de sus deseos. Las relaciones sociales, mediatizadas por las imágenes, se convertían en *espectáculo*.

El letrismo era una forma de control sectorial de la creación, en una comunicación universal de las palabras abiertas. Su perspectiva, denunciada por Jorn en 1964, podía resultar profética o paranoica. La construcción de la situación, compuesta de todas las actividades humanas, proponía una revolución global, un rechazo de los fundamentos ideológicos del desorden presente. La creación del CMDO en mayo del 68 y la disolución de la IS en 1972 muestran los caminos de un orden del futuro móvil, lúdico.✣

François Letaillieur, letrista desde 1973, es un conferenciante y profesor francés. Como conocedor de los archivos letristas ha participado en la elaboración de textos, exposiciones y debates en el Centre Georges Pompidou, el Museo Reina Sofía o el Museo Tinguely de Basilea.

DOCUMENTA En el agitado contexto histórico, previo al nazismo, de la Republica de Weimar la clase trabajadora encomendó a la fotografía una tarea documental revolucionaria. El *ojo del proletario* fue testigo de cargo de una nueva cultura popular.

Lecciones de calle de la fotografía obrera alemana

Por Wolfgang Hesse

Como espacio de acción y campo de imagen, tanto desde un punto de vista real como simbólico, la calle es uno de los temas centrales de los fotógrafos obreros. Son diversos los motivos de esta preferencia: algunos tienen que ver con el mundo de la vida real, otros son de índole política o específicamente fotográficos. El presente artículo se propone abordar algunos de los intereses contradictorios aquí en liza no de manera normativa, sino desde desde una óptica de la estética de la producción y la recepción[1].

La lucha por la calle. La elevada importancia que cobró *la calle* en la práctica de los fotógrafos obreros queda patente en un artículo de Willi Zimmermann[2] publicado en *Der Arbeiter-Fotograf* (El fotógrafo obrero), la revista de la Unión de Fotógrafos Obreros de Alemania. Lleva el programático título de *La cámara al servicio de la clase obrera*[3], y debía hacer que las experiencias fotográficas de Zimmermann, debidamente armonizadas con la nueva línea combativa del Partido Comunista de Alemania (KPD), vigente desde la asamblea celebrada en 1929 en Wedding y denominada *Tercer Período*[4], fructificaran en todos los grupos locales de la Unión de Fotógrafos Obreros de Alemania, fundada en 1926. Pensando particularmente en la formación sistemática de los neófitos, diseñó un diagrama con las tareas principales [Fig. 1]. En él, bajo el encabezado "Fotografiamos todo cuanto nos afecta como trabajadores", los capítulos principales son los formados por las áreas temáticas: la calle, la vivienda y la fábrica.

Es propio de nuestros hábitos culturales, cuando leemos, dirigir nuestra atención de izquierda a derecha. Así, el concepto político subyacente centra su interés en *la calle* y no, por ejemplo, en el ámbito privado de *la vivienda* –eso era de prever–, pero sorprendentemente tampoco se detiene en el trabajo en *la fábrica*, que aquí figura en último lugar.

Esta disposición de los puntos esenciales resulta extraña, por cuanto contradice la primacía de la política industrial pregonada por el KPD. Sin embargo, es evidente que había razones para desviarse de ella: razones motivadas por el mundo de la vida real del proletariado, y razones que la dirección del partido había definido como metas parciales y que, por ende, habían de tener prioridad en el ejercicio de la fotografía.

Pese a las demandas de un programa y a los repetidos esfuerzos realizados por los miembros de la Unión de Fotógrafos, no pudo desarrollarse una fotografía industrial digna de mención. Son varios los factores que lo impidieron:

Políticamente, el peligro de contravenir la prohibición de realizar fotografías y de atentar contra el interés de protección de los compañeros fotografiados.

Fotográficamente, la dificultad de obtener imágenes técnicamente impecables de escenas en movimiento en espacios interiores utilizando unos aparatos relativamente sencillos y al alcance de los aficionados proletarios; y por último, aunque no menos importante:

Socialmente, el elevado desempleo que siguió a la crisis de 1929, en virtud del cual algunos grupos locales de fotógrafos obreros tenían entre sus filas un 80% de miembros desempleados.

A estas limitaciones cabe añadir, como determinación fundamental y positiva, una necesidad cultural, la de un hábito social: el espacio público de la ciudad como lugar de trabajo [Fig. 2] y como espacio vital –tradicional tanto para la clase obrera como para la pequeña burguesía–, así como el arraigo de las labores de partido en el entorno real de la vida cotidiana fuera de la fábrica [Fig. 3]. Hasta qué punto estaba extendida la postura política derivada de este hecho, se desprende del *Informe de la dirección regional del Partido Comunista de Sajonia a propósito de la segunda Asamblea Regional celebrada entre el 25 y el 27 de marzo de 1932*, muy crítico con las bases: "La resistencia mostrada por algunos grupos locales y células callejeras contra la transferencia de miembros del partido a las células responsables de las fábricas revela que en muchos aspectos de la organización interna del partido no se han superado aún las actitudes básicas de la socialdemocracia"[5]. Era evidente que la forma organizativa de las células en las fábricas, a la que aspiraban siguiendo el ejemplo del

De izquierda a derecha. Figura 1: Willi Zimmermann, la cámara al servicio de la clase obrera, 1929.

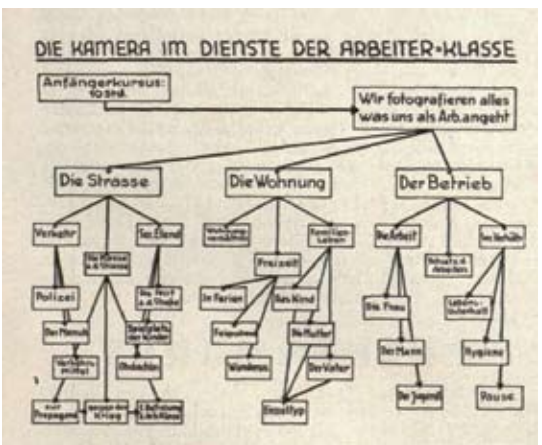


Figura 2: "Donde haya tres trabajando no puede faltar un mirón" de Richard Peter, Dresde, 1927-28.

Figura 3: Pancartas para una manifestación del Partido Comunista Alemán (KPD), de Störh And Comp., 1928-29.

conspirador Partido Bolchevique, no había logrado imponerse a la realidad vital de los afiliados[6]. Así, por un lado, el diagrama de Zimmermann se relaciona con la tenacidad y el empeño de las bases por comprender su entorno más inmediato a fuerza de observarlo y fotografiarlo, y por querer transmitirlo. Al mismo tiempo, sin embargo, con la situación política que se vivía en el año 1929, está vinculado con los violentos enfrentamientos del Primero de Mayo en Berlín. Ese día, en contra de la prohibición decretada por el jefe de la policía, el socialdemócrata Zörgiebel, hubo manifestaciones masivas; la policía disparó a la multitud, hubo más de treinta muertos y numerosos heridos, de modo que el KPD se ratificó en su idea de combatir la dirección *socialfascista* de la socialdemocracia, y corroboró más si cabe su visión de *la calle* como el escenario de la lucha y las disputas por el poder. Para documentar los altercados que se produjeron en Berlín se hicieron algunas fotografías desde el corazón mismo de los hechos, es cierto, pero no lo es menos que hubo una dura autocrítica: "¿Dónde están, pues, los documentos insobornables que retratan lo acaecido entre el 1 y el 3 de mayo? ¿Dónde están las numerosas fotos de esta caza de hombres? ¿Dónde las imágenes inequívocas, tomadas minuto a minuto y que ponen sobre la mesa y despliegan la cuestión? ¿De qué nos sirven ahora la polémica y la indignación si no disponemos de pruebas, de medios mucho más fuertes que el más desfigurado de los rostros mercenarios que jamás hayan salido del plumín de George Grosz? ¿De qué nos sirven todos los programas discutidos de palabra si al final no lo mostramos siquiera una vez en blanco y negro: miren esto y esto y aquello? [...] Los fotógrafos obreros no existen; o mejor: han fracasado estrepitosamente. [...] Porque si hay algo absolutamente superfluo es que el fotógrafo obrero dedique los domingos a sacar docenas de fotos bonitas; no, su obligación es ejercitarse, aprender a *disparar* con la cámara –en lugar de *fotografiar*–, saber cómo se maneja una cámara en medio de la vorágine"[7]. Hasta aquí el programa de una fotografía incisiva, para la que los *activos en la lucha* o las *tropas de choque* escasas, diligentes y específicamente formadas para la militancia debían desarrollar *la experiencia, la técnica, la determinación y el descaro* necesarios para, en la *lección impartida en la calle*, y con la ayuda de los medios fotoperiodísticos, reforzar el eco mediático de una situación crítica. Los programáticos, sin embargo, consideraban que, en sentido estricto, las fotografías eran documentos que, precisamente por el modo naturalista de la representación, estaban en condiciones de alumbrar pruebas para la agitación y la propaganda, y con ello de convertir la *lucha por la calle* en un símbolo[8] de la *lucha por el poder*: "Los logros que pueden alcanzarse con una manifestación apuntan fundamentalmente en tres direcciones: 1) refuerza la conciencia de poder de las masas que se rebelan contra el Estado, toda vez que les revela su enorme superioridad numérica y da un sentido y una meta a la voluntad combativa de cada individuo; 2) ejerce una fuerza de atracción instantánea en las grandes masas de las clases medias indecisas; y 3) la clase trabajadora se acostumbra con las manifestaciones a combatir los órganos del poder estatal, se ejercita en ello, y hace que la policía se amilane y se desmoralice ante una rebelión armada"[9].

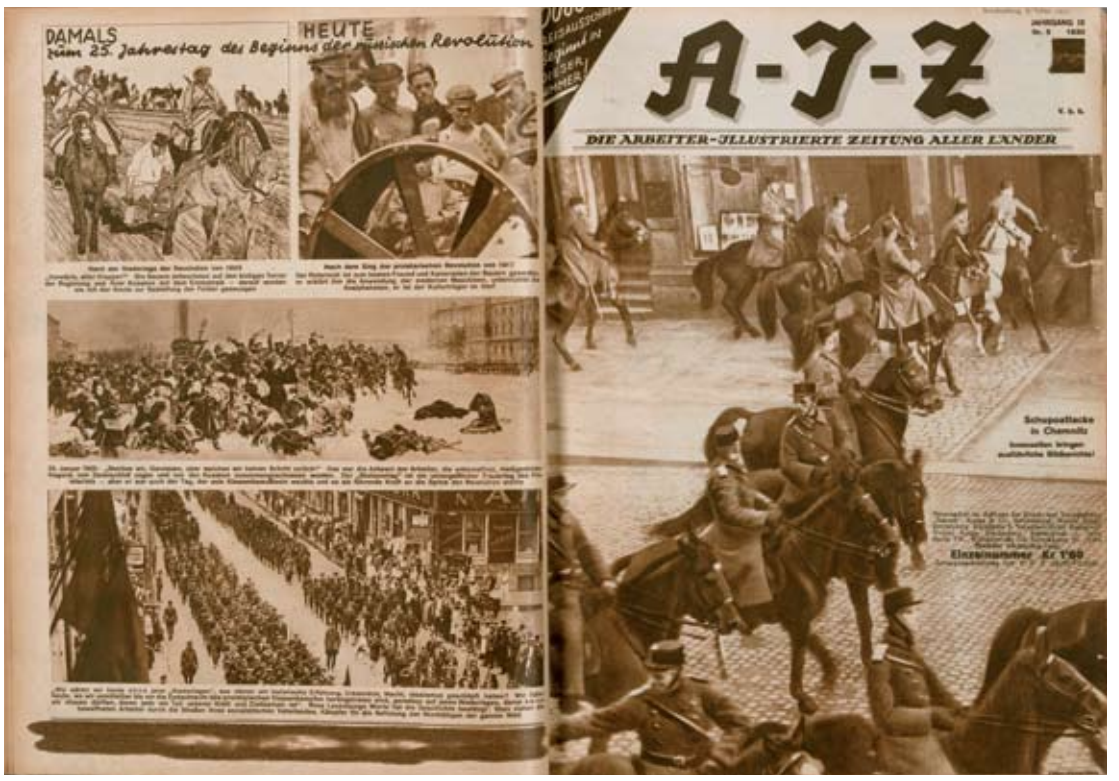


Figura 4: Carga policial en Chemnitz. Fotografía anónima de un obrero publicada en AIZ, n.º 5, año 1930.

Mundo de la vida real – Mundo de la imagen. La fotografía de una carga de la policía montada que tuvo lugar en Chemnitz en marzo de 1932 [Fig. 4] consigue a la perfección todo cuanto podía y debía lograrse en este contexto, tanto desde un punto de vista político como fotográfico. Muestra la situación crítica con el enemigo en actitud inequívoca, manifiesta una gran cercanía con los sucesos, revela el dominio técnico de la fotografía y una composición clara que se detiene en lo esencial. Aúna la credibilidad del documento con la alegorización de la escena, que la convierte en una metáfora –provista de carga emocional– de la dominación y el poder injustos, hasta el punto de que el Socorro Rojo Internacional en Moscú la incluyó en sus archivos como muestra de los abusos cometidos por la policía de la República de Weimar contra el movimiento obrero.

Esta concepción del papel de la fotografía en la lucha por la visibilidad pública en los periódicos ilustrados concordaba formalmente con la fotografía de la prensa del momento. Sin embargo, esta clase de imágenes constituían una excepción, e incluso son raras las fotografías obtenidas en medio de una acción peligrosa, reconocibles en los fondos fotográficos por el panorama borroso, por la falta de nitidez o por las líneas convergentes [Fig. 5], fotografías que, pese a toda la cercanía, no cumplían con los requisitos que se les exigían: retratar de manera comprensible y desde una distancia, por así decirlo, objetiva, determinados acontecimientos[10].

¿Cómo son, por tanto, las fotografías de la vida en la calle, obtenidas por lo común por los fotógrafos obreros? ¿Qué intereses obedecen? ¿Qué estética formulan? Al margen de las condiciones estrictamente técnicas de los medios disponibles y de su dominio, parece que la politización y la profesionalización de una fotografía de prensa proletaria a la que aspiraba la dirección de la Unión presentaba una serie de obstáculos que nacían de las actitudes habituales, propias de su clase social, que los aficionados tenían con respecto a la vida y a la fotografía.

> La obligación del fotógrafo obrero es saber cómo se maneja una cámara en medio de la vorágine. Disparar y no fotografiar

Distancia y cercanía. Buscar una fotografía que deje atrás el plano del recuerdo privado y quiera intervenir públicamente implica establecer una nueva manera de observar el propio entorno. Es lo que, echando una mirada retrospectiva, comentaba Albert Hennig, fotógrafo que trabajó en Leipzig: "Fue mi entorno lo que me llevó a hacer fotografías, el lugar en el que nací y viví y donde reinaban grandes tensiones sociales. Me interesó inmediatamente, pues estaba expuesto a esa situación a diario y quería captarla, documentarla. Y como no sabía dibujar, empecé a hacer fotografías"[11]. La importancia de ese paso resulta evidente cuando los fotógrafos obreros escogen como modelo su entorno social más inmediato: a sí mismos, su familia o vecinos [Fig. 6]. Una vez

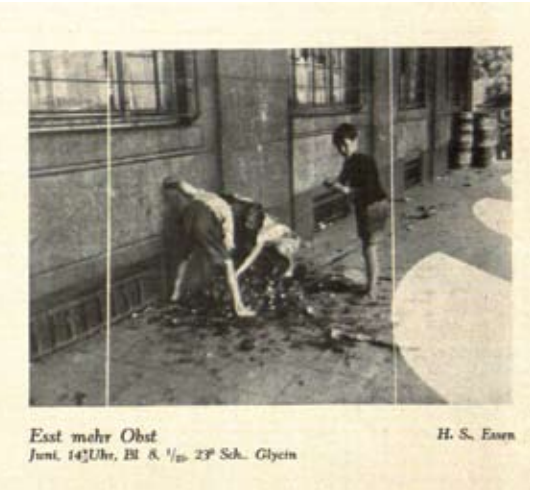


Figura 5: Fritz Böhlemann, Manifestación ilegal del Partido Comunista en Leipzig dispersada por la policía montada, 1932.

Figura 6: Erich Meinhold, Lavandera trabajando, 1930, madre del fotógrafo.

Figura 7: H. S. Essen, "¡Comed más fruta!", en "Der Arbeiter-Fotograf", 1931.

superada la cuestión del recuerdo íntimo, tiene lugar un desplazamiento del significado que presupone dos cosas: por un lado, que las personas y las situaciones representadas pasan a considerarse *típicas* con vistas a conseguir el objetivo, que no es otro que la obtención de un *documento*; por otro, la aquiescencia de los actores con el hecho de ser parte integrante de una escenificación dirigida a la opinión pública. Esta modificación (intencionada) de los roles sociales, que es también una de las actitudes físicas y mentales que deben adoptarse para fotografiar y ser fotografiado, está sin duda presente en algunas de las fotografías que nos han llegado. En cierto sentido, los temas y los rasgos estilísticos se mantienen a este lado de los lenguajes fotográficos oficiales, patetizantes, del lado de la fotografía *amateur* y de su cercanía con la vida narrada. Y, como no podía ser de otra manera, la conciencia mediática de los fotografiados se diluye en ellas como escenificación de su identidad; tanto el acto fotográfico como las instantáneas que resultan estructuran y forman la *vida cotidiana*, así en el momento de su realización como –más aún– retrospectivamente.

Para el uso público de esta clase de escenas puede valer lo que se apuntaba en *Der Arbeiter-Fotograf* en 1929: "Un aficionado fotografía a su madre. La fotografía tiene razón de ser para él y para su familia, pero no hay ninguna razón plausible que justifique su publicación; para el común de las gentes, se trata de una foto sin motivo. Sin embargo, eso no implica que toda foto familiar tenga solo sentido para los familiares más directos. La familia no es ni mucho menos una cuestión absolutamente privada. ¡Al contrario! Si algo tiene el mayor interés para la opinión pública es la familia. El ciudadano burgués sostiene que la familia es la base de todas las culturas. Para el proletario, la situación de la familia es el rasero con el que mide el nivel más bajo de su miserable existencia. Para los fotógrafos obreros, el tema de la familia no debe abordarse desde la óptica de quien forma parte de esa familia, sino desde la óptica de quien pertenece a esa clase[12].

Con todo, esa transformación del significado no se circunscribe en modo alguno al ámbito privado. También la observación de la vida cotidiana en el entorno, de una vida que no se caracteriza por ese control inmediato y recíproco en el plano social o por la aquiescencia o la conformidad previamente solicitadas, presupone por parte del fotógrafo un ejercicio de aprender a observar el propio entorno con los ojos de un reportero. Dicho fenómeno se corresponde –también en la discusión contemporánea– con una objetivación que se traduce en una forma de observación que se implica y se distancia a un tiempo, en un proceso de índole casi intra-etnográfica. Este proceso dialéctico de cercanía y distancia se aprecia de manera ejemplar en una fotografía [Fig. 7] que, en la sección titulada *Bilderkritik* (Crítica de fotografías) de la revista de la Unión, fue reseñada como sigue: "¡Comed más fruta! [...] Qué duda cabe de que una imagen como esta, *Niños de familia obrera comen restos de verdura en la calle*, debe provocar la indignación de todo proletario. No es fácil apreciar la distancia correctamente, con la debida frialdad, sin que la vergüenza nos haga subir la sangre a la cabeza, no es fácil apretar el disparador sin vacilar. La visión de semejante estampa de miseria nos recuerda nuestro deber de proletarios, quizá también nuestra indolencia, nuestra desgana en la lucha de liberación por el trabajo, por el pan y por un orden social socialista. Pero las leyes de la óptica son implacables, y también nosotros debemos mostrarnos implacables, impasibles como el aparato, si queremos captar la historia del derrumbe del capitalismo con toda su impudicia"[13]. El marco dibujado por la redacción señala qué fotografía debería haber salido: "Si la imagen fuera nítida, recomendaríamos ampliar la zona recortada que marcamos".

> Regía la prohibición de producir imágenes en las que los actores se percataran que estaban siendo fotografiados

Así las cosas, que los fotógrafos obreros no se acercaran lo suficiente a las situaciones sintomáticas de su propia condición social no se debió siempre ni principalmente a su incapacidad técnica o a la falta de experiencia en cuestiones de estética artesanal. La autoobjetivación que se les exigía como parte del programa para convertirse en *el ojo del trabajador* entrañaba evidentemente la superación de un umbral muy elevado. ¿Cómo, si no, cabría explicarse que una crítica como la citada a guisa de ejemplo tuviera que repetirse una y otra vez en la revista de la Unión? La recomendación, reiterada en múltiples ocasiones, de pasear por el propio barrio cual *flâneur* proletario, el ejercicio de prestar atención a lo archiconocido, el hecho de pensar en imágenes, todo eso suponía considerar la vida vivida como un material, concretizarla, y al mismo tiempo aprender a considerarse uno mismo como una función de la clase. Pero probablemente implicaba también renunciar a las lealtades del espacio más próximo, sustituir en cierto modo el sentimiento propio de un congénere por el de la solidaridad, de forma que tanto el fotógrafo como los fotografiados se convirtieran en señas paradójicas de la lucha de clases.

Prohibición de la autorrepresentación. Esta transformación de lo subjetivo en un *ojo de clase* desempeña igualmente un papel central en un segundo impedimento que aflora y que se inscribe en el acto fotográfico de un modo aún más inmediato: la prohibición de producir imágenes en las que los actores se percataran de que los están fotografiando y entraran en contacto visual con la cámara[14]. Los redactores de la prensa de los partidos las consideraban imágenes inservibles. Lo que debía tematizarse en un *documento* no era la actitud de los actores respecto al medio fotográfico, sino una situación vital aparentemente no influenciada por el hecho de ser fotografiada. En este sentido, que la impresión de que la fotografía se había hecho sin que nadie lo advirtiera fuera real o fruto de la puesta en escena era lo de menos para la *objetividad* de los resultados deseada.

Las fotografías en las que los actores se reconocían y podían simbolizar ante sí mismos y ante los demás su compañerismo fraternal quedaban por lo general fuera en los procesos de selección y se descartaba darles la mayor publicidad posible. Desde que los trabajadores pudieron permitirse por vez primera hacerse fotografías, no pasaron ni dos generaciones hasta que –por lo menos por parte de quienes hacían los periódicos– las formas adaptadas de la representación personal fueron confinadas de nuevo al ámbito privado o, cuando menos, al espacio más próximo del acontecimiento. Fotografías como la de Leipzig [Fig. 3] se circunscribían cada vez más a las funciones propias del recuerdo privado, o bien su difusión se restringía a las vitrinas, exposiciones y periódicos locales. Puede decirse que la autorrepresentación fotográfica

pública –tanto en lo que se refiere a su forma como a su recepción social– se extinguió también en la calle como un modo restringido de lo público. Al mismo tiempo, no obstante, estas mismas fotografías atestiguan una praxis que consideraba el espacio público una imagen viva y que trataba de configurarlo como tal.

Contextualizaciones. Las manifestaciones fotografiadas desde arriba y a gran distancia, o bien desde el borde de la calle, no acentuadas por motivos en un primer término ni por una división de planos que siga las reglas de la proporción áurea, la profundidad de campo constante, etc., son casos habituales de la fotografía de calle proletaria. La mayoría de estas imágenes se distinguen por un desequilibrio en la división de planos. Las declaraciones de Hermann Leupold, redactor del *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (AIZ, Periódico Ilustrado de los Trabajadores), a propósito de la *habitación de los horrores,* integrada por las imágenes de manifestaciones o las fotografías de grupos, atestiguan el eterno retorno de lo mismo: "[...] Tras cada gran manifestación de la clase obrera revolucionaria, como la del Primero de Mayo, la redacción del *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* recibe cientos de fotografías llegadas de cientos de localidades alemanas que retratan a la perfección exactamente lo mismo. Si no fuera por el fondo mortecino, el desfile del Primero de Mayo en Dresde bien podría ser el de Hamburgo. Porque hay fotógrafos obreros que parecen enorgullecerse especialmente de llevar varios años captando desde el mismo emplazamiento cualquier manifestación de la clase trabajadora en su localidad"[15].

De poco sirvió: en general, y salvo algunas excepciones, solo se constató un *progreso* parcial. Ni los cursos que se impartían en los grupos locales o las reseñas críticas que se publicaban en la revista de la Unión, ni los excelentes ejemplos llegados de la fotografía soviética, ni la lectura y el examen del *AIZ* lograron poner remedio duradero a este problema. Era notorio que, en su mayor parte, las bases que sacaban fotografías se movían en un nivel de exigencia estética distinto del de quienes hacían los periódicos. Pese a todas las palabras y muestras de optimismo, al final avanzaron menos de lo esperado y se quedaron lejos del objetivo de construir un sistema de fotocorresponsales que funcionara bien, y ello a pesar de que los miembros de la Unión de Fotógrafos Obreros de Alemania hacían muchas fotografías[16].

¿Por qué el lenguaje gráfico de las fotografías de la calle es en general tan poco funcional en relación a lo que debería ser una fotografía moderna de prensa? Si consideramos esta perseverancia no una incapacidad –lo cual constituiría un juicio estético-moral a priori–, sino que nos la tomamos como algo intencionado y fruto de la deliberación, se abren nuevas sendas de interpretación no estéticas, orientadas al mundo de la vida real: "Todo ocurre como si la *estética popular* estuviera fundada en la afirmación de la continuidad del arte y de la vida, que implica la subordinación de la forma a la función, o, si se quiere, en el rechazo del rechazo que se encuentra en el propio principio de la estética culta, es decir, en la profunda separación entre las disposiciones ordinarias y la disposición propiamente estética"[17]. La segregación *burguesa* del *placer desinteresado* respecto de estas cualidades sociales está en el lado opuesto de esta actitud distintiva.

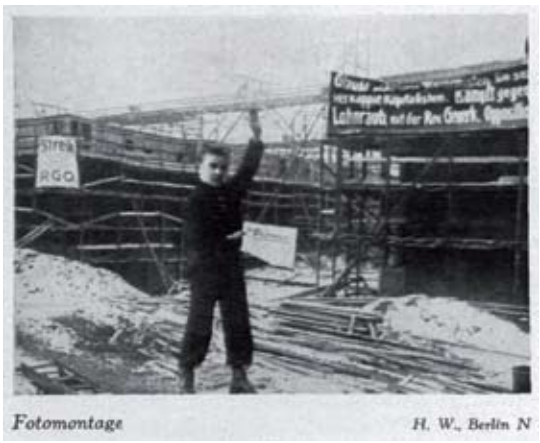
Si damos la vuelta a este argumento y consideramos la fotografía *amateur* centrada en el contenido y en cierto sentido carente de reglas como una suerte de autoridad cultural autoinvestida, ello puede dar lugar a algo nuevo, como postulara excepcionalmente un comentarista nada dogmático: "A la hora de fotografiar, el fotógrafo obrero no siente tanto el peso de las reglas de la composición de la imagen como el fotógrafo aficionado, pues con sus imágenes persigue otro objetivo. A él lo que le importa es la reproducción clara, sobria, sin artificios, mientras que aquel pretende transmitir un goce estético. Como la composición de la imagen es en su caso más libre, le resulta más fácil dar con vías nuevas y más efectivas de representar las cosas, vías que al otro le están vetadas por las leyes y las reglas"[18].

Figura 8: "Los que llegan. Los que se van. Con la contraposición de imágenes que contrasten se puede reforzar considerablemente el efecto", en "Der Arbeiter Fotograf", n.º 5, 1932.

De ahí que, antes que los aspectos formales de la composición de la imagen, el punto esencial sea la pregunta por los contextos reales y sociales, visibles y no representables, de los motivos, para así, a partir de estos, deducir las motivaciones de quienes la producen. A mi juicio, hay dos puntos de vista que pueden conducir a la comprensión. El primero de ellos está relacionado con las propiedades contradictorias del medio fotográfico: "Sin pretender entrar en argumentaciones psicológicas, podemos decir que al ser humano, en particular al que no es lector habitual, le entra mejor la *imagen* que lo que está *impreso*. (Sabemos, evidentemente, que las letras son también en última instancia *imágenes*, pero ahora no es momento de detenerse en ello). [...] La imagen es más fácil de comprender, más expresiva, más cautivadora, menos abstracta que la palabra impresa. No obstante, también tiene sus inconvenientes: a pesar de su concreción, a menudo puede resultar más inexacta que la palabra"[19].

> Antes que los aspectos formales de la composición, el punto esencial es la pregunta por los contextos reales y sociales

Por otro lado, esta dependencia del contexto en que se inscriben las imágenes puede interpretarse como afín a un *habitus* proletario. En su mediación dialéctica, su concreción tiene algo positivo que al mismo tiempo manifiesta una carencia. La mayoría de las veces muestran los sucesos en el marco más amplio posible, en el lugar de los hechos, como un escenario lo más general posible y con el mayor número de personas posible, como un acto solidario en el entorno concreto (por ejemplo, en una calle determinada durante determinada acción). Este cuadro épico de los acontecimientos se resiste a una interpretación simbólica, a una transposición emocional de las situaciones *típicas* a otras condiciones y circunstancias. Sigue siendo concreto, y presupone y hace indispensable para ser comprendido una contextualización lingüística que le añada el qué, el cuándo, el cómo, el quién y el porqué: algo, una palabra de viva voz o en forma escrita que defina los hechos y los propósitos. Timm Starl, en su investigación sobre los fotógrafos aficionados burgueses, ha destacado esta clase de vínculo con la memoria autobiográfica como uno de los rasgos fundamentales de la fotografía *amateur* (burguesa)[20], aunque lo mismo vale para la proletaria. Más allá de la comunicación privada, que en el medio es siempre oral, esta combinación de imagen y texto puede abrir en distintos niveles *espacios* diversos de percepción y reflexión, tal y como Starl los ha denominado y descrito siste-



Fila superior izquierda. Figura 9: Vitrina local del grupo de la Unión de Fotógrafos Obreros de Leipzig en "Der Arbeiter Fotograf", 4 (1930). Fila inferior izquierda. Figura 10: Fotomontaje de B.D., Leipzig, en "Der Arbeiter Fotograf", 4 (1930) .

Fila inferior derecha. Figura 11: Fotomontaje de H. W., Berlin, en "Der Arbeiter Fotograf", 5 (1931). Fila superior derecha. Figura 12: Fotomontaje de M.K., Werder, en "Der Arbeiter Fotograf", 4 (1930).

máticamente en el capítulo homónimo de su *Kritik der Fotografie*[21].

Imágenes (d)escritas. Estas *textualizaciones* son el rastro a partir del cual puede reconstruirse hipotéticamente una relación de realidad específica de estas imágenes. Por lo general, al margen de las fotografías de prensa provistas de un pie de foto, las publicaciones –no solo las comunistas, sino también las de la prensa socialdemócrata de la República de Weimar–[22] presentan un sinnúmero de montajes de imágenes y textos que combinan de manera más o menos compleja material preexistente y dan lugar a una creativa visión general. Normalmente, los encargados de realizar estas combinaciones eran los redactores –a los fotógrafos obreros se les pedía explícitamente que se limitaran a proveer el material que iba a servir de base, como si el montaje en sí fuera cosa de los especialistas de los periódicos– o bien artistas como John Heartfield[23].

Así las cosas, ¿en virtud de qué experiencias sociales las representaciones montadas de la realidad –que suponen una ruptura con una mímesis naturalista de las clases inferiores antes obligatoria– podían ser leídas por un público proletario? Abstracción hecha de sus obras dadaístas, el propio Heartfield calificó de método primitivo del fotomontaje la combinación de dos fotografías que se comentan recíprocamente (un procedimiento que no solo usaba él, sino que a principios de los años veinte se empleaba también para las fotografías conmemorativas, por ejemplo, de las marchas proletarias). Sin embargo, lo determinante no es solo la concurrencia de representaciones icónicas de la realidad. La naturaleza contradictoria de la fotografía, que se debate entre reproducir la realidad con exactitud y descontextualizarla, la obligó y la sigue obligando, como ya se ha dicho, a una articulación inequívoca –en la práctica equivale a decir: escrita– de lo que se ve con lo que se quiere decir [Fig. 8].

Como práctica mediática proletaria en el espacio de la calle, la vitrina resolvió dicha contradicción de manera ejemplar [Fig. 9]: "A cada foto le correspondía una leyenda, nos ejercitábamos en subrayar o ampliar el mensaje con un texto bien meditado. [...] La mayor parte de las veces, además, la prensa publicaba algunas de estas imágenes, pero muchas de las fotografías de interés local cobraban plena vigencia aquí, en la vitrina. Los trabajadores del barrio en cuestión se habituaban rápidamente a modificar su ruta para pasar por delante de la vitrina y ver las fotos más recientes"[24].

Aquí, como se ha postulado más arriba, las fotografías inciden por lo menos en un público limitado y retornan a la calle: la regresión a su medio originario y la contextualización que se lleva a cabo mediante su ubicación y la leyenda hacen que se revelen como documentos que funcionan bien políticamente.

Por lo demás, este ejemplo muestra cómo las fotografías y los textos propios podían ser mejorados gracias a los montajes sacados del *AIZ* y formar un todo más complejo en el que –entonces sí– las imágenes poco detalladas de los fotógrafos obreros podían desplegar sus efectos. Al mismo tiempo, esta forma de presentación sirve al espacio público de la calle, que resulta ampliado con fotografías. Aquí podían comprenderse incluso aquellas fotografías que, en su rechazo de una forma simbólica, no cumplían con las expectativas de quienes hacían los periódicos: en el entorno más próximo con sus formas de comunicación directas, las cuales, gracias al conocimiento preciso de las circunstancias y a la conversación directa, eran capaces de producir la contextualización. Visto en conjunto, todo esto dio pie a un sistema gradual, muy selectivo, de públicos, a cada uno de cuyos niveles –familia, grupo local, vitrina, exposición, prensa regional o hasta el *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*– le correspondía un modo de representación.

Las investigaciones en el terreno de la historia del arte han abordado con frecuencia las causas de la aceleración de la vida pública, la fragmentación del mundo empírico en la producción industrial y en la metrópoli como base del desarrollo del fotomontaje en tanto método adecuado para representar la realidad[25]. En nuestro caso, lo que nos importa es un aspecto desatendido hasta la fecha: el fotomontaje, en tanto resultado de la experiencia inmediata o transmitida mediante la comunicación social, es la combinación de la acción corporal y del acto del habla con las abstracciones visuales y escritas en el espacio público, tal y como aparece visualizado tanto en la acción misma como en las tomas fotográficas de dicha acción.

Más allá de la expansión de la publicidad comercial en el medio urbano a partir de finales del siglo XIX[26], he aquí un rasgo específico de la cultura proletaria: llevar carteles, pancartas u otras cosas semejantes en las manifestaciones, mítines y demás actos de agitación en la calle[27]. A partir del cambio de siglo, marcan ostensiblemente –y la refuerzan después de la Primera Guerra Mundial y de la Revolución– la ocupación ideológica del espacio público por parte del movimiento obrero (revolucionario): la *lucha por la calle*[28] en "la argumentación directa, física y simbólica de las masas gracias a procedimientos colectivos"[29] iba acompañada casi sin excepción de material escrito[30]. Es precisamente esta práctica la que aúna, tanto en la experiencia de la vida proletaria como en la imagen, la *lucha por la calle* con la fotografía.

Resumen. La redacción de la revista *Der Arbeiter-Fotograf* criticó sin excepción y declaró inservibles para la propaganda de masas un reducido grupo de cerca de doce fotomontajes realizados por aficionados proletarios, aun cuando son los únicos testimonios que nos han llegado que pueden darnos una idea cabal de cómo fueron recibidos los métodos del fotomontaje profesional[31]. En la descomposición espacial y futurista de acontecimientos sincrónicos [Fig. 10], en una ficción alegórica de un héroe prole-

tario de la *Revolutionäre Gewerkschafts-Opposition* (Oposición Sindical Revolucionaria) [Fig. 11] o con una escenografía surrealista, anticlerical [Fig. 12], estas imágenes reflejan algunos de los procedimientos aplicados también por Heartfield y otros en sus fotomontajes.

Si partimos del hecho de que los "signos, símbolos y rituales de estas acciones desempeñan un papel importante en la estructuración de la experiencia política, particularmente en la construcción de identidades colectivas, y de que su desarrollo y el modelo de acción practicada pueden proporcionar información relevante sobre las convergencias y los rechazos de la cultura política y cotidiana, de la cultura popular y de partido, y sobre las formas amalgamadas de tradición y modernidad en la *política popular*"[32], lo mismo puede decirse de lo aquí tratado.

El enfoque folclórico reescribe también las bases sobre las que podía formarse no solo la comprensión de los métodos del montaje, sino también, rizando el rizo, el estado de ánimo *montado* de una autopercepción en imágenes y textos. Porque en la conciencia de los actores y en la reconstrucción retrospectiva no solo cuenta la acción concreta física, sino que aquella, además de acontecer en la conciencia que rememora, lo hace también en su carácter mediático. Visto así, tanto en el espacio urbano como en las cámaras de los fotógrafos obreros, en las vitrinas, en las conferencias con diapositivas y en las exposiciones –y también, y no menos importante, en las tentativas de fotomontaje de los proletarios que ensayaban con imágenes–, la vida vivida y el experimento estético se combinan dando lugar a los principios de una nueva cultura [33]. ✣

Wolfgang Hesse es editor de la revista cuatrimestral *Rundbrief Fotografie* e investigador del Instituto de Historia y Folclore Sajón donde desarrolla el proyecto *El ojo del trabajador*.
La exposición *Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera 1926-1939* pudo verse en el Museo Reina Sofía (Edificio Sabatini, Planta 3) entre el 6 de abril y el 22 de agosto de 2011.

Traducción del alemán de Juan de Sola

1 Este artículo surgió en el marco del proyecto de investigación de la Deutsche Forschungsgemeinschaft "Das Auge des Arbeiters. Untersuchungen zur proletarischen Amateurfotografie der Weimarer Republik am Beispiel Sachsens", en el Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde de Dresde.

2 Wilhelm Zimmermann (1900-1977), fotógrafo profesional, empleado de la empresa Richard Rösch, con sede en la Pillnitzer Straße de Dresden; 1927, curso de formación con Franz Fiedler; de 1927 a 1933, presidente del grupo local de Dresde de la Unión de Fotógrafos Obreros de Alemania, así como director de la sección regional; 1929, delegado de Unión de Fotógrafos Obreros de Alemania en la Unión Soviética.

3 Willi Zimmermann, "Die Kamera im Dienste der Arbeiterklasse", en *Der Arbeiter-Fotograf*, 3 (1929), n.º 8, p. 154 y ss.

4 Sobre la política del "Tercer Período" y la fotografía militante, véase Wolfgang Hesse, "Beweismittel und Geschichtspolitik. Zu den Leica-Aufnahmen des Leipziger Arbeiterfotografen Fritz Böhlemann (1892-1978)", en *Neues Archiv für sächsische Geschichte*, 82, 2011 (en prensa).

5 *Ibíd.* p. 13.

6 Véase Ulrich Eumann, *Eigenwillige Kohorten der Revolution. Zur regionalen Sozialgeschichte des Kommunismus in der Weimarer Republik*. Frankfurt et al., Peter Lang Verlag, 2007. En particular, el capítulo 5.1.1, "Die politische Praxis der Partei. Die Basisorganisationen", y el capítulo 5.1.1.4, "Straßenzellen".

7 Hans Windisch, "Nochmals: Gummiknüppel contra Kamera", en *Der Arbeiter-Fotograf*, 3 (1929), n.º 7, pp. 127-131.

8 Sobre la discusión político-militar y la instrucción dentro del Partido Comunista de Alemania (KPD), véase Neuberg (pseudónimo de Hans Kippenberger), *Der bewaffnete Aufstand. Versuch einer theoretischen Darstellung*, Zúrich, s. e., 1928; Alfred Langer (grupo de autores bajo la dirección de Ture Lehen; entre otros, Erich Wollenberg, Hans Kippenberger), *Der Weg zum Sieg. Eine theoretische Erörterung über Marxismus und Aufstand*, Zúrich, s. e., 1927; Eva Rosenhaft, "Die KPD in der Weimarer Republik und das Problem des Terrors in der 'Dritten Periode', 1929-1933", en Wolfgang J. Mommsen (ed.), *Sozialprotest, Gewalt, Terror. Gewaltanwendung durch politische und gewerkschaftliche Randgruppen im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1982 (Publicaciones del German Historical Institute London, vol. 10), pp. 394-421.

9 K. F., "Demonstrationstaktik", en *Oktober*, 6 (1932), n.º 1/2, pp. 35-39. La cita es de la p. 36. Contiene una caracterización de cinco formas de manifestaciones militantes, de menos a más intensas.

10 Sobre la cuestión de la falta de nitidez y los retoques para dar carácter "documental" a las fotografías, véase Wolfgang Hesse, "Beweismittel und Geschichtspolitik. Zu den Leica-Aufnahmen des Leipziger Arbeiterfotografen Fritz Böhlemann (1892-1978)", *loc. cit.*

11 "Albert Hennig. Fotografien 1928–1933 (Albert Hennig im Interview mit Thomas Bootz, Ende 1991)", en *Photonews*, 4 (1992), n.º 2, p. 6 y ss.

12 Jan, "Über Motive", en *Der Arbeiter-Fotograf*, 3 (1929), n.º 9, p. 171 y ss. La cita es de la p. 172.

13 [Anónimo], "Bilderkritik H.S., Essen, Eßt mehr Obst!", en *Der Arbeiter-Fotograf*, 5 (1931), n.º 8, p. 198. El tema de los niños de la calle aparece una y otra vez en la fotografía obrera, por ejemplo en Albert Hennig, que con una serie titulada "Kinder der Straße" (Niños de la calle), como el libro homónimo de Heinrich Zille (1908), solicitó ser admitido en la Bauhaus de Dessau; véase Wolfgang Hesse, "Das Auge des Arbeiters. Albert Hennig: Fotografien 1928-1933", en Kunstsammlungen Zwickau (ed.), *Albert Hennig 1907-1998. Fotografien 1928-1933*. Zwickau, Kunstsammlungen, 2007. Que los fotógrafos profesionales no perdieron de vista la vida en la calle lo demuestran perfectamente las fotografías de Willy Römer. Véase Willy Römer, *Kinder auf der Straße. Berlin 1904-1932*. Berlín, Nishen, 1986 (Edition Photothek, II).

14 Para más información detallada a este respecto, véase Wolfgang Hesse, "Der Blick in die Zukunft. Aspekte des Utopischen in der Arbeiterfotografie der Weimarer Republik", en Wolfgang Hesse, Claudia Schindler, Manfred Seifert (eds.), *Produktion und Reproduktion. Arbeit und Fotografie*, Dresde, Thelem Universitätsverlag, 2009 (Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, 17), pp. 53-75.

15 Hermann Leupold, "Das Bild – eine Waffe im Klassenkampf", en *Der Arbeiter-Fotograf*, 5 (1931), n.º 11, pp. 271-275. Para más información sobre Hermann Leupold (1900-1967), véase Werner Röder, Herbert A. Strauss, *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933*. Múnich/Nueva York: K.G. Saur, 1980-1983, p. 436.

16 El grupo local de Freital, muy activo, informa de la asamblea anual celebrada el 5 de mayo de 1931 y sostiene que al año anterior se impresionaron 1.850 placas, con las cuales se realizaron 5.000 copias y 1.628 ampliaciones. Véase *Der Arbeiter-Fotograf*, 5 (1931), n.º 2, p. 44.

17 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft,* Frankfurt, Suhrkamp, 1984, pp. 64-114. La cita es de la p. 64. (Edición en castellano: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto,* Madrid, Taurus, 1988, p. 30).

18 [Anónimo], "So oder so", en *Der Arbeiter-Fotograf*, 6 (1932), n.º 8, p. 167.

19 Heinz Luedecke, "Bild-Wort-Montage. Ein Vorschlag zur Zusammenarbeit von Fotografen und Schriftstellern", en *Der Arbeiter-Fotograf*, 5 (1931), n.º 9, pp. 211-213.

20 Véase Timm Starl, *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, Múnich/Berlín, Koehler & Amelang, 1995.

21 Véase Timm Starl, *Kritik der Fotografie* [en línea], pp. 7-13. Disponible en: http://www.kritik-der-fotografie.at. [Consulta: 27 de septiembre de 2009]

22 También el Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (NSDAP) apostó en 1932-1933 por el fotomontaje como método, aunque poco después de la "toma de poder" volvió a interrumpir este uso de la imagen. Véase Sabine Kriebel, "Photomontage in the Year 1932: John Heartfield and the National Socialists", en *Oxford Art Journal*, 31 (2008), n.º 1, pp. 97-127. (Agradezco este dato a Andrés M. Zervigón, de la Rutgers University, Nueva Jersey, EE. UU.).

23 A este respecto, véase por ejemplo [Anónimo], "Bilderkritik: Fotomontage (M.K., Werder a.H.)", en *Der Arbeiter-Fotograf*, 4 (1930), n.º 10, p. 239.

24 Erich Rinka, *Fotografie im Klassenkampf*, Leipzig, Fotokinoverlag, 1981, p. 57.

25 Para más información al respecto, véase Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Technik und Tendenz der Montage in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Lahn-Giessen, Anabas-Verlag, 1978.

26 En este sentido, es ejemplar la recopilación de material posterior a 1900 realizado por Gisela Müting en su libro *Die Literatur "bemächtigt sich" der Reklame. Untersuchungen zur Verarbeitung von Werbung und werbendem Sprechen in literarischen Texten der Weimarer Zeit*, Frankfurt, Peter Lang Verlag, 2004.

27 Miguel Rodríguez, "'Ein Zeichen genügt'. Symbole des Ersten Mai in Frankreich 1890 bis 1940", en Bernd-Jürgen Warneken (ed.), *Massenmedium Straße. Zur Kulturgeschichte der Demonstration*, Frankfurt/Nueva York/París, Campus, 1991, pp. 168-181; en particular, pp. 169-172. Cabe decir, no obstante, que en el marco de esta publicación no se rastrea expresamente dicho fenómeno, y que tampoco la cuestión de la "textualización" de las manifestaciones parece haber sido tratada por ahora en otro sitio.

28 Véase M. Jablonski, "Die Dritte Periode und der politische Massenstreik", en *Die Kommunistische Internationale*, 10 (1930), n.º 45, p. 1.668, *apud*: Marie-Luise Ehls, *Protest und Propaganda. Demonstrationen in Berlin zur Zeit der Weimarer Republik*, Berlín/Nueva York, de Gruyter, 1997 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, vol. 92), p. 287.

29 Marie-Luise Ehls, *Protest und Propaganda. Demonstrationen in Berlin zur Zeit der Weimarer Republik*, Berlín/Nueva York, de Gruyter, 1997 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, vol. 92), p. 260.

30 La revista *Rote Fahne* (Bandera roja) hablaba por ejemplo de "continuas manifestaciones en las que la policía cargaba con las porras de goma. Con frecuencia, aducían como motivo la incautación de pancartas y carteles de contenido provocador (!) " (Ehls, *ibíd.*, p. 126).

31 Algunos aspectos relevantes del fotomontaje, se abordan por extenso en Wolfgang Hesse, "'Wir wollen montieren.' Fotomontagen als proletarische Volkskunst", en *Zeitschrift für Volkskunde*, 106 (2010), vol. 2., pp. 163-196.

32 Bernd-Jürgen Warneken (ed.), *Massenmedium Straße. Zur Kulturgeschichte der Demonstration*, Frankfurt/Nueva York/París, Campus, 1991, pp. 7-16. La cita es de la p. 12.

33 Sobre este punto, véase Ullrich Kuhirt, "Die Arbeiter-Zeichner-Bewegung. Beispiel und Demonstration der kulturschöpferischen Kraft der revolutionären Arbeiterklasse in der Zeit der Weltwirtschaftskrise", en Wolfgang Jacobeit, Ute Mohrmann (eds.), *Kultur und Lebensweise des Proletariats. Kulturhistorisch-volkskundliche Studien und Materialien*, Berlín, Akademie-Verlag, 1973, pp. 258-275.

DOCUMENTA. Al mismo tiempo que en Alemania, la Rusia revolucionaria vivió la experiencia pedagógica y transformadora de la fotografía obrera llevada a cabo por Dziga Vertov. El movimiento Cine-Ojo quiso penetrar una realidad más allá del mundo visible.

Conquistar el tiempo

Por Devin Fore

Uno de los principios ideológicos y organizativos esenciales de los grupos obreros de fotografía y, en general, de los distintos movimientos *proletarios* de medios de comunicación de los años veinte, era el espíritu internacionalista. La revista *Arbeiter Illustrierte Zeitung* de Willi Münzenberg, por ejemplo, se fundó en el otoño de 1921 como un órgano de la *Internationale Arbeiter-Hilfe* a instancias de Lenin, que esperaba que esta publicación contribuyera a la movilización internacional de recursos para acabar con la inminente hambruna que amenazaba a la Unión Soviética. En el contexto de este programa internacionalista general, el diálogo germano-soviético era particularmente intenso; este robusto eje se vio reforzado por la convicción de que Alemania sería necesariamente el siguiente país después de Rusia que experimentara una revolución socialista. Y, por tanto, en *AIZ*, como en otros órganos del conglomerado de medios de comunicación de Willi Münzenberg, aparecían con regularidad artículos sobre la Unión Soviética que trataban los temas más diversos, desde Magnitogorsk y la modernización del ámbito rural, al Museo Darwin y el cerebro de Lenin. A la inversa, *Sovetskoe Foto*, el equivalente ruso de la revista alemana *Der Arbeiter-Fotograf*, mostraba un profundo interés por las novedades relacionadas con la fotografía alemana e incluía con regularidad obras producidas por este movimiento.

La orientación internacionalista generalizada de los distintos medios de comunicación proletarios en los años veinte era todavía más acusada en los foros dedicados al cine y la fotografía, medios que, por supuesto, proclamaban trascender el lenguaje individual y favorecer la interacción entre obreros de cualquier nacionalidad. Aunque hoy en día reivindicar la universalidad transcultural de la fotografía y el cine puede parecer un tanto exagerado, en los años veinte este tipo de afirmaciones reflejaban el deseo de superar las divisiones lingüísticas que, en el siglo XIX, habían servido de base a la ideología del Estado-nación. Supuestamente, la fotografía abordaba un registro de experiencia más puro que el lenguaje desde el punto de vista fisiológico y perceptivo. Sirva como ejemplo esta cita extraída del artículo de Münzenberg: "La fotografía actúa sobre el ojo del ser humano, lo visto se refleja en la cabeza de quien observa sin que este se vea obligado a realizar complicados ejercicios de pensamiento". En virtud de su inmediatez perceptiva, de su capacidad para burlar los "complicados ejercicios de pensamiento", a la fotografía se le concedía un papel clave en el proyecto de construcción de una comunidad proletaria internacional que trascendiera las barreras lingüísticas. [Fig. 1] *Das Auge des Arbeiters* (El Ojo del Proletario), por emplear la expresión del destacado teórico de la pedagogía Edwin Hoernle, abordaba un registro de experiencia común a todos los miembros de la clase obrera, más importante que el del lenguaje.

Para los movimientos de la fotografía *amateur* de los años veinte, el acceso a los medios de comunicación y a los órganos de formación de opinión pública se convirtió en una estrategia primordial para la organización política de las bases [Figs. 2 y 3]. Una idea central de esta concepción de la política era la convicción de que la tarea de las redes proletarias de medios de comunicación no consistía únicamente en reflejar la existencia del proletariado como clase técnica y económica, sino también el tejido de su vida cotidiana, lo que hoy en día llamaríamos su *estilo de vida* –la *superestructura* sociocultural específica de la experiencia de la clase obrera–. La fotografía obrera intentaba mostrar la relación inextricable que existía entre la esfera productiva y la reproductiva, entre el trabajo y el ocio. Al menos hasta 1931, cuando el movimiento se profesionalizó de nuevo, los grupos *amateur* de fotografía obrera en la Unión Soviética tenían unas prioridades muy similares a las del movimiento Proletkult, a saber, la articulación y el cultivo de una conciencia proletaria participativa al margen de las prioridades políticas, exageradamente deterministas, del Partido Bolchevique. La idea era cultivar la conciencia desde abajo, no dictarla desde arriba a través de las interpelaciones propagandísticas del Partido. En el decisivo IV Congreso de Corresponsales Obreros y Campesinos de la Unión, que se celebró en noviembre de 1928, la consigna no era la comunicación *para* las masas, sino *a través* de ellas. Los medios de comunicación proletarios debían por tanto incorporar aspectos de la existencia cotidiana que aparentemente no guarda-

Der Arbeiter-Fotograf

Offizielles Organ der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands

DAS AUGE DES ARBEITERS

Von Edwin Hoernle

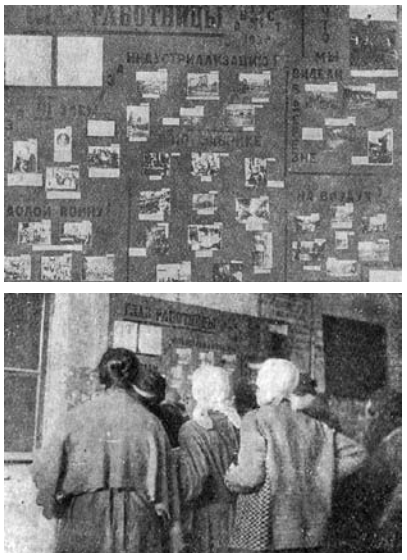
Das ist doch schon wieder so eine „bolschewistische" Uebertreibung, höre ich einen Leser ausrufen; als ob das Auge nicht ein bei allen Menschen im Wesentlichen gleiches Naturorgan wäre, das nur durch Krankheit oder Verletzung seine Struktur und Funktion ändern kann. Es gibt wohl verschiedene Augen bei Spinnen, Bienen, Schlangen, Katzen, Elephanten und Menschen — aber innerhalb der Menschheit gibt es keine besonderen Augen für Arbeiter einerseits, für Fabrikanten, Bankiers, Rechtsanwälte und Minister andererseits. Auch die Marxisten und Leninisten sollten mit den Füßen ein wenig auf dem Boden der natürlichen Tatsachen bleiben.

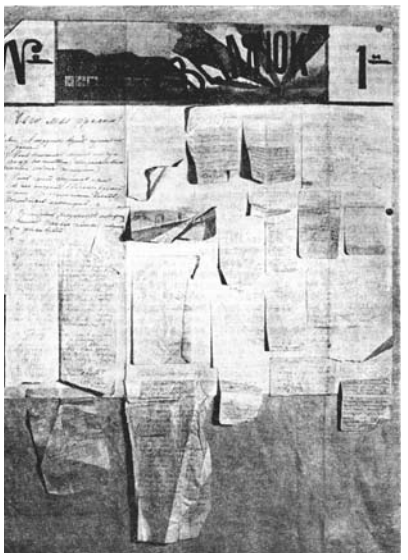
Gemach, lieber Kollege von der Kamera! Gerade mit deinem Beispiel von dem Fabrikanten, dem Bankier, dem Minister können wir dich des Irrtums überführen. Wenn der deutsche Fabrikant eine Amerikareise macht, was meinst du, was sein leibliches Auge sieht? Die Fordfabriken in Detroit, die Schlachthäuser in Chikago, die Petroleumbortürme der Standard Oil, das Weiße Haus des Präsidenten in Washington, die Fifth Avenue in New York — aber meinst du, sein Auge, das Auge dieses geschäftstüchtigen, satten, nach neuen Profiten hungernden deutschen Kapitalisten sieht die Hungergestalten der sechs Millionen Arbeitslosen, die ausgepreßten Ruinen der Fordarbeiter, die noch keine 40 Jahre zählen, die winzigen, blutarmen Menschenkinder, die in den Textil- und Konservenfabriken dieses allerdemokratischsten und allerchristlichsten Staates mit sieben Jahren zugrunde gearbeitet werden, das materielle und geistige Elend in den Negerquartieren des berüchtigten Lynchstaates Texas oder gar die blutigen Brutalitäten der gekauften, bestochenen, auf streikende Arbeiter gehetzten Staats- und Werkpolizei? Und wenn er sie dreist im Vorübergehen einmal sieht, denn er kann ja nicht immer an der Kehrseite all der amerikanischen „Freiheit" und „prosperity for ever" blind vorbeifahren, dann sieht er sie doch nicht, weil hinter

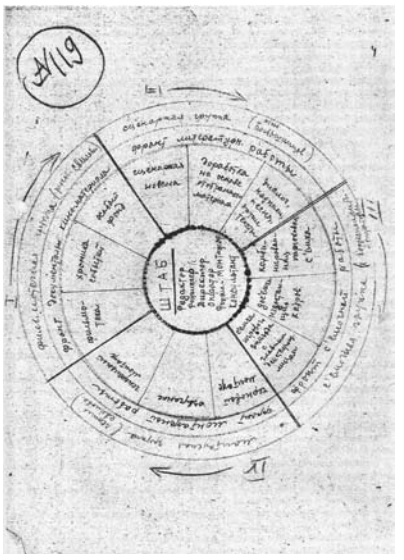
Thälmann spricht
(Vom 1. Reichstreffen der roten Sportler in Erfurt)

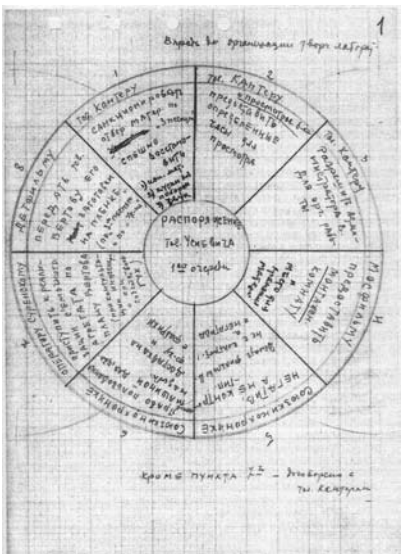
E. R., Berlin-Westen

Figura 1: La revista "Der Arbeiter. Fotograf" abordaba un registro de la experiencia común de todos los miembros de la clase obrera.









Figuras 2 y 3: El acceso del proletariado a los medios de comunicación fue una estrategia primordial para la organización política de las bases.

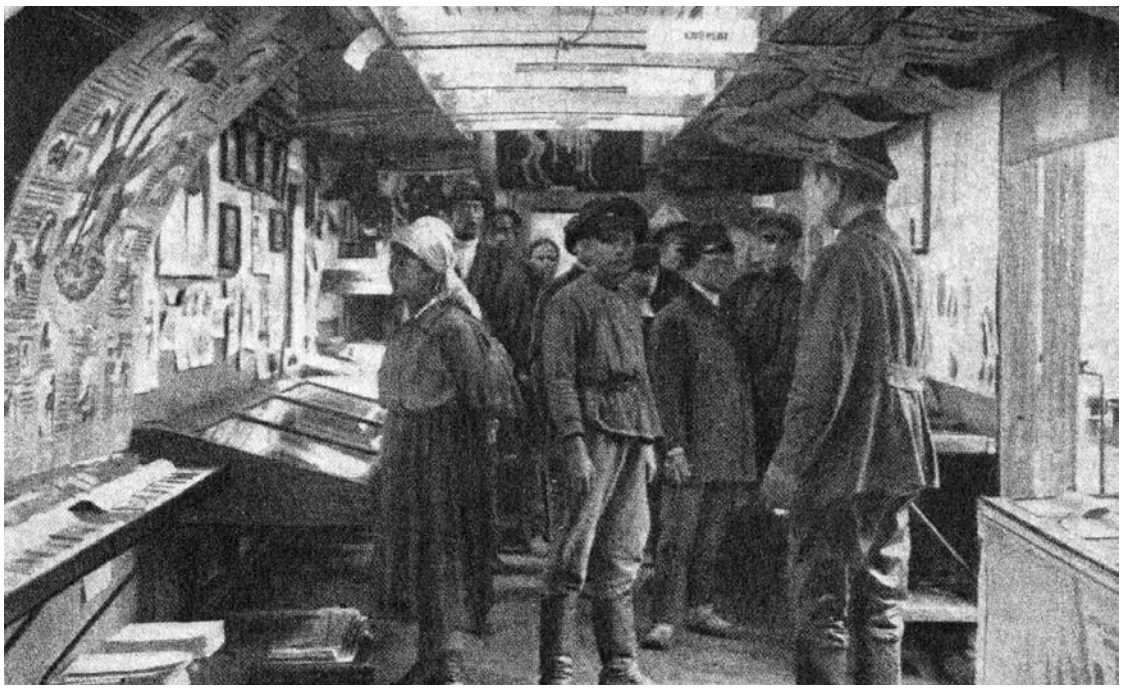
Figuras 4 y 5: al sustituir el estudio cinematográficio tradicional por el laboratorio científico colectivo, el organigrama de producción se volvió más complejo.

ban relación alguna con las exigencias políticas y económicas. Como se explicaba en un folleto de *Der Arbeiter-Fotograf*, "lo natural es casi siempre más interesante que lo extraordinario. Y lo cotidiano más interesante que lo singular". La incorporación de fenómenos aparentemente triviales y la lógica ignorada de los lugares comunes se consideraban esenciales para el desarrollo del proyecto político destinado a organizar la identidad de la clase obrera. Así, *AIZ*, por ejemplo, publicaba artículos sobre los temas más diversos, desde los matrimonios no tradicionales y el sadomasoquismo hasta el vegetarianismo y la grafología. En otras palabras, el fin de este tipo de publicaciones no consistía únicamente en difundir información que subvirtiera los sistemas dominantes de la prensa burguesa como el emporio Hungenberg en Alemania, sino ofrecer además un inventario exhaustivo de experiencias, una lógica alternativa que desafiara las propias estructuras de inteligibilidad en las que se basaba la hegemonía de la esfera pública burguesa. Como ya observaron los estudiosos de la fotografía obrera hace más de treinta y cinco años, las distintas redes proletarias de medios de comunicación de los años veinte y treinta ilustraban el proyecto de creación de lo que se podría definir, de acuerdo con Oskar Negt y Alexander Kluge, como una *Gegenöffenlichkeit*, una esfera pública proletaria alternativa. El objetivo de estos movimientos era aportar a los programas políticos abstractos una dimensión empírica específica y cierta consistencia, y suministrar para ello un contexto concreto que permitiera articular las experiencias deslegitimadas de los grupos sociales marginales y prestarles estabilidad y coherencia discursiva.

Uno de los modelos más importantes del movimiento *amateur* proletario de los medios de comunicación en el contexto ruso fue el grupo Kinok, o Cine-Ojo, fundado por el cineasta documental Dziga Vertov. Como explicaba Vertov en 1925, la actividad documental se encontraba estrechamente relacionada con el proyecto de organización política: "En el proceso de creación de una sociedad comunista y en el seno de la propia sociedad comunista". Las organizaciones como Cine-Ojo y su equivalente radiofónico, Radio-Ojo, "no solo son un *barómetro* de la condición general de la masa del pueblo, sino también un *regulador* de la audición y la visión de una humanidad liberada que poseen las masas"[1]. Como barómetro y regulador, estos movimientos no solo documentaban o reflejaban la realidad; el propio proceso de documentación era simultáneamente un proceso de organización política. Desde los comienzos del movimiento a principios de los años veinte, los *kinoks* se definían ante todo como una asociación, y las cuestiones estéticas se encontraban subordinadas a las de la organización del grupo. Cine-Ojo no era una tendencia cinematográfica, insistía Vertov; no era un estilo específico de un medio ni una técnica, sino un *movimiento social*[2]. Al renunciar a las consideraciones teóricas, los *kinoks* se centraban exclusivamente en los aspectos pragmáticos de la administración del grupo. Esta ignorancia deliberada de lo artístico y lo estético les mantenía ajenos a las maniobras de salón características de las vanguardias, como lamentaba la artista constructivista y miembro de LEF Varvara Stepanova en una entrada de su diario correspondiente a noviembre de 1928. "El único tema de conversación que les anima [a los *kinoks*] es el de los distintos problemas y dificultades de naturaleza exclusivamente burocrática a los que se tienen que enfrentar, la grosería de los burócratas y demás... La conversación se vuelve aburrida y lo único que quieres es huir de allí cuanto antes... Ni siquiera son capaces de limitarse a contar sus peripecias en los rodajes; te atormentan con alusiones continuas a la administración y la propaganda de Cine-Ojo"[3].

> Cine-Ojo no era una tendencia cinematográfica, insistía Vertov, sino un movimiento social

Vertov dedicó varias décadas al estudio de diversas propuestas para establecer una red informativa estructurada en torno a lo que él definía como *una estación de cine experimental* (*опытная киностанция*), y lo que posteriormente denominaría un *laboratorio creativo* (*творческая лаборатория*)[4]. Al sustituir el modelo del estudio cinematográfico por el del laboratorio científico colectivo, la organización debía incorporar un grupo de operadores de cámara inspirado en el movimiento de la fotografía obrera, un extenso equipo ambulante –que incluía automóviles y motocicletas– una compleja burocracia de producción, un archivo con un equipo de editores que se dedicaran exclusivamente a esta tarea, y un sistema de distribución de las películas que se producían [Figs. 4 y 5]. Cine-Ojo era una organización con unos objetivos muy similares a los de Willi Münzenberg en Alemania, y una estructura concebida, en una época tan temprana como los años veinte, como un moderno sistema de retransmisión. El interés de Vertov por los documentales se remontaba a su experiencia personal como colaborador del tren de propaganda política bolchevique *Revolución de Octubre* entre 1919-1920 [Fig. 6]. En este tren, integrado en un sistema de unidades ambulantes de propaganda compuesto por buques de vapor, barcazas y automóviles, Vertov recorrió distintos *agitpunkty* dispersos por las regiones rurales del sudeste ruso, donde ayudaba a organizar programas interactivos multimedia destinados a formar a la población campesina, analfabeta en su mayoría, en disciplinas tan variadas como la higiene, la ingeniería hidráulica o la lucha de clases. La estrategia básica de Vertov –perfeccionada a principios de los años treinta por los cine-trenes de Aleksandr Medvedkin– consistía en crear un ciclo de interacción abierto entre espectador y espectáculo: equipado con material para filmar, dependencias de revelado y edición, y una sala de proyección, el tren filmaba el trabajo de las comunidades campesinas locales y después mostraba las imágenes editadas en las poblaciones vecinas como ejemplo de procedimientos laborales adecuados. De este modo, el tren recorría un itinerario doble: diseminaba *radialmente* propaganda y material educativo procedente de los centros de mando bolcheviques, y, lo más importante, co-



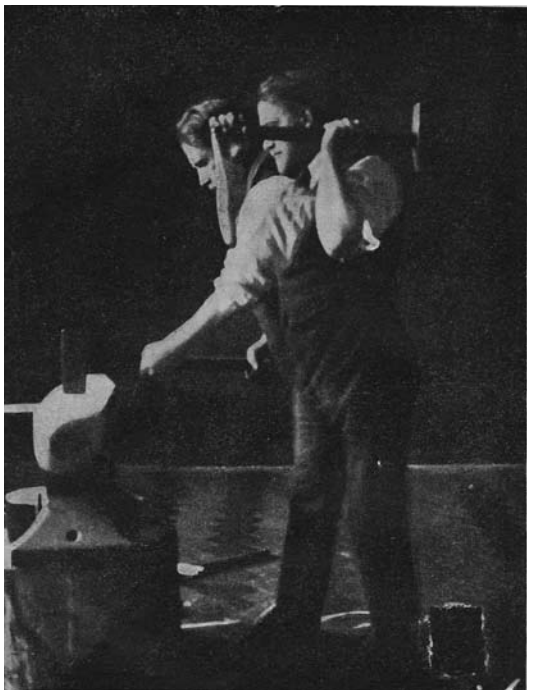


Figura 6: Visión de una exposición pedagógica de Vertov dentro de los vagones del tren "Revolución de Octubre".

Figura 7: Demostración de la importancia de la cámara en la estética de Cine-Ojo. La cámara hace visible y reversible la temporalidad.

nectaba *lateralmente* distintos nudos de población dispersos por toda Rusia. Vertov utilizaba medios nuevos, como el cine, para establecer mecanismos de interacción que favorecieran la articulación espontánea de la autoconciencia obrera y campesina –una estrategia que trascendía la jerarquía del Partido Bolchevique y se alineaba más bien con la cibernética del teórico de Proletkult Aleksandr Bogdanov. Los grupos Cine-Ojo, decía Vertov, "se esfuerzan por crear una autoría colectiva, un liderazgo colectivo a través del descubrimiento de cada tema específico"[5].

La película de Cine-Ojo *La sexta parte del mundo* (1926), que reunía y mostraba todos los componentes del nuevo y descomunal imperio soviético, era en muchos sentidos la prolongación directa del trabajo que Vertov había desarrollado en el *agit-tren*. "De hecho esta película no tiene *espectadores* en la URSS", decía Vertov, "puesto que la totalidad de los trabajadores de la URSS" participa en la película. La propia concepción y la construcción de la película resuelven en la práctica el problema teórico más difícil, la supresión de la frontera entre espectador y espectáculo"[6]. En estas palabras se adivina una versión de la famosa idea de la atenuación de la distinción entre autor y lector en los nuevos medios de comunicación soviéticos que formuló Walter Benjamin en *El autor como productor*. Concebida como un himno al carácter multiétnico del imperio soviético, *La sexta parte del mundo* era una especie de corolario cultural de la *смычка* (Alianza) que los dirigentes bolcheviques se esforzaban por establecer entre el moderno electorado urbano y el campo no industrializado. El propósito primordial de la película era mostrar la relación que existía entre las distintas formas de trabajo en la Unión Soviética, desde la cría de renos y la agricultura, hasta la minería y la fabricación de tractores. Como se explica en la película, todos los trabajadores soviéticos, independientemente de su lengua y sus hábitos culturales, pertenecían a una misma colectividad de producción. En el texto de un folleto promocional de la película aparecía esta afirmación extática: "¡Parece un milagro! Te afeitas todos los días, vas al teatro, viajas en autobús –estás en el otro extremo de la escala cultural– y *La sexta parte del mundo* ha conseguido clara e indiscutiblemente ponerte en relación con los pueblos del norte que se alimentan de carne cruda. Parece casi una fantasmagoría"[7]. El objetivo de *La sexta parte del mundo* era en última instancia el mismo que se había propuesto cinco años antes el tren de propaganda política de Vertov, pero a una escala mucho mayor. Recordando su labor en el *agit-tren*, Vertov formularía su célebre definición de Cine-Ojo, un "vínculo cinematográfico (*кино-связь*) que une a todos los pueblos de la URSS". Esta palabra, vínculo –*связь*– es quizá la más importante del léxico vertoviano. Al establecer vínculos entre distintos pueblos, situados en diferentes momentos históricos del proceso de modernización técnica y social, encuadrados en distintas tradiciones culturales y lingüísticas, las películas *Kinok* fundían en una única colectividad de productores a los ciudadanos soviéticos dispersos por todo el territorio político, a la sexta parte del mundo, como nos recordaba el título de esta singular película.

Por tanto, *La sexta parte del mundo* hace hincapié en el papel que el cine y la fotografía pueden desempeñar en la constitución de una esfera pública proletaria internacionalista y translingüística. A muchos estudiosos de los movimientos proletarios de medios de comunicación esta afirmación no les resultará novedosa. De hecho, en las obras que escribió Willi Münzenberg en los años veinte, en el panfleto *Erobert den Film*, por ejemplo, encontramos formulaciones prácticamente idénticas a las de los textos que redactó Vertov en la misma época. Sin embargo, me gustaría insistir en otra idea relacionada con la definición de colectividad en la que se apoyaba el movimiento Cine-Ojo, una idea que constituye la tesis fundamental de este ensayo, a saber, que el colectivo de producción que se describe en las obras de Cine-Ojo no es solo un grupo de pueblos dispersos a lo largo de un territorio espacial determinado; este colectivo de producción es además un conjunto que se articula en torno a un eje temporal. Con el fin de explicar esta afirmación, permítanme citar una de las declaraciones más famosas de Vertov, que alude al modo en que el cine se puede utilizar para revelar a los obreros su posición dentro de una cadena de producción, y conectarlos con otros miembros inscritos en este *continuum* laboral:

El obrero textil debería poder contemplar al obrero fabril que construye una máquina esencial para su trabajo. El obrero fabril debería poder contemplar al minero que suministra a la fábrica el combustible esencial, el carbón. El minero, al campesino que produce el pan indispensable para su sustento. Los trabajadores deben verse los unos a los otros para que se establezca un vínculo indisoluble entre ellos. [...] Cine-Ojo persigue precisamente ese objetivo, establecer un vínculo visual entre los trabajadores del mundo entero[8].

Como ya hemos señalado, la finalidad del *vínculo visual* que se invoca en este texto es reunir en un único grupo colectivo a trabajadores diseminados por un territorio espacial determinado. Pero todavía más importante es el hecho de que se describe una comunidad de producción que se constituye a través de una *secuencia* de operaciones: el campesino produce pan; el pan alimenta al minero; el minero produce carbón; el carbón sirve a su vez de combustible a la fábrica; y el obrero fabril construye la máquina que finalmente utiliza el obrero textil para confeccionar tejidos. De este modo, el vínculo visual que conecta al obrero textil con el campesino a través del trabajador y el minero es en esencia una mirada *hacia atrás* en el tiempo. Vertov explica la división del trabajo a través de una especie de secuencia cinematográfica inversa.

Teniendo en cuenta que la distancia que separa a los obreros es tanto espacial como temporal, cualquier interacción que tenga lugar entre ellos –el vínculo o *связь*– requiere el empleo de medios de telecomunicación y también de lo que podríamos definir como *cronocomunicación*. Este último aspecto del programa Cine-Ojo no ha sido estudiado de forma tan diligente como el anterior por los

especialistas en la obra de Vertov. Son muchos los que han demostrado que Vertov consideraba que la cámara era un ojo prostético que conquista el espacio; pensemos, por ejemplo, en la convincente interpretación que ofrece Paul Virilio en *War and Cinema*. Sin embargo, para Vertov, la dimensión temporal era igual de importante. "La cámara cinematográfica se inventó para penetrar con mayor profundidad en el mundo visible, para investigar y registrar los fenómenos visibles, para no olvidar lo que tiene lugar y considerar lo que tendrá lugar necesariamente en el futuro", explicaba Vertov[9]. Además sostenía que "Cine-Ojo supone la conquista del tiempo (la conexión visual de los fenómenos al margen del tiempo). Cine-Ojo ofrece la posibilidad de contemplar los procesos vitales en cualquier orden temporal, a cualquier velocidad accesible al ojo humano"[10]. Como herramienta epistemológica, la cámara hace visible y reversible la causalidad. Hace legible el tiempo [Fig. 7]. Como observaba Deleuze[11], para Vertov, "la conciencia revolucionaria reúne al hombre del mañana con el mundo anterior al hombre, al hombre comunista con el universo material de las interacciones definido como *comunidad* (acción recíproca entre el agente y el paciente). *La sexta parte del mundo* muestra, en el seno de la URSS, las interacciones a distancia de los pueblos más diversos, de las multitudes, las industrias, las culturas, intercambios de todo tipo *en pleno proceso de conquista del tiempo*".

Las famosas flexiones del tiempo, momentos característicos del estilo de Vertov –el empleo analítico de la cámara lenta, la pausa de la imagen, la cámara atrás– transmiten una sensación generalizada de plasticidad y maleabilidad del tiempo. Para Vertov, la importancia de la cámara cinematográfica no reside en la verosimilitud óptica, sino en su capacidad, como dispositivo epistemológico, de favorecer la comunicación entre una comunidad de producción que se extiende tanto en el tiempo como en el espacio.

Este cambio de énfasis desde una interpretación espacial del colectivo a una temporal se reflejaba en el título de la siguiente obra que los *kinoks* realizaron después de *La sexta parte del mundo*, *El undécimo año*, de 1928 [Fig. 8]. La película era una reflexión sobre la dialéctica de la historia natural y sobre el papel del trabajo como mecanismo metabólico de intercambio entre la humanidad y la naturaleza. Una de las escenas más importantes es la que muestra cómo el esqueleto de un escita enterrado hace 2.000 años aparece durante las excavaciones realizadas para construir la central hidroeléctrica de Dnepr. Las detonaciones *liberan* al esqueleto de su tumba mundana, el agua anega la región, los actos de la historia mundial se ponen en movimiento. En este caso la Unión Soviética no se define como un territorio geopolítico o una entidad espacial, sino como una colectividad *temporal*, como un proceso o una actividad. En las escenas posteriores de la película, que celebra la capacidad productiva de la industria soviética, se desarrolla este motivo y se presta atención a los aspectos genealógicos de esta industria. El motivo, como observa Vertov, "es el de las *máquinas que producen máquinas*". Nosotros producimos, anuncian los letreros, "una mesa de trabajo después de otra" (*за станком––станок*), "un taller después de otro" (*за цехом––цех*). Por un lado, es evidente que en este texto se subraya la fecundidad inagotable de las fábricas soviéticas. Pero el texto ruso (*за станком––станок, за цехом––цех*) no solo alude a la producción *en serie* de los productos que aparecen "uno después de otro" ––*друг за другом*, sino a la naturaleza *secuencial* de los productos industriales, que Vertov recalca por medio de la inversión sintáctica de las expresiones *за станком––станок у за цехом––цех*: estas expresiones también significan "detrás de cada mesa de trabajo hay otra mesa de trabajo" y "detrás de cada taller hay otro". Descubrimos así que la teoría de Vertov es en última instancia prácticamente opuesta al materialismo ontológico –la creencia en los hechos puros y duros– que tantos reportajes documentales originó en los años veinte. Detrás –y antes– de todo objeto concreto, de toda mesa de trabajo, de toda locomotora, no descubrimos el origen de su valor, sino otro objeto que es a su vez producto del trabajo. Como la mercancía, el capital fabril no es un material puro y duro, sino la pseudo objetivación de un proceso de trabajo. "Cine-Ojo", afirma Vertov, "debe conectar a todos los trabajadores diseminados por todo el mundo a través de un único vínculo, de una única voluntad colectiva, y debe contribuir a revelar *el secreto del capital* a cada individuo oprimido y al proletariado en su totalidad"[12]. El secreto del capital de Vertov era, por supuesto, la *lógica de la acumulación primitiva* que Marx había definido en el primer volumen de *El Capital* como "la historia secreta del capital". Si nos atenemos al concepto de acumulación primitiva, la división del trabajo es un fenómeno tanto espacial como temporal. Establece una lógica de la sucesión. Pero, el consumidor, engañado por la falsa apariencia ontológica de la presencia y la plenitud que recubre a la mercancía, reprime la dimensión histórica.

> "La cámara se inventó para penetrar con mayor profundidad en el mundo visible"
> DZIGA VERTOV

Para Vertov, la desmitificación de la mercancía se produce a través de la reconstrucción de las conexiones ocultas que vinculan al individuo productor con otros productores. La reconstrucción de estas redes es una tarea de complejidad creciente en las sociedades industriales en las que el trabajo objetivado se ha acumulado y acrecentado al adoptar la forma de capital fabril. Mientras que el obrero textil es capaz de trazar la genealogía de su trabajo hasta llegar al campesino, para *nosotros* resulta mucho más difícil averiguar, pongamos por caso, la procedencia de un teléfono móvil. Por supuesto que el propósito de los proyectos políticos progresistas no puede ser la abrogación de la división del trabajo y el retorno al modo primitivo de existencia anterior a la introducción de este sistema. El desafío consiste más bien, como muestra la obra de Vertov, en reforzar y recuperar el carácter empírico de los vínculos –los *связы*– que se establecen en el proceso de producción. ¿Cómo hacer que las personas con las que nunca hemos compartido un espacio ni un tiempo perciban este tipo de relaciones? Y ¿cómo descosificar los objetos que sirven de vehículo para esta transacción con el fin de dejar al descubierto su naturaleza de formas sociales? Según Negt y Kluge "aunque nuestro sentido de la cercanía [*Nähesinnen*] funciona adecuadamente, todavía no hemos cultivado el sentido de la distancia [*Fernsinnen*]. Ante todo, este último sentido no constituye una sociedad. Este es el problema político del presente y una distorsión de la relación básica con la historia"[13]. En otras palabras, el obrero debe aprender a reconocer que los productos de su trabajo se encuentran objetivados, que son piezas exteriores a él, objetos que ha confiado a otros. "Al dejar al descubierto el origen de los objetos y del pan", explica Vertov, "la cámara permite al obrero adquirir, a través de la evidencia, la convicción de que él, el trabajador, crea todas esas cosas por sí mismo, y que, en consecuencia, le pertenecen"[14]. Las increpaciones de *La sexta parte del mundo*, la extática interpelación de los títulos –*Вы, Вас вижу, Все Ваше* (¡Tú! ¡Te veo a ti! ¡Todo te pertenece!)– son la expresión de este proyecto de resocialización de las mercancías y del capital, de la rehumanización de los objetos y la maquinaria fabril. En su lectura de Marx, Negt y Kluge afirman por tanto que el capital "no es un mero arsenal de objetos. Es un conjunto de relaciones humanas, la subjetividad que ha asumido la forma de objeto, una conexión social". Y la esfera pública proletaria, prosiguen, "es ante todo la revelación de los procesos de producción del trabajo de los muertos en su conexión con los vivos"[15].

Al principio de *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Marx analiza "el proceso de nigromancia de la historia mundial". Según Marx "los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo las circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos"[16]. La *película-vínculo* que conecta a los trabajadores entre sí, también conecta a la generación actual con las generaciones pasadas, en un intento por liberar a las masas del trabajo de los muertos acumulado en el capital industrial. El Partido Bolchevique, por supuesto, no destacaba por cultivar esa nigromancia. Los

Figura 8: Un fotograma de "La sexta parte del mundo" en el que se ve a un esqueleto de dos mil años de antiguedad encontrado en las obras de una presa en el Dnepr.

bolcheviques pensaban, equivocadamente, que la revolución constituía una ruptura radical con el pasado. De hecho, la inmensa mayoría de los intérpretes de Marx solo presta atención a las facetas *inorgánicas* del capital, sin abordar el aspecto antropológico, según el cual la humanidad de la máquina es el trabajo de los muertos. Los bolcheviques, con su actitud aniquilacionista con respecto al pasado, concedían un claro privilegio a los vivos en detrimento de los muertos. Los peligros que acarrea esta actitud eran una de las principales preocupaciones del filósofo cosmista Nikolai Fiodorov, que exigía en su *Filosofía de la tarea común* que el socialismo dejara de discriminar a los muertos al conceder prioridad a la perspectiva y a los planes de la generación actual. Esto, explicaba Fiodorov, solo podía conducir a un socialismo extremadamente estrecho de miras. A su juicio, la única sociedad igualitaria era la que permitía participar a los muertos en el Estado[17].

Detrás de cada instancia del trabajo de los muertos siempre hay más trabajo. "Detrás de cada mesa de trabajo, otra mesa de trabajo"; "Detrás de cada taller, otro taller". Incluso algo tan mundano y natural como una rebanada de pan, como recuerda Vertov al espectador en las secuencias hacia atrás de *Kino-Glaz*, es un organismo social, un producto de la dedicación colectiva, una *mise-en-abyme* del trabajo de los muertos. Al revelar los orígenes y el aumento del valor de las mercancías, Vertov mostraba que estos objetos eran necesariamente precipitados de trabajo. Estas genealogías del trabajo suscitaron un tremendo interés en los medios de comunicación proletarios de los años veinte y treinta, cuando se produjo el auge del género que Sergei Tretiakov denominaba *Biografía de la cosa* (*биография вещи*)[Fig. 9]. En el ensayo *La biografía de la cosa*, escrito en 1929, Tretiakov ofrecía una recopilación de estrategias para desmitificar el fetichismo de la mercancía y despojarla de su especiosa ontología. Tretiakov invertía la jerarquía de focalización tradicional, que sitúa al protagonista en el centro de la narración, y afirmaba que la biografía de la cosa, "no [describe] al individuo aislado, que se desarrolla en un sistema de cosas, sino a la cosa que se desarrolla en un sistema de personas"[18]. El sistema de objetos deja de ser el telón de fondo contra el que se desarrollan las aventuras del "héroe viviente"; en lugar de ello, la "biografía" del objeto se reconstruye a medida que avanza a través de la sociedad que determina los episodios de su vida. Tretiakov proponía algunos posibles candidatos para trazar su biografía, desde materias primas hasta mercancías acabadas y empresas industriales: *El bosque*, *Pan*, *Carbón*, *Papel*, *La locomotora* y *El negocio*. La teoría de la biografía de la cosa representa una crítica al fetichismo de la mercancía, ya que demuestra que la cosa no es más que una condensación de procesos laborales socializados que tienen lugar a lo largo del tiempo. La coseidad *emerge* a medida que la mercancía avanza a través del *sistema de personas* que forma una esfera pública de producción. En este caso, la cosa no se concibe como una materia inerte, como señala Tretiakov, sino como un *proceso* dinámico, una fase provisional en un espectro continuo de valor cultural que abarca a los recursos naturales y a las tecnologías sociales.

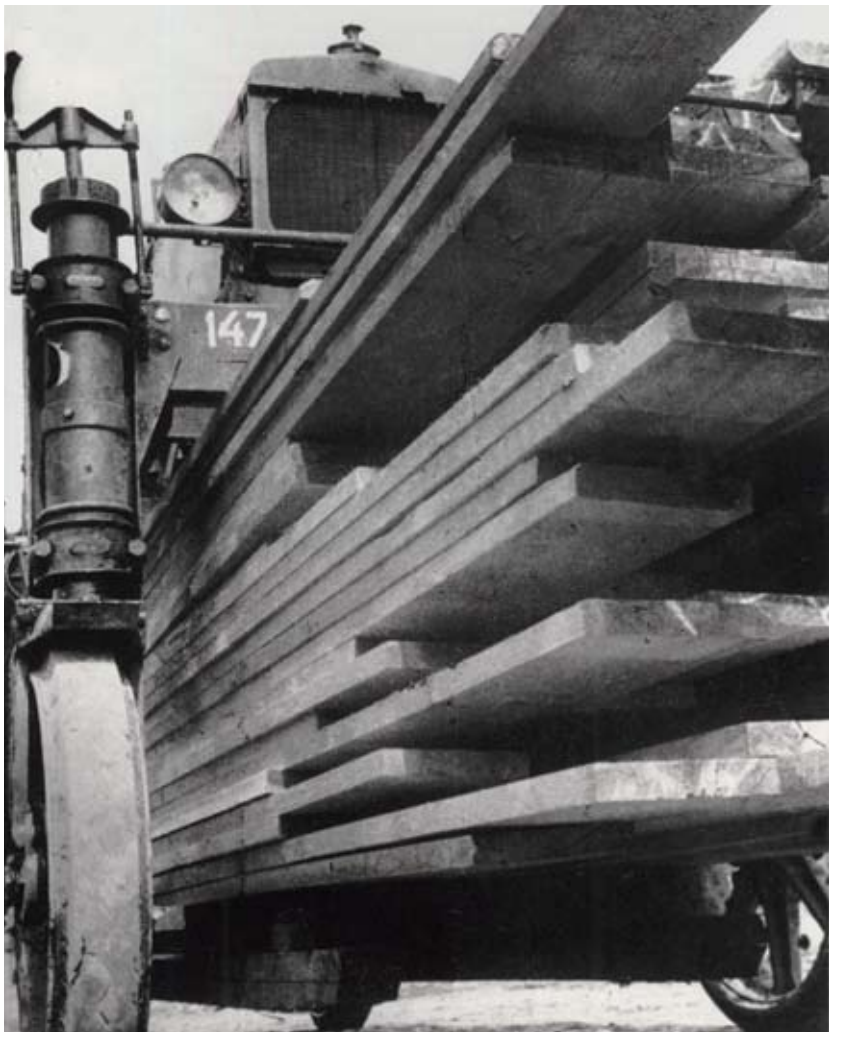


Figura 9: En "Biografía de la cosa", Sergei Tretiakov abordó el tema de la mercancía como un proceso dinámico y una condensación de proceso laborales socializados.

Tretiakov pensaba, y Vertov también, que los objetos son organismos sociales que participan en los procesos de comunicación. Brecht, que encargó que le tradujeran al alemán el ensayo de Tretiakov *La biografía de la cosa*, escribió en 1931 que las redes que regulan la circulación de objetos y las redes de comunicación humana son interdependientes, incluso indistinguibles: "El sentido más profundo del [proceso de circulación de mercancías] consiste en no dejar nada sin relacionar, en establecer una relación entre todas las cosas, establecer vínculos entre las cosas similares a los de las personas, que se encuentran vinculadas entre sí (a través de las mercancías). Es un proceso de comunicación en sí"[19]. La circulación de objetos sigue la misma lógica que las relaciones sociales. *La biografía de la cosa* indica que la producción de objetos no termina en el momento en que la mercancía abandona la fábrica. Como demuestra la obra del grupo Cine-Ojo, la actividad productiva es, más bien, un proceso en marcha de inversión social, que comienza en el lugar de fabricación, donde se codifica en el objeto su función inicial, pero que también prevé la prolongación de la vida de la cosa –su distribución, su uso, su desuso, su transformación y su nueva circulación–. Tretiakov afirma que la mercancía no es por tanto una cosa aislada, sino un efecto –un precipitado– del circuito de producción, distribución y consumo. Como señala Tretiakov, "toda cosa que observas o sostienes en la mano tiene una vida larga e interesante. En el transcurso de su vida, la cosa ha pasado de mano en mano, ha entrado en contacto con mucha gente y ha sufrido varias transfiguraciones. Lo único que tenemos que hacer es dejarla hablar". Al considerar el objeto como un lugar para la instanciación del valor social, Tretiakov dejaba al descubierto la lógica organizativa que regía la circulación de las cosas y, al mismo tiempo, la de los signos. ✣

Devin Fore es profesor de Modernidad y Teoría del Medio de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey, Estados Unidos.

Traducción del inglés de Jaime Blasco.

1. Dziga Vertov, Iz naslediia. Tom II: Stat'i i vystupleniia, Moscú, Eizenshtein-Tsentr, 2008, p. 403.
2. *Ibíd.*, p. 142.
3. Se cita en *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, ed. Iurii Tsivian, trad. Julian Graffy, Gemona, Le Giornate del cinema muto, 2004, p. 390.
4. Véase "Proekt reorganizatsiia 'Kino-pravdy'" (1923), en *Iz naslediia*, Tom II, pp. 33-34
5. Vertov, *Iz naslediia*, Tom II, p. 139.
6. *Ibíd.*, p. 117.
7. Izmail Urazov, "A Sixth Part of the World", en *Lines of Resistance*, pp. 185-186.
8. Vertov, en *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 52.
9. Vertov, *Iz naslediia*, Tom II, p. 59.
10. Vertov, *Kino-Eye*, p. 88.
11. Gilles Deleuze, *Cinema I: The Movement-Image*, trads. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1986, pp. 81-82.
12. Vertov, *Iz naslediia*, Tom II, p. 64.
13. Oskar Negt y Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, Suhrkamp Verlag, 1993, p. 597.
14. Vertov, *Kino-Eye*, p. 34.
15. Negt y Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, p. 95.
16. Marx, "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte", en *Political Writings II*, Nueva York, Penguin, 1973, p. 146.
17. Nikolai Fedorov, en *Filosofiia obshchego dela: stat'i, mysli i pis'ma*, ed. Vladimir Kozhevnikov, Vernyi, 1906-1913, pp. 1-41.
18. Sergei Tretiakov, "The Biography of the Object", trad. Devin Fore, October n.º 118 (Otoño 2006), p. 61.
19. Bertolt Brecht, "Der Dreigroschenprozess", en *Das Dreigroschenbuch: Texte, Materialien, Dokumente*, ed. Siegfried Unseld, Suhrkamp, 1973, p. 140.

Sergei Tretiakov, fotógrafo de hechos

Por María Gough

El escritor como fotógrafo. Puede que recuerden ustedes el famoso pasaje de *El autor como productor* (1934) en el que Walter Benjamin condena a los fotógrafos de la *Neue Sachlichkeit* (*Nueva objetividad*), sobre todo a Albert Renger-Patzsch, por "haber logrado transformar incluso la miseria en un objeto de disfrute, al captarla de una manera perfeccionada y elegante". Su obra es un "flagrante ejemplo", escribe Benjamin, "de lo que significa abastecer un aparato productivo sin modificarlo". El único modo de modificar ese aparato, propone Benjamin, es franquear las barreras "que obstaculizan la producción de los intelectuales, en este caso la que se yergue entre la escritura y la imagen". Para franquear esa barrera el fotógrafo debe, por tanto, "añadir a sus imágenes una leyenda que las arranque del comercio de moda y les otorgue un valor de uso revolucionario"[1]. En este pasaje el escritor alemán mantiene una actitud profundamente ambigua en relación con la veracidad de la fotografía, una actitud que compartía con sus compatriotas Bertolt Brecht y John Heartfield. Para estos tres autores la imagen fotográfica debía estar siempre subordinada a –o encerrada en– una clave textual.

Pero Benjamin lleva un paso más allá la exigencia de que los fotógrafos añadan leyendas a sus imágenes cuando afirma: "Plantearemos esta exigencia con más énfasis cuando seamos nosotros –los escritores– los que nos pongamos a fotografiar". Esta última aseveración se basaba en la idea de que la *Umfunktionierung* (transformación funcional) del escritor era esencial para asegurar la continuidad de su eficacia en la lucha de clases, una idea fraguada ante la derrota de la izquierda alemana y el ascenso y la propagación del fascismo en Europa. "El progreso técnico es para el autor como productor", insiste Benjamin, "la base de su progreso político (...) solo trascendiendo la especialización en el proceso de producción intelectual (...) puede transformarse esta producción en un proceso políticamente útil; y las barreras impuestas por la especialización, levantadas para separar las fuerzas productivas, deben ser derribadas conjuntamente por esas mismas fuerzas productivas. El autor como productor experimenta –al experimentar su solidaridad con el proletariado– una solidaridad inmediata con otros productores que antes apenas le interesaban"[2].

Como es bien sabido, la reformulación estratégica del escritor como fotógrafo de Benjamin se encontraba profundamente endeudada con las ideas y la obra de Sergei Tretiakov, a quien el escritor alemán conoció *por poderes* a través de su común amigo Bertolt Brecht. Tretiakov, una de las figuras más inquietas de la vanguardia soviética, apareció en la escena literaria rusa como poeta y dramaturgo futurista inmediatamente después de la Revolución de Octubre y fue un miembro activo del Frente de Izquierdas de las Artes (LEF) a mediados de los años veinte. Bajo la bandera de la *literatura de los hechos* (literatura fakta), también conocida por el neologismo *factografía* (faktografia), los miembros de LEF defendían la prosa *documental* y rechazaban los géneros tradicionales de la novela, el romance y el cuento; exigían que la fotografía *instantánea* sustituyera a la pintura de caballete y a la fotografía de estudio, y abogaban por el cine *no interpretado*, sin actores. Es importante subrayar, sin embargo, que el Tretiakov que Benjamin conoció a principios de los años treinta ya se había alejado del grupo LEF. Por eso en los apuntes preliminares a su ensayo sobre el autor como productor, Benjamin no citaba a Tretiakov como *factógrafo*, sino como teórico, junto a Brecht, de la *Umfunktionierung*, y dedicaba varias páginas a exponer el concepto de transformación funcional del escritor *operante* de Tretiakov[3].

Figura 1: El afán de Sergei Tretiakov, como el de toda la "factografía", era el de documentar sus viajes. En la imagen, el reportaje "Pekín" en las páginas del semanario "Prozhektor", tal y como fue enviado por Tretiakov el 20 de junio de 1924.

Sin embargo, habida cuenta de que Benjamin exigía que los escritores se dedicaran a la fotografía, tenía un motivo adicional, aunque no lo mencionara explícitamente, para citar al escritor ruso: Tretiakov llevaba desde 1924 tomando fotografías que publicaba en revistas y periódicos ilustrados de gran tirada[4], y fue el único escritor de LEF que, a pesar del exhaustivo proselitismo que se hacía de este medio en las páginas de *Novyi Lef*, cultivó la fotografía, como ha demostrado Leah Dickerman en su obra pionera sobre la *factografía* soviética[5]. El acercamiento de Tretiakov a la cámara no fue un escarceo temporal. Aunque no disponemos de cifras precisas, se calcula que produjo varios miles de negativos[6]. Tomadas en su mayoría en lugares remotos, como Pekín, Mongolia, el norte del Cáucaso y Alemania, estas fotografías ponen de relieve que el interés primordial Tretiakov era documentar sus viajes.

En la actualidad no se sabe prácticamente nada de la iniciativa fotográfica de Tretiakov. Hasta donde alcanza mi conocimiento, salvo alguna que otra nota a pie de página aquí y allá, su labor como fotógrafo no ha sido analizada en ninguna monografía. Su archivo fotográfico se encuentra en paradero desconocido. Como tantos otros durante la época del Gran Terror, Tretiakov fue arrestado repentinamente por la policía secreta soviética (NKVD) en el verano de 1937; se le acusó falsamente de traición, se le condenó por colaborar como espía con los servicios de inteligencia japoneses y, acto seguido, se le ejecutó. En su confesión forzada, Tretiakov admite en múltiples ocasiones haber fotografiado zonas industriales soviéticas, granjas comunales, instalaciones militares y documentos confidenciales entre 1924 y 1935, y haber entregado después estas fotografías a los agentes japoneses[7]. Teniendo en cuenta el destacado papel que le concedía a la fotografía en su confesión, parece muy probable que los negativos del acusado fueran confiscados a su vez para corroborar los cargos que el Estado le imputaba, aunque lo cierto es que en la época del Terror no se necesitaban pruebas para inculpar a alguien. Quizá el archivo fotográfico de Tretiakov se encuentre sepultado en los depósitos del antiguo KGB, aunque también pudiera ser que, sencillamente, fuera destruido en su totalidad[8].

Dicho esto, hay que añadir que no todo se perdió. Basta realizar un somero análisis de los medios de comunicación impresos de la época para descubrir numerosas reproducciones de las fotografías de Tretiakov en las publicaciones semanales y mensuales de principios de los años veinte, como *Prozhektor* (El Reflector, 1923-1935),

Ogönek (La llama, 1923), *Pioner* (Pionero, 1924), y *Smena* (Cambio, 1924), y en otras que empezaron a editarse en la época de la campaña de industrialización de finales de los años veinte y principios de los treinta, como *Stroim* (Estamos construyendo, 1929-1938), *30 dnei* (Treinta días, 1933) y *Elektrozavod* (La central eléctrica). Con tiradas que oscilaban entre los 5.000 y los 70.000 ejemplares, estas revistas permitieron a Tretiakov llegar a un número de lectores muy amplio –a las masas–, un tipo de público con un perfil muy distinto del lector especializado de *Lef* (1923-1925) y *Novyi lef* (1927-1928), revistas con tiradas que no llegaban a los 3.000 ejemplares. Parece ser que entre 1924 y 1937 Tretiakov publicó unos treinta artículos ilustrados con fotografías en revistas o periódicos, y que firmó media docena de antologías ilustradas sobre varios temas relacionados en su mayoría con los viajes.

Después de estudiar este conjunto de obras diría que, a grandes rasgos, se pueden distinguir en la trayectoria de Tretiakov tres fases, marcadas por el afán de contemporizar con las políticas proteicas y caprichosas del Estado soviético. En primer lugar encontramos una fase *factográfica*, el objeto de estudio del presente ensayo. En esta época Tretiakov consideraba que la fotografía era ante todo un documento informativo; esta fase se extiende entre 1924 y mediados de 1928, y coincide por tanto aproximadamente con la recuperación parcial de la economía de mercado, una medida estatal conocida como la Nueva Política Económica (NEP). La segunda fase, la operativa, se extiende entre mediados de 1928 y finales de 1931. En esta fase Tretiakov concebía la fotografía como un instrumento de agitación destinado a la ingeniería social de sí mismo y de los temas que retrataba. Esta fase –que ya he estudiado en mayor detalle en otro lugar[9]– fue la reacción directa a la aplicación del programa de industrialización urgente y colectivización forzada conocido como Plan Quinquenal, introducido por Stalin a finales de 1928 y respaldado por una revolución cultural inspirada en el modelo de la lucha de clases. La tercera y última fase podríamos definirla como la *de autor* (1932-1937). En este periodo, Tretiakov se refugió en una noción más tradicional de la fotografía, que concebía como un recurso mnemotécnico, un instrumento al servicio del literato que había recuperado su estatus profesional; a mi juicio esta última fase es una reacción al *gran abandono* de la lucha de clases, consecuencia del Segundo Plan Quinquenal, que le había ayudado a desarrollar su teoría operativa.

La fotografía factográfica. Por lo que respecta a la prosa, los escritores *factográficos* valoraban los géneros no literarios, como el reportaje informativo, el libro de texto y el memorando, así como los géneros paraliterarios, como la literatura de viajes, la biografía, el género epistolar, el diario, las memorias y el ensayo (*ocherk*). En términos fotográficos abogaban por la *instantánea*, no le concedían tanta importancia a las fotografías individuales como a la acumulación de imágenes, en una palabra, al archivo fotográfico. Los miembros del grupo LEF se adaptaron a la factografía y a la fotografía *factográfica* como alternativa teórica y práctica al realismo sintético en el que se basaban los géneros literarios de ficción que defendían sus adversarios de la Asociación de Escritores Revolucionarios de Rusia (RAPP) y la pintura de caballete que pregonaban a bombo y platillo sus rivales de la Asociación de Artistas Revolucionarios de Rusia (AkhRR). Los *factógrafos* no solo menospreciaban las denominadas técnicas realistas de la RAPP y la AkhRR por su carácter anacrónico en una era de reproductibilidad técnica, sino sobre todo por arruinar explícitamente la materia prima de la vida soviética en su momento de transformación revolucionaria.

> “Someter la materia a unos medios formales inapropiados solo puede conducir a la distorsión de la realidad soviética”

Este concepto de *ruina de la materia* es especialmente importante para entender la factografía. En febrero de 1927, Tretiakov explicaba en *Novyi Lef* que “someter a la materia a unos medios formales inapropiados solo puede conducir a la distorsión del espléndido material que proporciona la realidad soviética. Si se registra con la lente de una cámara soviética (...) y se publica en las páginas de un diario ilustrado, la realidad soviética es tan importante y esencial como el pan nuestro de cada día. Pero si esa misma materia se convierte en un cuadro y se cuelga en una exposición de la AKhRR (...) queda registrada con los anticuados recursos de un arte trasplantado y es, por tanto, una materia arruinada (...) Lo que hay que hacer en esta época es cambiar de orientación y centrarse en la materia en su expresión más pura, cultivar las memorias, el diario, el apunte, el artículo, el resumen”. Después de tachar a la RAPP de sepulturera de la *materia viva*, Tretiakov llega a la conclusión descaradamente futurista de que “la materia en su estado puro es la vanguardia del arte contemporáneo”[10].

Dispersas a lo largo de las páginas de los números de *Novyi Lef* que se publicaron durante el año 1927 se pueden encontrar declaraciones similares que indican que la factografía, al menos en un principio, no era solo, como demostró Benjamin Buchloh en su revolucionario ensayo *From Faktura to Factography*[11], una continuación del concepto ruso de *faktura* (factura, textura), sino también una reformulación crucial de esta noción en el registro documental. Me explicaré, en la tradición rusa, el término *faktura* hace referencia al carácter específico de la manipulación que realiza el artista de su medio, y, por tanto, siempre se ha considerado que la *faktura* es el arsenal de la subjetividad artística individual. Sin embargo, en la primera década del siglo XX, cuando la vanguardia futurista empezó a insistir en que no era el artista quien determinaba la forma que la materia en cuestión debía adoptar, sino la propia materia la que le dictaba su forma específica, el significado de la noción de *faktura* se invirtió. El artista debía actuar, por tanto, como un asistente que ayudara a la materia a transformarse en forma, no como su dueño. Al trasladar la voluntad artística –o lo que Aristóteles había definido como el principio generativo o *motor*– del artista a la propia materia, la *faktura*, que antes constituía la auténtica sede de la creatividad artística, se convirtió en el lugar de la eliminación explícita de esa subjetividad[12].

Esta inversión futurista del concepto de *faktura* es la base de la propuesta *factográfica* de transformar al escritor o al artista en un dispositivo de registro. Pensemos, por ejemplo, en el sorprendente texto en prosa *Moscú-Pekín (Película de viaje)* (1925), aclamado por la historiadora especializada en el grupo LEF Halina Stephan como el documento fundacional de la *literatura de los hechos*[13]. *Moscú-Pekín* es una especie de diario, de una semana de duración, del viaje de nueve mil kilómetros de Moscú a Pekín que Tretiakov realizó en el Transiberiano en febrero de 1924 para tomar posesión del cargo de profesor visitante de literatura rusa que le había ofrecido la Universidad Nacional de Pekín. Esta obra de veintiséis páginas es un montaje de fragmentos en prosa documental que divide el viaje –un recurso clave para construir la narración temporal– en una enumeración aleatoria, aparentemente infinita, de los pasajeros con los que el autor se encuentra, las conversaciones, los libros que lee, los entretenimientos que se inventa, el aburrimiento que tiene que soportar, las estaciones en las que el tren se detiene, y así sucesivamente.

Aunque es indiscutible que la obra se ciñe a los parámetros realistas del documental *factográfico*, *Moscú-Pekín* nos recuerda además el énfasis inicial que ponían los *factógrafos* en la contingencia absoluta del acto de la transcripción. La literatura de los hechos perseguía incansablemente el detalle, y no se detenía nunca, para evitar destilar la visión sintética y el momento ejemplar, rasgos esenciales de las grandes técnicas realistas del siglo XIX. En su esfuerzo por registrar los datos sensoriales sin procesar, sin mediación, Tretiakov intentaba liberarse de los presupuestos normativos relacionados con la comunicabilidad y, como ha señalado de forma convincente Devin Fore en su reciente estudio sobre la factografía durante la República de Weimar y en la Unión Soviética, sumergirse en una especie de fantasía borgiana en la que se produciría una coincidencia perfecta de texto y realidad, o de representación y experiencia[14].

En *Moscú-Pekín*, Tretiakov se conceptualiza a sí mismo como un instrumento de registro mecánico, como una cámara, en realidad. En el divertido pasaje inicial, Tretiakov cuenta las instrucciones que su colega de LEF, Osip Brik, le ha dado antes de partir: “Tienes que escribir apuntes de viaje”, le dice Brik al joven poeta en tono aleccionador. “Registra (*fiksirui*) lo que veas con una mirada aguda, vigilante. Desarrolla (*proiavi*) tus facultades de observación. No permitas que se te escape un solo detalle. Cuando estés en el vagón de tren, *kodaquea* (*kodach’*) cada rasgo, cada conversación. Cuando te encuentres en una estación, toma nota de todos los carteles que la lluvia ha despegado”[15]. Obsérvese que el consejo de Brik consta de tres imperativos que conciernen directamente al proceso de la fotografía analógica, solo que enumerados en sentido inverso: registrar, revelar, *kodaquear*. (Este último término procede de un eslogan publicitario de la marca Kodak popularizado en la primera década del siglo XX, *¡Kodaquea sobre la marcha!*, un intento por convertir el nombre de la marca en un verbo). A este consejo, Tretiakov responde obedientemente: “Si Osia lo dice... *Kodaquearé* (*kodachit’*)”[16]. Esta anécdota demuestra de forma ejemplar que, como explica Dickerman, para el grupo LEF, el medio de la fotografía era un modelo teórico fundamental para la literatura de los hechos[17].

Pero en la práctica *factográfica* de Tretiakov la fotografía no solo servía de modelo, sino que era además un medio. Entre febrero de 1924 y el otoño de 1925, durante su estancia en Pekín y en el transcurso del viaje en automóvil que realizó por Mongolia, el poeta y dramaturgo relanzó además

su carrera como periodista y fotógrafo –de hecho, era el corresponsal *especial* en Pekín de *Prozhektor*, una publicación ilustrada con formato de revista, derivada del periódico nacional del Comité Central, *Pravda*, un diario para el cual Tretiakov también colaboró con regularidad como corresponsal–. *Prozhektor* llegó a alcanzar una tirada semanal de setenta mil ejemplares; entre sus editores figuraba Nikolai Bujarin. Los reportajes fotográficos y los artículos en prosa que realizó Tretiakov para *Prozhektor* cubrían la información de los trastornos políticos y de la violencia que se desató en China a raíz de la declaración de la República en 1911, que acabó dramáticamente con siglos de dominio dinástico. Entre los temas que abordó Tretiakov en sus reportajes con fotos y textos en prosa, destacan la rebelión de octubre de 1924, el funeral de Sun Yat-Sen, el entorno arquitectónico y urbano de Pekín, la lucha revolucionaria en China, la vida estudiantil en la Universidad de Pekín, la celebración del Día de Lenin, la embajada soviética, el embajador soviético, el teatro asiático, las mujeres chinas y la nueva República de Mongolia.

La extensión de los reportajes oscilaba entre una y seis páginas, con una media de tres, y todos constaban de texto y fotografías, más o menos en la misma proporción. En todos los casos se acreditaba la autoría de Tretiakov, y no se incluía una línea de créditos independiente para las fotografías que acompañaban al texto, cosa que no sucedía con otros artículos de la revista, en los que el nombre del fotógrafo en cuestión se consignaba aparte, lo cual parece indicar que, en el caso de los reportajes de Tretiakov, el escritor y el fotógrafo eran la misma persona. Existen varios factores que respaldan esta tesis: en primer lugar, Tretiakov recordaría más tarde que llevaba su cámara consigo cuando paseaba por Pekín en busca de historias: "Con mi cámara, me confundí entre la muchedumbre de pequineses que lloraban la muerte del líder de la revolución china", escribe, "y cuando los japoneses y los ingleses dispararon y asesinaron a los obreros y estudiantes inermes de Shangai, fui prácticamente el único periodista que se atrevió a desafiar a la multitud que hervía en las calles de Pekín, donde los manifestantes protestaban contra los imperialistas extranjeros tras las puertas de acero custodiadas de la embajada"[18]. En segundo lugar, Tretiakov no menciona en ningún momento haber trabajado en colaboración con ningún fotógrafo o agencia de prensa. En tercer lugar, teniendo en cuenta la calidad *amateur*, la mediocridad casi estudiada de las fotografías publicadas, parece poco probable que fueran fotografías de archivo. Por tanto, en mi opinión, lo más probable es que, salvo unos cuantos retratos de estudio, Tretiakov fuera el autor del texto y de las imágenes de los reportajes de Pekín.

El primer artículo que envió Tretiakov a *Prozhektor* está fechado el 20 de junio de 1924, y se titula sencillamente *Pekín* [Fig. 1]. Acompañado por ocho fotografías repartidas a lo largo de tres páginas, el ensayo informa con considerable detalle del entorno físico e ideológico de la ciudad que *espera*, como observa Tretiakov, "a la nueva China"[19]. Tretiakov habla de la inestabilidad de la administración vigente, del muro de piedra que rodea la ciudad, de la Ciudad Prohibida, del último emperador, de la embajada, de los campos, los mercados, los escaparates de las tiendas, el ritmo de la existencia cotidiana. Resulta significativo que Tretiakov no entretiene al lector con fotografías de los principales lugares turísticos, edificios espectaculares o personas exóticas. En lugar de ello, ofrece una visión tranquila de la vida cotidiana. Las leyendas de las fotografías son rudimentarias hasta el extremo de la banalidad: *Aguador*, *Azoteas*, *Carro*. No son precisamente el tipo de leyendas que "otorgan un valor de uso revolucionario", como exigiría Benjamin más tarde.

> "Fui practicamente el único periodista que se atrevió a desafiar la multitud que hervía en las calles de Pekín" SERGEI TRETIAKOV

Con la excepción de unos leñadores sorprendidos por la cámara en plena faena, y el retrato *oficial* del escritor sentado detrás de una mesa, las fotografías giran en torno a la antinomia de la movilidad y la quietud. Tretiakov documenta, por una parte, sistemas de transporte urbano (el andén de una nueva estación de tren y varios carros sobrecargados, tirados por hombres o bicicletas, que transportan artículos de primera necesidad), y, por otra, la tranquila intimidad del patio interior de un hogar chino, una imagen robada desde la azotea de una casa vecina. En la mayoría de los casos, predomina una de estas dos características formales: la alineación lateral del motivo principal o la atención desmesurada a la proyección ortogonal de la que depende la profundidad espacial. Las peculiares sombras de las fotografías complican y refuerzan estas estructuras compositivas predominantes. Como todo documento, estas fotografías están abiertas a la interpretación, pero debe subrayarse que en la medida en que registran un momento extraordinario de transición revolucionaria en la historia de China, hay que interpretarlas desde una perspectiva fundamentalmente informativa, más que propagandística. A diferencia de las fotografías operantes que Tretiakov tomó en la comuna *El faro comunista* durante la revolución cultural, cuya función era ayudar al Estado en su producción de agricultores comunales, estas imágenes no eran en sí mismas un instrumento al servicio de un proyecto de reforma social o cambio político en un sentido explícito o deliberado. En lugar de ello, su valor de uso revolucionario reside en el archivo de documentos fotográficos –hoy en día desaparecido o en cualquier caso inaccesible– del que eran –y son– fragmentos.

Con todo, las ideas que Tretiakov exportó a la Europa occidental en 1931, cuando se embarcó en un viaje de cuatro meses de duración que le llevó a dictar conferencias en numerosas ciudades alemanas, austriacas y danesas para promocionar su nuevo modelo de escritor no profesional, no fueron las de la *factografía*, sino las del *operativismo*. En una conferencia que pronunció ante la Asociación de Amigos de la Nueva Rusia de Berlín en enero de 1931, por ejemplo, ofreció la formulación más sucinta hasta esa fecha de su teoría del operativismo y de la superioridad de este medio de expresión con respecto al reportaje. El escritor operante había superado al *factógrafo*, que valoraba más al *modesto reportero* que al literato. Tretiakov distinguía dos tipos distintos de reporteros: el periodista, que se limita a informar, y el escritor operante, que interviene directamente en la *vida de la materia* con su capacidad organizativa. "El novelista inventa un tema importante", explicaba. "El reportero descubre un tema importante", pero "el escritor operante interviene de forma constructiva en un tema importante"[20]. Este era el Tretiakov que Benjamin defendía, en 1934, en su búsqueda de una salida teórica a la estrechez binaria del realismo socialista y de la estética fascista. ✣

Maria Gough es especialista en las vanguardias rusa y soviética y profesora de Historia del Arte en la Facultad de Artes y Ciencias de Harvard.
Este ensayo es un resumen traducido al inglés del ensayo *Tretjakovs fotografische Utopie des Faktischen*, en *Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde*, ed. Wolfgang Hesse, Dresde, 2011, de próxima publicación.

Traducción del inglés, Jaime Blasco.

1 Walter Benjamin, "The Author as Producer" (1934), en Walter Benjamin, *Selected Writings*, eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith, Cambridge (Massachusetts) y Londres, Belknap Press de Harvard University Press, 1999, vol. 2, p. 775.
2 Ibíd.
3 Véase Maria Gough, "Paris Capital of the Soviet Avant-Garde", *October*, n.º 101, pp. 53-83.
4 Sergei Tretiakov, "Gde ia byl s fotoapparatom", *Pioner*, n.º 5-6 (1934), pp. 10-11.
5 Véase Leah Dickerman, "Alexandr Rodchenko's Camera-Eye: Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness", Columbia University, 1997; y también Dickerman, "The Fact and the Photograph", *October*, n.º 118 (2006), pp. 132-152.
6 Véase Sergei Tretiakov, "Rapot pisatelia-kolkhoznika", en *Mesiats v derevne (iiun' – iiul' 1930g.), Operativnye ocherki*, Moscú, Izd-vo Federatsiia, 1931, p. 11.
7 Se puede encontrar una transcripción del expediente de Tretiakov en el NKVD en "Vernite mne svobodu!: deiatelli literatury i iskusstva Rossii i Gemanii –zhertvy stalinskogo terrora", ed. V. F. Koliazin, Moscú, Medium, 1997, pp. 46-68.
8 En el Archivo Estatal Ruso de Arte y Literatura (RGALI) de Moscú, fondo 2886, se conserva una colección de documentos relacionados con Tretiakov. Recopilado por Olga Tretiakova a su regreso del exilio en 1954 y depositado después en el RGALI por Tatiana Golomitskaia-Tretiakov en los años ochenta, este fondo contiene fotografías personales de Tretiakov, pero ni una sola muestra de su propia obra fotográfica.
9 Véase Maria Gough, "Radical Tourism: Sergei Tretiakov at the Communist Lighthouse", *October*, n.º 118 , pp. 159-178.
10 Sergei Tretiakov, "B'em trevogu", *Novyi Lef*, n.º 2 (1927), pp. 3-4.
11 Benjamin H. D. Buchloh, "From factura to Factography", *October*, n.º 30, pp. 82-119.
12 Véase Maria Gough, "Faktura: The Making of the Russian Avant-Garde", *RES: Journal of Anthropology and Aesthetics*, n.º 36, pp. 32-59.
13 Sergei Tretiakov, "Movskva-Pekin (Put'fil'ma)", *Lef* 7 (1925), pp. 33-58; Halina Stephan, *"Lef" and the Left Front of the Arts*, Múnich, Verlag Otto Sagner, 1981, p. 185.
14 Véase Devin Fore, "'All the Graphs': Soviet and Weimar Documentary between the wars", Columbia University, 2005.
15 Tretiakov, "Moskva-Pekin", p. 33, trad. (modificada) Devin Fore en "'All the Graphs'", capítulo 2, pp. 170-171.
16 *Ibíd.*
17 Véase Dickerman, "The Fact and the Photograph".
18 Tretiakov, "Gde ia byl s fotoapparatom", p. 11.
19 Tretiakov, "Pekin", *Prozhektor*, n.º 11 (33) (1924), pp. 12-14.
20 Tretiakov "Der Schriftsteller und das Sozialistische Dorf", *Das Neue RnuÐland*, n.º 2 (1931), p. 42; cita en Hubertus Gassner, "Heartfield's Moscow Apprenticeship, 1931-1932", en *John Heartfield*, Nueva York, Abrams, 1992, p. 260.

Rogelio López Cuenca y Daniel G. Andújar

Rogelio López Cuenca y Daniel García Andújar son dos destacados intérpretes de los signos de la comunicación de masas en los que han basado desde sus orígenes gran parte de su proyecto artístico.

López Cuenca se ha caracterizado por la activación de una poética que transgrede o desmantela los mensajes e iconos que circulan por la sociedad. Su obra ha estado presente en colectivas como la VIII Bienal de Arte Contemporáneo de Estambul, 2003; *Desacuerdos*, MACBA, 2005; *OVNI 2009: Rizomas*, CCCB, Barcelona, 2009; *Principio Potosí*, Museo Reina Sofía, Madrid, 2010.

Daniel García Andújar es uno de los más destacados miembros del *net-art* español y uno de los más reconocidos activistas que investigan la llamada *sociedad de la información*. Es el fundador de Technologies To The People, una empresa virtual que quiere popularizar los avances tecnológicos entre los más desfavorecidos. También es el creador del archivo digital *Postcapital Archive*. Sus numerosas exposiciones incluyen centros como el Palau de la Virreina, el Museo de Arte Moderno de Bremen o el Württerbemgischer Kunstverein de Stuttgart.

El compendio *warburgiano* que se desarrolla en este Portfolio (dicho sea en un número tan *warburgiano* como éste) presenta el culto a la ceremonia artística en la sociedad moderna tanto como la mueca, tan peculiar, de sus coleccionistas.

Entramos en el territorio de la ostentación, de la visita a los museos, de los clichés folclóricos de la teatralidad del arte. ✣ CARTA.

Rogelio López Cuenca (Nerja, Málaga, 1959), *www.lopezcuenca.com*, y **Daniel G. Andújar** (Almoradí, Alicante, 1966), *www.danielandujar.org*, son artistas plásticos españoles.

AMOR
AL ARTE

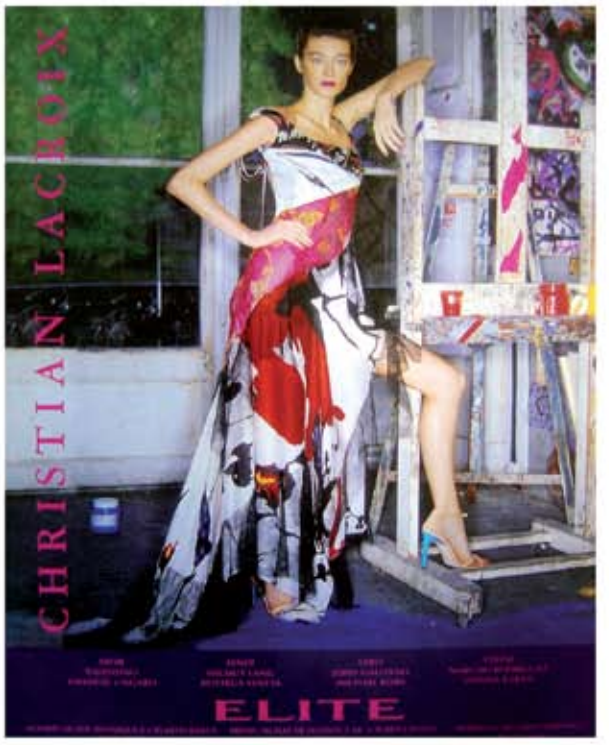
PORTFOLIO

POLO RALPH LAUREN
THE NEW ROMANTICS

Ahora me siento feliz al haber recuperado la silueta
CORPORACIÓN DERMOESTÉTICA

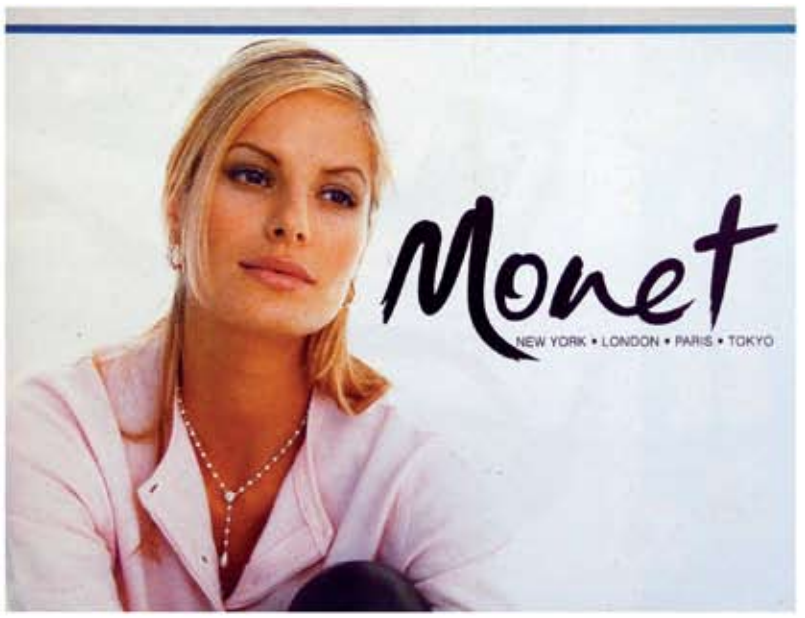
Anna, seduce.
ANNA DE CODORNÍU

la cerámica de la nueva mujer
ROBERTO VERINO
SALONI
cerámica


CHRISTIAN LACROIX
ELITE

INVERSIÓN MULTIELECCIÓN
CAJA MADRID
DESDE 3000€
30% DE LA INVERSIÓN
DEPÓSITO A 1 MES
8 %
TAE
70% DE LA INVERSIÓN
FONDO PLUSMADRID
INTERNACIONAL
IS ELECCIÓN FIM*

MARTINELLI
MARTINELLI


Monet
NEW YORK • LONDON • PARIS • TOKYO

Dew
"White

Consulta a tu dentista o farmacéutico.
DOBLE ACCION: Blanquea los dientes y ayuda a eliminar placa y sarro. Sin ácidos ni abrasivos. NO ABRASIVA, NO DAÑA EL ESMALTE DENTAL.
REMBRANDT
SABOR MENTA
NUEVO
WHITENING TOOTHPASTE • PASTA DENTAL BLANQUEADORA
Innovadora fórmula patentada con CITROXAINA • 3 oz. • 85 gr. • 50 ml.
Dientes más blancos con el número uno.

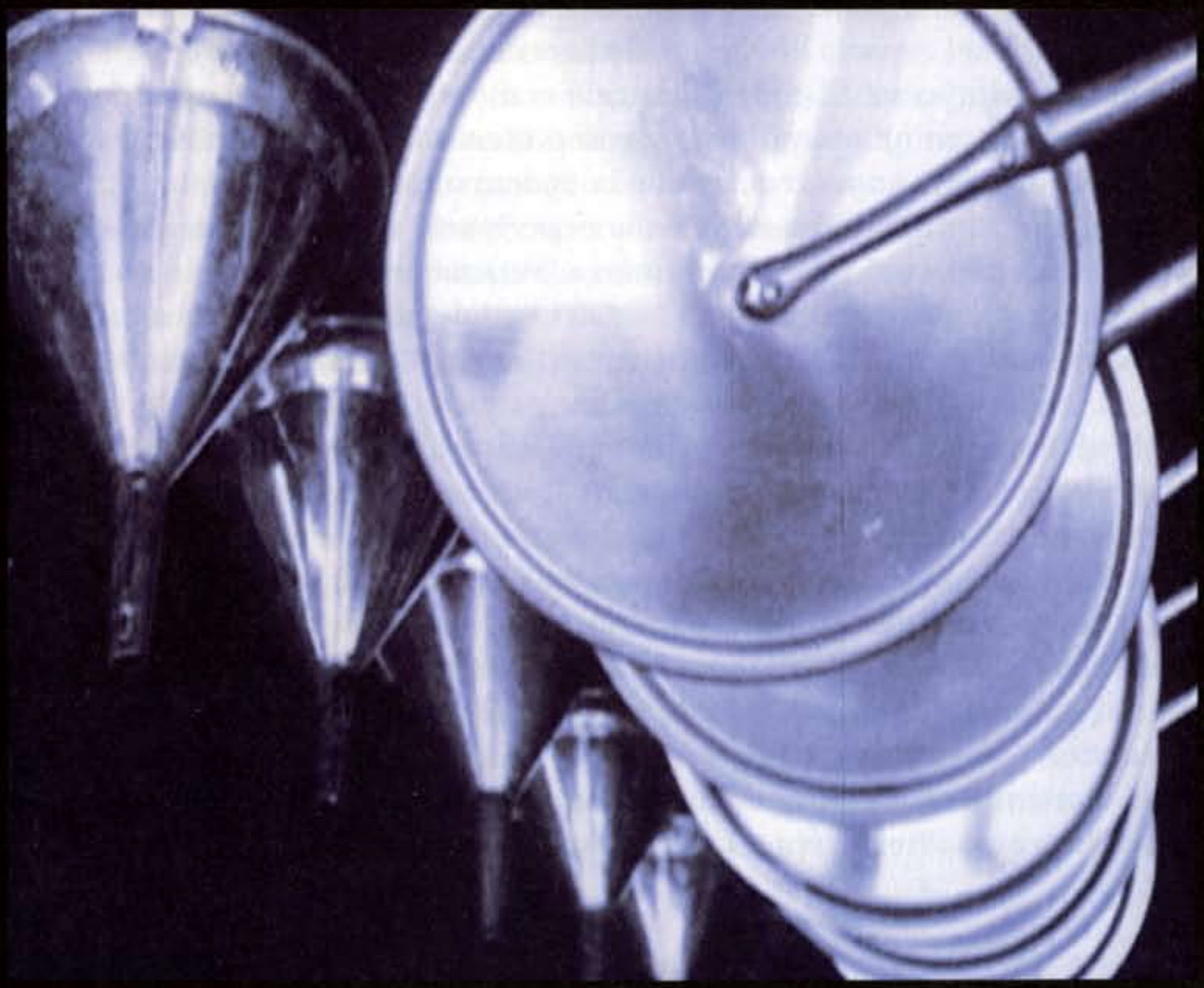
El arte
de comprar
The art
of shopping
GRANDES ALMACENES
www.elcorteingles.es

Salvador Dalí
PARFUMS

Frida Kahlo
TEQUILA
AÑEJO

Paloma Picasso

CHRISTIE'S



Fernand Léger/Dudley Murphy. Fotogramas de "Ballet Mécanique" (1924). Cortesía Unseen Cinema. Early American Avant-Garde Film 1893-1941.

DEBATE En el contexto de una exposición artística suele escucharse más la voz de la institución que las del artista o de la obra. Este es el análisis de un dispositivo complejo del que se deduce que estamos más en la década de la *voz del público* que en la de los comisarios.

Voces de la exposición

Por Barnaby Drabble

En una escena de la película *Play It Again Sam* (Sueños de un seductor)[1], el protagonista, Allan, interpretado por Woody Allen, visita una galería de arte en un desesperado intento de ligar. Se detiene ante un cuadro de Jackson Pollock y nervioso entabla conversación con la joven que está junto a la pintura.

Allan: Es un Jackson Pollock bien bonito, ¿verdad?

Chica: Sí.

Allan: ¿A ti qué te sugiere?

Chica: Replantea la negatividad del universo, el horrible, solitario vacío de la existencia. La nada. El predicamento del hombre forzado a vivir en una eternidad yerma y sin dios, como una diminuta llama aleteando en un inmenso vacío sin nada más que desecho, horror y degradación formando una inútil y desolada camisa de fuerza en un negro y absurdo cosmos.

Allan: ¿Qué harás el sábado por la noche?

Chica: Me suicidaré.

Allan: ¿Y el viernes por la noche?

Es un gag emblemático de Woody Allen. En su estilo de humor negro, apunta los valores burgueses asociados a la visita de galerías de arte mientras caricaturiza la dislocación neurótica que la vida moderna inflige en lo individual. Aquí, la ironía es que, en su disposición al compromiso a cambio de contacto humano de cualquier clase, Allan está aún más desesperado que su compañera suicida. La broma se complica por el contexto –en *Sueños de un seductor,* la exposición de arte se retrata como un lugar de introspección cultural, donde la enorme y fatídica tela de Jackson Pollock actúa como una especie de mancha del test de Rorschach para la deprimida chica, cuya respuesta se ve desencadenada por la pregunta pseudo-psicoanalítica de Allan.

En cierto modo, la pregunta "¿Qué te sugiere?" puede considerarse el motivo central en más de doscientos años de pensamiento sobre las relaciones entre el arte y sus espectadores, y los espacios para visitar exposiciones siguen ligados a esa premisa central de que las obras de arte nos hablan a cada uno. La historia del arte documenta de forma diversa el modo en que las experiencias artísticas se han ido definiendo como algo distinto de otros elementos de nuestra vida cotidiana. Con todo, aunque esa diferenciación artificial está en el núcleo de nuestra relación con el arte y apunta hacia una determinada función de la exposición, la naturaleza sumamente subjetiva de la esfera que produce a menudo se pasa por alto deliberadamente. Muchas veces, el deseo de olvidar que la condición *especial* del arte es más atribuida que inherente puede ir asociado a que la pregunta *¿pero qué es el arte?* resulta extremadamente tediosa. Sin embargo, si queremos analizar la idea del objeto que nos habla, tenemos que retroceder unos pasos, distanciarnos del análisis del arte como arte y observar la importancia de esta designación en sí misma y de por sí. En otros contextos podemos mirar los objetos y aceptar que son mudos. Los objetos funcionales o naturales, por ejemplo, quedan exentos de expectativas semánticas. Al ver un cartón de leche nadie diría: "No lo entiendo", y al contemplar un árbol no nos preguntaríamos "¿Pero qué significa?" En cambio, los objetos y experiencias artísticas van inseparablemente ligados a la expectativa de significado y comprensión, y durante gran parte de los dos últimos siglos, esas características se han interpretado como inherentes, en la medida en que las determinadas cualidades formales, referenciales, pictóricas o narrativas de una obra pueden sugerir modos en los que podría interpretarse *correctamente*, o entender lo que en definitiva podría significar.

> La exposición es un lugar donde se nos anima a nosotros, los visitantes, a entrar en un juego mental

Aunque puede decirse que la interpretación citada de la obra como receptor de cierta clase de significado inherente va asociada en términos generales a la evolución de la modernidad europea en las artes, desde una perspectiva pragmática sería un error ver la intervención del pensamiento posmoderno como algo más que una cesura en la idea aún popular de que la propia obra tiene las llaves de su propio significado, o la de que una obra buena habla por sí misma. Pese a todo, esa idea se ve desafiada necesariamente por el sentido común; porque, tomados literalmente, los objetos no pueden hablar. Así, podemos afirmar que el contexto para la observación y vivencia de las obras de arte ejerce una gran influencia en cualquier especulación sobre su contenido. La exposición *artística* tiene un carácter transformador, aunque no pueda lograr activamente que los objetos mudos hablen, al presentarlos como arte crea un espacio de expectación. En suma, la exposición es un lugar donde se nos anima a nosotros, visitantes, a entrar en un juego mental, en el que *imaginamos* que los objetos nos hablan. Para complicar esto un poco más, podemos observar en la visión dominante de la historia del arte que la experiencia artística favorece el contenido más allá del contexto y alimenta el mito de que las obras constituyen la fuente principal de significado. Pero si miramos más atentamente descubrimos que el aspecto de la conjetura asociada a la escucha de voces imaginarias es en esencia mucho más especulativa en su naturaleza de lo que la historia del arte nos haría creer. Cuando visitamos una exposición y escuchamos con atención lo que las obras tienen que decirnos, estamos improvisando en torno a unos pocos parámetros establecidos en el espacio expositivo. Lo que elijamos escuchar allí estará tan probablemente influido por nuestras preocupaciones sobre cómo hemos aparcado el coche como por nuestras preocupaciones por los elementos formales o estructurales de la obra. Añadamos a este hecho que nuestra conducta en la exposición a menudo es una respuesta a otros con quienes compartimos el espacio y nos daremos cuenta de que el contenido no es latente, sino emergente, y de que la comprensión o el conocimiento se ven efectivamente escenificados por todos los visitantes juntos. Si podemos decir que emerge una voz, está claro que se trata de algo tangencial a las obras, y no desde su interior.

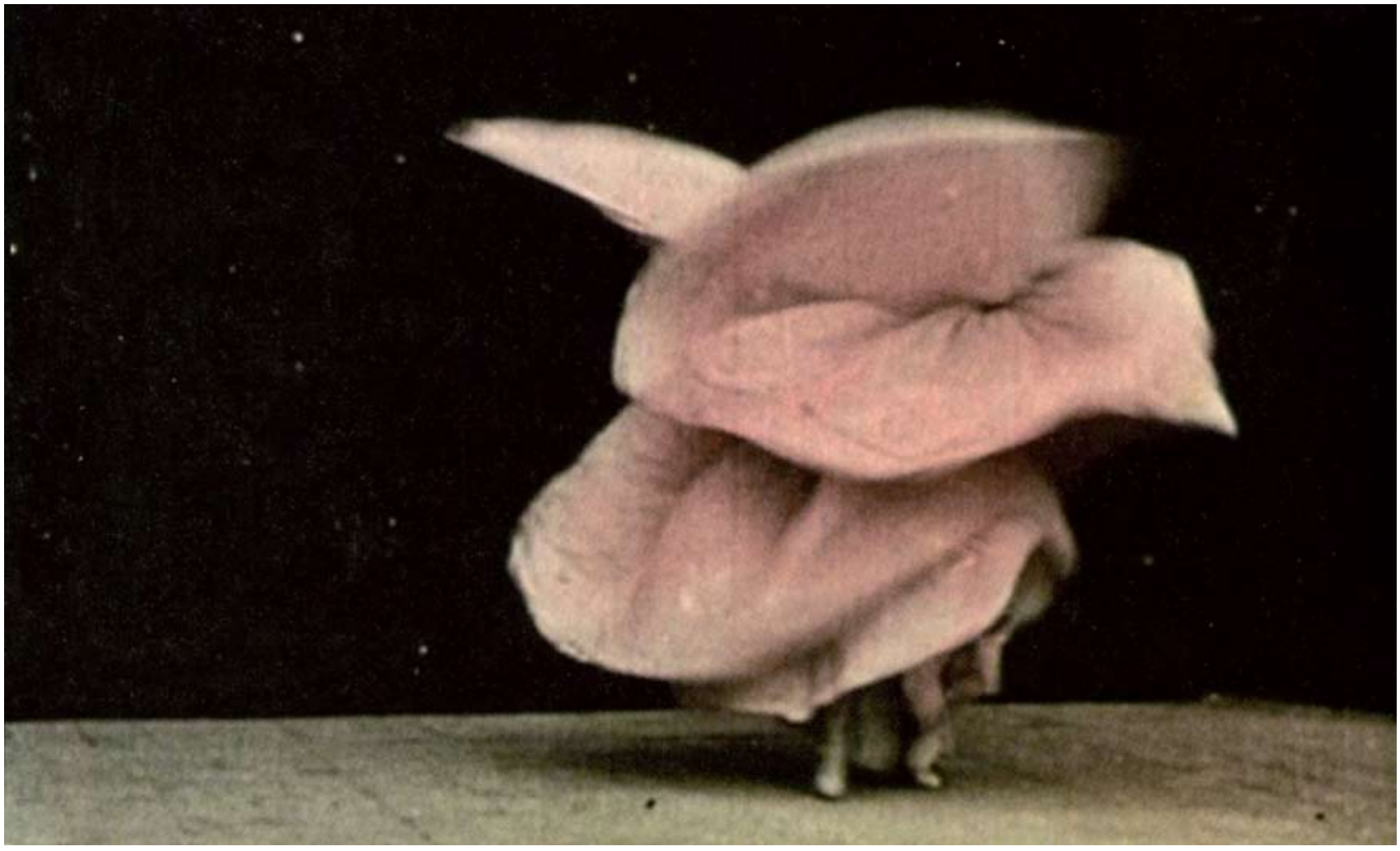
Diálogo y transferencia en la sala de la Colección Reina Sofía dedicada al movimiento surrealista. En la página de la derecha, Hermanos Lumière, "Danse Serpentine II" (1897).

Es fácil ver por qué la opinión dominante sigue manteniendo la idea histórica de que las obras de arte son la principal fuente de significado en el contexto de un mundo del arte profesionalizado, en el que los términos de poder, economía y conocimiento han construido esa misma premisa. Ya sea hablando con un artista, historiador del arte, galerista, conservador de museo, coleccionista, crítico o estudiante de arte, la importancia de *la obra* en su trabajo es inevitable; después de todo, las obras son los objetos que se apilan en el estudio, lo que se compra y vende, lo que se selecciona, transporta, cuelga, sobre lo que se escribe y lo que se colecciona. Esas actividades describen y prescriben una actitud que nos remite a puntos anteriores sobre la diferenciación y la expectativa. Con toda esa actividad desarrollándose en torno a ellos, esos objetos *devienen* especiales, y su estatus lleva implícita una responsabilidad de significar algo. En ningún lugar están las obras más expuestas a esta responsabilidad que en la exposición, y durante el último medio siglo en particular, los atributos físicos del espacio expositivo se han diseñado para apoyar la idea de que las obras son predominantemente significativas. Las ritualizadas características de la exposición (un espacio luminoso, sereno, blanco con objetos separados entre sí en las paredes y el suelo) componen el escenario para una silenciosa transferencia. Es lo que observó Brian O'Doherty en las formas adoptadas por las galerías comerciales a principios de los años setenta[2]. El *cubo blanco*, explica, está diseñado en primer lugar para subrayar el valor individual de los diferenciados objetos auráticos. Las características arquitectónicas de su interiorismo también bloquean factores temporales y contextuales, para evitar que alteren la lectura de una obra que, se entiende, debería significar algo en y por sí misma. Las paredes desnudas y las peanas privilegian lo formal y lo objetivo, y una vez el público se familiariza con lo que señalan esos rituales, todo el entorno eleva por implicación todo su contenido al estatus de arte, incluyendo, como O'Doherty observa irónicamente, la manguera contraincendios del museo.

Resulta revelador que un cuadro de Jackson Pollock constituya el elemento central de la escena de la galería de arte de *Sueños de un seductor*. En la época del estreno de la película, unos dieciséis años después de su muerte, la telas de Pollock cambiaban de manos aproximadamente por un millón de dólares cada una y las ventas iban casi siempre acompañadas de mucha discusión en la prensa especializada más convencional sobre la vida y obra de *Jack the Dripper*[3], y en un contexto más amplio, de la llegada del expresionismo abstracto a lo más alto de la cotización del mercado y la lista de ventas del museo. De hecho, quizás más que ningún otro artista del siglo XX[4], la biografía y el aspecto del pintor parecen inseparables de su obra. Los cuadros que le hicieron tan famoso han quedado eternamente asociados a la imagen del autor, con un cigarrillo en los labios, o salpicando febrilmente pintura sobre una inmensa tela, comprometido en un acto de una expresión libre que parece no tener límites. En gran medida hay que agradecerle esas imágenes al fotógrafo Hans Namuth, como su serie de fotos icónicas de Pollock trabajando en su estudio en 1950, y la película que hizo con Paul Falkenberg más adelante en el mismo año, centrada en el estado físico de Pollock mientras producía su obra. Cuando rodaba la película, Namuth sugirió, en una frase célebre, que el artista trabajaba como era su costumbre, pero sobre un panel de cristal, para que él pudiera filmar por debajo: "Yo quería mostrar al artista trabajando de modo que su rostro se viera en primer plano, integrándose en la tela –por decirlo así—, llegando al espectador a través de la propia pintura"[5]. Esta no fue la última vez que el artista sería literalmente enmarcado por su obra. Como resultado, a principios de la década de los setenta Pollock se había convertido en una figura legendaria, de modo que la narración y recuento de la historia de su vida (y muerte) le redujo a una forma de estereotipo, el icono del genio salvaje del artista.

> Las ritualizadas características de la exposición, componen el escenario para una silenciosa transferencia

Aunque la película se ha vuelto emblemática de los inicios de la trayectoria de Woody Allen en el cine, *Sueños de un seductor* se escribió originalmente como obra de teatro y se representó con éxito en Broadway antes de ser adaptada para la gran pantalla. Podemos imaginar cómo, en la escena de la galería de la pieza teatral, los actores contemplan *el bonito* Jackson Pollock situado frente al escenario, la obra de la que hablan, colgando invisible entre el público y ellos. Este simple recurso garantizaría que el absurdo diálogo con la chica se dirigiera a través de la tela transparente, hacia los espectadores sentados. También intensificaría el efecto de humor negro del monólogo, puesto que sería en las caras del público donde ella vería *el horrible, solitario vacío de la existencia* y por supuesto *la nada*. Pensando en la elección de Pollock y la cuestión de la transparencia, podemos detectar los



ecos del documental de Namuth en el que la tela se convierte en un cristal a través del cual observamos al artista trabajando. Más relevante es el hecho de que la mirada de Namuth y de Allen a las obras de Jackson Pollock refleja la tendencia predominante a ver la obra de un artista como un vehículo para su personalidad. El Jackson Pollock de la escena de la galería de Allen, al que el protagonista califica torpemente de *bonito*, evoca la caricatura fatídica del propio Pollock, aquí canalizada por la chica deprimida. Namuth decidió centrarse en la fisicalidad de Pollock, en sus fotografías y su película, a veces mostrando su aire de gnomo y otras, casi amenazador, inclinándose sobre el objetivo. En ambos casos, Pollock (el artista) y *un Pollock* (la obra) se refunden, y en el proceso, presenciamos un momento en el que el último se borra para dejar paso a una imagen del primero.

En el debate sobre quién habla en la exposición, el fenómeno del expresionismo abstracto se revela interesante, en la medida en que los críticos de esta tendencia pictórica de lo que ahora se considera modernidad tardía se dividían cada vez más en la defensa de esas obras. Es bien sabido que fue Clement Greenberg quien promovió a Pollock como el artista más importante de su generación, argumentando su defensa con razones estrictamente formales, relativas a la composición de sus pinturas[6], y asociándole a una tradición más amplia de pintores comprometidos con la abstracción. Para él, el abordaje físico de Pollock al producir su obra, salpicando pintura sobre las telas extendidas en el suelo y pisando activamente el lienzo, y la imagen era interesante, pero no válido en ninguna afirmación de la obra como tal. Su némesis de la época, Harold Rosenberg, estaba convencido de que el abordaje gestual a la pintura era una ruptura con la tradición y representaba un intento de recuperar más elementos expresivos de la actividad pictórica, alejándose de impulsos abiertamente teóricos o académicos. Fue él quien acuñó el término de *action painting* para calificar el abordaje que le interesaba y quien subrayó el hecho de que las telas ya no podían juzgarse por su superficie o sus cualidades formales, sino que tenían que entenderse como "una arena en la que actuar"[7], un lugar donde se había producido un acontecimiento[8]. Ese momento de la crítica refleja una ampliación de los parámetros en los que podía afirmarse una obra, desde la postura de que el valor de la obra era puramente intrínseco a la postura según la cual la relación con su autor podía contribuir a su significado y comprensión. A pesar del hecho de que esas dos posturas, defendidas por Greenberg y Rosenberg, eran agriamente opuestas, el campo emergente de la cultura popular encontraría menos problemas con ese desplazamiento. Los atributos de la obra y su creador simplemente se fundían, el creador devenía tan objeto como sujeto, y las voces de la exposición se entendían *per se* como propias de los artistas, que hablaban a través de sus obras.

En 1996 Bruce Ferguson publicó el artículo *Exhibition Rhetorics*[9] (Retórica de la exposición), en el que planteaba la idea de que las exposiciones podían entenderse como el acto de discurso de una institución. Introduciendo un modelo lingüístico para analizar las exposiciones, sugería que las primeras y principales voces que oímos en una exposición no son las de las obras de arte ni las de los artistas, sino las de la institución. La exposición, arguye, está llena de voces, pero están sintetizadas en una voz predominantemente institucional que a su vez habla a través de las demás. La *retórica* del título del artículo se relaciona con la creencia de que su voz está comunicando constantemente una identidad, contando una y otra vez una historia institucionalizada. Para el espectador crítico, escuchar se vuelve importante, porque el reconocimiento de la *voz institucional* recontextualiza radicalmente la pregunta "¿Qué te sugiere?" Ahí, la obra queda atada a la cuestión del poder institucional y surge la posibilidad de que, como visitantes, estemos aceptando voluntariamente nuestra normalización o nuestro adoctrinamiento. La analogía lingüística de Ferguson constituye un precedente de un nuevo tipo de escucha de la exposición; una herramienta para hacer la distancia asequible, desde la cual podamos ver quién nos habla, a quién se dirige y en qué términos se produce la conversación. Concluye tristemente que al observarlas en esos términos, demasiadas exposiciones institucionales suenan como "un monólogo en voz alta seguido de un largo silencio"[10]. En lugar de esto, Ferguson imagina cómo podría sonar una voz institucional más conversadora, argumentando que una conversación así solo podría producirse si los sonoros tonos didácticos se sustituyeran por una voz más dubitativa, insegura e interrogativa. El compromiso resultante con lo que él llama *lapsus y ansiosas paráfrasis*[11] de la institución permitiría a los visitantes abrir la boca para decir algo, intervenir en una narrativa institucional afirmativa, con menos narrativas dominantes.

> Ferguson sugirió que las voces que escuchamos en una exposición no son de la obra ni del artista sino de la institución

Esta falta de diversidad en el discurso de la exposición y la propensión de las instituciones a la perspectiva didáctica son también clave para Oliver Marchart en su artículo más reciente *The Institution Speaks, Art Education as a Strategy of Domination or Emancipation*[12]. Como Ferguson, Marchart examina los modos en que se expresan las instituciones y observa que el incremento de los departamentos educativos, de interpretación y difusión de los museos, distrae efectivamente la atención del hecho de que la institución pública de arte es una gigantesca máquina interpretativa; su lógica pertinaz es la de informar y educar *a través* del arte y no sólo *sobre* arte. Una década más tarde que Ferguson, Marchart observa que el monólogo sigue siendo la forma predominante de la expresión institucional, y analiza una necesidad similar de ruptura. Recurre a un ejemplo muy gráfico para ilustrar este concepto y describe su propio papel en el proyecto educativo de la Documenta 11 y el deseo consciente del equipo, capitaneado por Okwui Enwezor, de designar una estructura para ampliar el proyecto en una orientación educativa, sin recurrir a los métodos dominantes de pedagogía. Convencido de que sólo los alumnos podían iniciar y desarrollar esa dirección, Marchart explica que el equipo decidió marcar una serie de *slots* (ranuras), muescas o espacios vacíos para esa clase de actividad. Marchart analiza cómo la calidad de la experiencia reveló la diferencia de aquel *proyecto educativo* respecto de la idea más familiar de un programa educativo. La lógica del proyecto es de iniciación sin expectativas de objetivos determinados en la orientación del aprendizaje, mientras que el programa sugiere una mayor estructura, porque para funcionar no puede evitar ser programático. Esas ideas y observaciones indican que podríamos ver las exposiciones como experiencias de conocimiento potencial y no programático, si no fuera por ese deseo imperecedero de ser percibidas como algo completo, distintivo y con autoridad. De igual modo que las reflexiones sobre la obra de Jackson Pollock describen la imposibilidad de aislar la voz de la obra de la del artista, las ideas de Ferguson y Marchart reconocen que aquellas de la obra, la exposición y la institución son igualmente inseparables.

Con todas estas ideas *in mente*, la pregunta sobre de quién es la voz que oímos al visitar la exposición es difícil de responder. La exposiciones, queda claro, son construcciones polifónicas. Aquí, no solo los objetos sino también su entorno hablan, y a las voces de artistas se unen las de los comisarios e instituciones con los que trabajan. Como tales, las exposiciones pueden ser armoniosas o discordantes en tono y evaluar sus virtudes implica una cuidadosa escucha para oír cómo las diversas voces suenan al mismo tiempo y cómo se complementan, amplían u oponen unas a otras. Si escuchamos con suficiente atención, empezaremos a percibir una serie de debates que se solapan. La sensibilidad de un artista a la voz de la institución puede dar lugar a una contradicción crítica o a un eco juguetón. Las decisiones comisariales pueden llevar las posturas artísticas a un diálogo de unas con otras, o revelar el proceso que se desarrolla tras los objetos mediante un comentario paralelo. Pero hay un peligro muy real de que, al analizar lo que oímos, nos permitamos imaginar una distancia crítica demasiado grande de las voces de la exposición. Después de todo, la pregunta "¿Qué te sugiere?" nos recuerda que también nosotros estamos presentes como sujetos hablantes. Si elegimos responder a la pregunta, aunque sea mentalmente y en silencio, una de las voces de la exposición será la nuestra. Tanto si visitamos las exposiciones solos como si lo hacemos en compañía, las conversaciones que acompañan o siguen a esas visitas tienen una cualidad determinada, en la medida que intentamos desentrañar algo, que nos lleva a nuestras conclusiones sobre lo que hemos visto. Cuando argumentamos nuestro criterio sobre el arte, incluso para nosotros mismos, descubrimos que estamos abordando temas más amplios a través del vehículo de nuestro gusto estético. Empezamos a ensayar nuestra subjetividad, construyendo y defendiendo un papel personal y particular para nosotros con relación a lo que hemos presenciado en la galería[13].

> La sensibilidad de un artista a la voz de la institución puede dar lugar a una contridicción o a un eco juguetón

La voz del público es actualmente la menos discutida de las muchas de la exposición. Ahora bien, si la última década parece haber sido la edad de oro del comisario, la próxima podría pertenecer al visitante. Esta predicción podría parecer situada aún más lejos del reconocimiento de la función clave del artista en las exposiciones, o confundirse con una llamada al populismo. Son riesgos muy presentes, pero no excluyen el hecho de que un auténtico reconocimiento de la capacidad de hablar del público y no solo de escuchar es más radical de lo que puede parecer. Lejos de desmerecer la importancia de los artistas, en realidad refuerza el argumento de la importancia de su trabajo. La obra de arte sigue siendo central para la calidad de la exposición y la conversación que provoca, precisamente porque la mejor obra, aunque manifiestamente diga algo e introduzca nuevos lenguajes con los que decirlo, deliberadamente se niega a revelarse por completo y a hacer transparente su significado. Este hecho suele generar sospechas de elitismo y oscuridad en torno al arte contemporáneo, pero se basan en un malentendido fundamental. Porque, aunque es comprensible que a la gente le guste que le expliquen las cosas y que el arte provoque a veces la frustración de no saber lo que supuestamente significa, esto sólo debería verse como crítica de una exposición si la clase de conocimiento que intentamos promover es una adquisición programática de conocimiento o experiencia. Esta observación podría servir para apuntar a la primacía del juego que aceptamos jugar en el entorno del museo o la galería: *imaginamos* que los objetos nos hablan. Para jugar bien a ese juego, hay que apostar por la idea, la asociación y una voluntad de especular sobre el significado que nos resulte útil y decididamente instructiva.

Me parece interesante acabar con la consideración del hecho comisarial. Por una parte, la exposición funciona inevitablemente como una metaobra de arte. Como tal, presenta toda una serie de parámetros dentro de los cuales puede desarrollarse y experimentar con el juego de los objetos parlantes. Dicho esto, por otra parte, hay un riesgo implícito en el comisario como constructo de autor que este proceso favorece, ya que la idea de que el concepto comisarial es una herramienta para comprender la exposición es tan cuestionable como la premisa de que la intención del artista explica la obra. Las suyas son sólo voces de la exposición, pero el amplio alcance del significado se ve restringido cuando se pretende que uno tenga más autoridad que los demás. Así, reconocer también la voz del público tiene el potencial de ser lo opuesto al empobrecimiento y simplificación de la experiencia del arte, pues exige *per se* un reconocimiento de la complejidad de la experiencia del arte y la necesidad de evitar un significado predominante. Como tal, respecto a las exposiciones, la interpretación[14] puede entenderse mejor como la tarea de validar la voz del público. Para aquellos que realizan las exposiciones y dirigen las instituciones, el desafío consiste en construir experiencias que promuevan las actividades de especulación e improvisación y la representación de conocimiento no-programático, evitando la tentación de monologar sobre el significado del arte. ✣

Barnaby Drabble dirige el Programa de Posgrado en Comisariado de Exposiciones de la School of Art and Design de Zurich (Suiza)

1 Ross, Herbert (1972). *Play it again, Sam* (Sueños de un seductor), Paramount Pictures.
2 O'Doherty, B. (1976) *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica, Lapis Press.
3 Jack "El Goteador". Este apodo se le atribuyó por primera vez en el artículo de la revista *Time* "Art: The Wild Ones" (febrero de 1956).
4 Es discutible hasta qué punto Andy Warhol podría compartir esta reputación.
5 Namuth, H. (1980) "Photographing Pollock" en *Pollock: Painting*, Nueva York, Agrinde Publications Ltd.
6 Greenberg, C. (1955) "American-type Painting", *Partisan Review*, nº 22, Primavera.
7 Rosenberg, H. (1952) "The American Action Painters", *Art News*, nº 6.
8 Las ideas de Rosenberg en "The American Action Painters" influirían más tarde a Allan Kaprow para escribir sobre Jackson Pollock como inspiración para el nuevo género de arte performativo que surgió a finales de la década de los cincuenta en forma de *happenings* y *ambientes*. Kaprow, A (1958): "The Legacy of Jackson Pollock", *Art News*, nº 6.
9 Ferguson, B. (1996) "Exposition Rhetorics: Material speech and utter sense", en Greenberg, R. Ferguson, B. & Nairne, S., eds. *Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, pp. 175-191.
10 *Ibídem*, p.188.
11 *Ibídem*, p.187.
12 Marchart, O. (2005). "Die Institución Spricht" en edición de Jaschke, B., Martinez-Turek, C. y Sternfeld, N. *Wer Spricht, Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Vienna: Verlag Turia + Kant, pp. 34-58
13 La idea de las exposiciones como espacios donde el público puede "dejar de ser espectador para convertirse en participante" performativamente se aborda con inteligencia en el artículo seminal de Irit Rogoff "How to Dress for an Exhibition" (1998), en edición de Hannula, M. *Stopping the Process?* Helsinki, NIFCA, pp. 130-151.
14 Aquí, de nuevo, el término *interpretación* debería entenderse de modo que abarcara no solo las actividades del departamento educativo, sino el conjunto de las actividades de las instituciones hacia su público.

Usar la ciudad

Entrevista con Douglas Crimp

Por Jesús Carrillo

La exposición *Pictures*, de 1977, comisariada por Douglas Crimp, así como su trabajo como director de *October* en la década siguiente, constituyen hitos fundamentales en la definición de un espacio político para las prácticas artísticas y críticas, más allá de los paradigmas modernos. Su libro *On the Museum's Ruins* (MIT Press, 1993), que recopila una selección de textos de ese periodo, se ha convertido en un documento imprescindible de la historiografía artística contemporánea. Durante la década de los noventa, Crimp madura dos proyectos entrelazados. El primero, que marcó su alejamiento del proyecto *October*, aborda desde un posicionamiento claro la posibilidad de una práctica estética y crítica pertinente en el marco de la batalla política protagonizada por el movimiento gay a raíz de la crisis del SIDA. En su libro *Melancholia and Moralism* (MIT Press, 2004), se recogen los textos producidos en ese debate. De esa identificación entre narrativa y compromiso nace el aún inacabado *Proyecto Warhol* en el que Crimp ensaya un modo de historia del arte y análisis fílmico que polemiza con los análisis distanciados y fríos característicos del discurso dominante. Este proyecto acaba por encabalgarse con el que le ocupa en la actualidad y con el que se relaciona estrechamente su participación en *Manhattan, uso mixto*. Se trata de una genealogía del arte de los años setenta en Nueva York, en el periodo previo a su entrada en la escena pública del arte, a partir de *Pictures*. Este trabajo en proceso ahonda en una narrativa posicionada, donde sus recuerdos personales y los de su red de relaciones se convierten en las más agudas herramientas del análisis crítico e histórico. En esta entrevista se recorren las líneas que conectan la exposición *Manhattan, uso mixto* con la trayectoria de Crimp.

En primer lugar, ¿qué diría de su experiencia como comisario? Imagino que todo el proceso de la exposición desde su concepción, investigación e instalación ha supuesto una intensa experiencia y aprendizaje.

Pocas veces he pensado en mí como comisario. Soy crítico de arte, historiador y profesor. La última vez que organicé una exposición fue en 1977. Era *Pictures*, una muestra muy pequeña de la obra de cinco jóvenes artistas en el Artists Space, un espacio alternativo de Tribeca. Irónicamente, es más o menos el momento en que *Manhattan, uso mixto* tiene su punto de partida. Hay otras ironías: Mi libro *On the Museum's Ruins* es una crítica de la institución del museo basada en parte en la aceptación general de la fotografía en su ámbito. En torno a 1980, cuando escribí los primeros capítulos del libro, parecía haber una división infranqueable entre la llamada *fotografía artística* y la fotografía utilizada como medio por artistas que no se consideran fotógrafos: entre, por ejemplo, la obra de Peter Hujar por una parte y la de Cindy Sherman, por otra. Ahora, con *Manhattan, uso mixto*, Lynne Cooke y yo hemos combinado esos distintos géneros de fotografías, fotografías tradicionales, como las de William Gedney, Danny Lyon y Hujar con fotografías *conceptuales* como las de Sol LeWitt y Gordon Matta-Clark, y *postmodernas* como las de Cindy Sherman y James Welling.

Algo que he aprendido con esta exposición es que, cuando te preguntas qué clase de practicas fotográficas contribuyen a nuestra idea de usar la ciudad —o lo que Michel de Certeau llamaba la *práctica de la vida cotidiana*—, obras de arte que parecían no tener ninguna relación entre sí, o incluso que parecían antagonistas, pueden relacionarse después de todo. Si pensamos en la estética y significados precisos de las fotos de Hujar de las calles desiertas del Lower West Side de Manhattan, me parece justo señalar que Cindy Sherman estaba haciendo sus *Untitled Film Stills* en los mismos lugares, sólo dos o tres años después. Y sólo añade complejidad a nuestra perspectiva mezclar a Hujar y Sherman con la serie de David Wojnarowicz *Rimbaud in New York* y las fotografías de los muelles de Alvin Baltrop, mucho menos conocidas, y que datan de la misma época y en muchos casos de los mismos lugares. De igual modo, ver la obra de artistas que abordan temas similares o utilizan métodos parecidos en muy distintos momentos históricos —como las fotografías de Thomas Struth en 1978 de las calles vacías del Lower Manhattan, yuxtapuestas a las imágenes a gran escala de Catherine Opie de las mismas calles, hechas en 2000, o las fotos de William Gedney

Vista de la instalación en el Museo Reina Sofía de la exposición "Manhattan, uso mixto" con la sala dedicada a las fotos de Vera Lutter, "Old Slip".

del paso elevado de Myrtle Avenue desde la ventana de su apartamento, comparadas con *Eastern Window* de James Welling, que muestra la vista de su loft del SoHo— nos dicen mucho de los cambios en la ciudad y la práctica fotográfica a lo largo del tiempo, y ciertamente la memoria de la era anterior está deliberadamente presente en la muestra.

Hay que decir que yo solo no habría tenido el valor de emprender una exposición de esta escala. Cuando Lynne Cooke me contactó hace un año con la idea de organizar una muestra para el MNCARS, yo respondí inmediatamente: "Sólo si podemos hacerla juntos." Ella parte de un profundo respeto por los artistas y la integridad de sus obras. Quizás sobre todo he aprendido lo absolutamente distinto que es el proceso de producir significado en las paredes de un museo que producir significado en un artículo o un libro. Lo sabía teóricamente, pero no en la práctica. A partir de ahora, miraré las exposiciones con ojos distintos. Para mí, es interesante comparar *Manhattan, uso mixto* con *Pictures*. En el caso de *Pictures*, estoy seguro de que la exposición no habría ejercido un impacto tan grande simplemente como exposición. Fue su faceta discursiva posterior a la muestra lo que le prestó una importancia histórica tan notable. En el caso que nos ocupa, creo que el impacto estará en la experiencia de la propia exposición, de las obras individuales, las relaciones entre las obras y los diversos puntos focales de la muestra.

Entre esos puntos focales hay grandes corpus de obra en las salas situadas entre los dos ascensores del MNCARS: *Projects: Pier 18* de Shunk-Kender, *The Destruction of Lower Manhattan* de Danny Lyon y las fotografías de Peter Hujar, Thomas Struth y Catherine Opie. Otros focos incluyen lo que considerábamos la *sección de los muelles*: las fotos de los embarcaderos del río Hudson de Alvin Baltrop; las fotos de Peter Hujar del Muelle 34, donde se ve a artistas del East Village como Wojnarowicz pintando en las paredes; *Rimbaud in New York* de Wojnarowicz; y las obras de Emily Roysdon en homenaje a Wojnarowicz junto con sus imágenes de los muelles en su estado actual. Otro punto focal es la sala dedicada a la serie fotográfica de Bernd y Hilla Becher, junto con las fotos de los setenta de Sol LeWitt, Gordon Matta-Clark, Stefan Brecht y Roy Colmer. Esta sala se abre en dos direcciones a la serie fotográfica de Moyra Davey, James Welling, Tom Burr y Jon Millar, todas de los noventa. Lynne es la responsable de la construcción de esos focos espaciales. Por ejemplo, la amplia sala central contiene la gran serie de fotografías *conceptuales*: Projects: Pier 18, obras retratadas por la cámara de Rai Shunk y Canos Kender de 27 artistas asociados al minimalismo y al arte conceptual, entre ellos Richard Serra, John Baldessari, Dan Graham, Jan Dibbits y Vito Acconci. Justo al lado de este proyecto conceptual están las tres salas que contienen la fotografía más *clásica* de Manhattan, uso mixto: primero, las fotos de Danny Lyon de *The Destruction of Lower Manhattan*, como un preludio de la muestra; segundo, una amplia selección de las fotos de Peter Hujar; y tercero, una galería de la serie fotográfica *Streets of New York* de Thomas Struth y *Wall Street* de Catherine Opie. Y así, en el propio núcleo de la muestra está la insólita pero elocuente combinación de fotografía conceptual y clásica.

Además de esos diversos puntos focales, Lynne orquestó cuidadosamente los variados medios de la exposición, de modo que, por ejemplo, después de las salas que se centran en series fotográficas ordenadas en retículas, de pronto nos encontramos en una sala con las enormes pinturas doradas de Donald Moffet, en las que se proyectan vídeos filmados en el paseo de Central Park. O también, a continuación de la serie de salas con fotos en blanco y negro de Baltrop, Bernard Guillot, Wojnarowicz, Hujar y Roysdon, pasamos a una sala con la película en color de Matta-Clark *City Slivers*, seguida de la pieza de Matthew Buckingham *One Side of Broadway*, que consiste en la proyección de diapositivas con sonido. Así, nos vemos sorprendidos constantemente, al pasar de obras de un determinado medio y escala, a obras de muy distinto medio y escala.

Han pasado veinte años desde que se publicó "On the Museum's Ruins". En ese libro, usted defendía una nueva relación entre el sistema del arte y los complejos e intensos impulsos de la experiencia contemporánea, una relación que se había congelado en décadas de modernidad, institucionalización, ignorancia e influencia del mercado. Y esto no se aplicaba sólo al museo, sino a las narrativas de la historia del arte, la crítica y los artistas. La defensa militante de una práctica alineada, que no separa la estética seria y la experimentación lingüística de un compromiso con las luchas determinadas de su tiempo ha marcado su obra y su posición dentro del debate artístico y crítico. ¿Cómo ha evolucionado la situación desde entonces, en su opinión? ¿Cómo ha evolucionado su punto de vista en este sentido?

Veinte años es mucho tiempo, y de hecho no escribí los capítulos de *On the Museum's Ruins* hace veinte, sino hace casi treinta años, el artículo que le dio título se publicó en el ejemplar de *October* del verano de 1980. En aquel momento, en *October*, estábamos digiriendo las lecciones de la teoría postestructuralista y el arte que se conoció como crítica institucional, e intentábamos definir la posmodernidad. Era una época en que había líneas que separaban claramente las prácticas *progresistas* y *regresivas* del mundo del arte; los debates sobre el retorno a la pintura expresionista eran acalorados. También era un tiempo de reacción política extrema, la era de Reagan en Estados Unidos, Thatcher en Gran Bretaña y Kohl en Alemania. Y era el principio de la epidemia del SIDA, que a mí personalmente fue el hecho que más me cambió la vida. Cuando acabé el último artículo de *On the Museum's Ruins* (sobre Marcel Broodthaers), ya había publicado el número especial de *October* titulado *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism* (SIDA: Análisis cultural, activismo cultural) y había empezado a trabajar con el grupo activista contra el SIDA, Act Up (Actúa). A medida que mi práctica crítica se acercaba a los estudios culturales, fui apartado de *October*. En 1990 empecé a dedicarme a la enseñanza, inicialmente en el campo entonces emergente de la teoría *queer*, luego en el programa de estudios visuales y culturales de la Universidad de Rochester. Durante casi una década no escribí nada de arte. Volví al arte con el artículo *Getting the Warhol We Deserve* (El Warhol que merecemos), una defensa de los estudios culturales como aproximación a la historia del arte contemporánea que pusiera en primer plano las apuestas políticas y personales del crítico.

> La década de los ochenta fue un tiempo de una reacción política extrema. Y los albores de la epidemia del SIDA

Intento responder a sus preguntas con una narrativa personal porque no puedo pretender explicar definitivamente cómo la situación en general ha evolucionado a lo largo de un periodo de treinta años. Lo que puedo decir es que soy más cauteloso que nunca ante las *narrativas principales*. El *giro hacia el tema* que constituyó una lección central del posestructuralismo, el feminismo y la teoría *queer* durante ese periodo es algo que las prácticas artísticas absorbieron y ampliaron. Lo vemos en toda la muestra *Manhattan, uso mixto*. Obras de artistas tan distintos como Peter Hujar, Sharon Hayes, Glenn Ligon, Zoe Leonard, Tom Burr, Gabriel Orozco y Emily Roysdon, por ejemplo, serían incomprensibles sin ese *giro hacia el tema*.

Manhattan, uso mixto trabaja con un modo muy peculiar de narrativa temporal, de recordar y evocar. Difiere mucho del método convencional de los museos de urdir historias yuxtaponiendo objetos de arte: historias de arte. *Uso mixto* se ha construido desde los registros fotográficos individuales de espacios, actores y épocas determinados, realizados con intenciones igualmente determinadas. Esta serie de itinerarios, de navegaciones, reales y metafóricas, reacciona contra la posibilidad de ofrecer una foto fija de la ciudad, un cliché, como las autoridades de Nueva York han intentado desde mediados de los setenta, con el *I love NY* y contra la narración abstracta y canónica de los objetos de arte descontextualizados. ¿Querría decir algo de sus métodos narrativos, de su forma de trabajar con la fotografía, el tiempo y la memoria, de su forma de mezclar las narrativas del arte, las narrativas de la ciudad, las narrativas de su yo con las de muchos otros; lo individual y lo colectivo...? Cómo se relaciona con las múltiples capas de la experiencia del tiempo (no tiene que responder a esto último).

Lynne y yo reconocimos desde el principio que la obra que nos atraía y que mejor reflejaba nuestro concepto de utilizar la ciudad evitaba o se oponía conscientemente a las vistas totalizadoras de la ciudad, en este caso la ciudad de Nueva York. Hay pocas excepciones en la exposición y pueden verse fácilmente como tales: en la primera foto que vemos en la sala de la serie de Danny Lyon *The Destruction of Lower Manhattan*, la vista de pájaro del sur y el oeste del Lower Manhattan, desde un punto estratégico sobre el puente de Brooklyn, contrasta con todas las demás, que están tomadas desde la calle, desde dentro de los edificios en ruinas, u ocasionalmente, desde azoteas relativamente bajas. De modo similar, una foto de Peter Hujar contempla el Lower Manhattan en conjunto visto a distancia desde el trasbordador de Staten Island. Todas las demás fotografías de Hujar están tomadas con la perspectiva de un transeúnte solitario de la ciudad. Las fotos de Vera Lutter tomadas en las cuatro direcciones desde un rascacielos en *Old Slip* también son vistas de pájaro, pero las cuatro juntas sitúan al espectador en un lugar particular de la ciudad. Además, el hecho de que estén tomadas con *camera obscura* confunde su legibilidad significativamente, invirtiendo lo claro y lo oscuro, la izquierda y la derecha. Otros dos ejemplos pueden considerarse vistas panorámicas de la ciudad: las dos fotos de Zoe Leonard de *Model of New York*, la enorme maqueta de la ciudad que se hizo inicialmente para la Feria Internacional de 1964 y que, actualizada periódicamente, aún puede verse en el Queens Museum of Art. Pero las fotos de Leonard son fragmentos de un conjunto y dejan claro que lo que vemos es una representación. Y en

cuanto al resto, la exposición nos muestra trayectorias individuales, personales, incluso íntimas a través de la ciudad: el paseo de Bernard Guillot por el Lado Oeste desde el distrito de la Carne a la Calle 42, en *12th Avenue*; el trayecto de Peter Hujar en la dirección opuesta, hacia el distrito financiero; las fotos de Stefan Brecht de las aceras de la Octava Avenida desde su casa en Greenwich Village a su estudio de escritor en el Chelsea Hotel; la ruta de Christopher Wool desde su casa en Chinatown a su estudio de pintura en el East Village en *East Broadway Breakdown*; el serpenteante recorrido de David Hammons tras el cubo que patea en *Phat Free*; o bien, en una vena más reflexiva históricamente, pero personal al fin, la pieza de Matthew Buckingham *One Side of Broadway*, que le lleva, como el libro del siglo XIX *Both Sides of Broadway* que le sirvió de modelo, desde Bowling Green a Columbus Circle; y de forma más comunitaria pero no menos personal, las prospecciones auditivas de Max Neuhaus. Daniel Buren ideó siete caminos distintos para su obra de 1975 *Seven Ballets in Manhattan*, y Louise Lawler captó a los bailarines pasando junto al Museum of Modern Art en *Ballet no. 6*. Tituló las postales que hizo de sus fotos según los vehículos que aparecían en ellas, *Truck* y *Volkswagen*. En *Rimbaud in New York*, David Wojnarowicz fotografió a su poeta enmascarado por toda la ciudad, desde los muelles del Hudson a Coney Island, desde Times Square por el metro hasta el distrito de la carne; y Emily Roysdon le imitó, pero trazó su propio itinerario con mujeres que llevaban la máscara de Wojnarowicz. A Sharon Hayes se la ve con sus pancartas también por toda la ciudad y Cindy Sherman se muestra en sus *Untitled Film Stills* ante el ayuntamiento, en el World Trade Center, frente a un muelle del Hudson y en el solar donde antaño se erguía el Washington Market y donde Joan Jonas ejecutó su *Songdelay*. Las fotos de Barbara Probst muestran una modelo femenina en una azotea con el Empire State Building de fondo, y las fotos de Robert Longo un modelo masculino de *Men in the Cities* sobre una azotea, con el South Street Seaport de fondo. Los lugares más icónicos de la ciudad aparecen en muchas obras, pero su significación como iconos se ve abiertamente socavada —como en la vista de Steve McQueen de la Estatua de la Libertad, simultáneamente dominante y fragmentada, quieta y saltando, en su instalación fílmica Static— o resultan casi incidentales, como en el vídeo de Terry Fox *Lunar Rambles: Brooklyn Bridge*. Sin embargo, la mayor parte de obras de *Manhattan, uso mixto* evitan esos iconos en favor de objetos y tipologías más personales, como los quioscos de Moyra Davey, *Newsstands*, los globos terráqueos en *Globe Sightings* de Jennifer Bolande, o *Water Towers*, las torres de agua de Bernd y Hilla Becher, *Brick Wall*, la pared de ladrillos de Sol LeWitt's, las puertas de Roy Colmer, las fotos de Zoe Leonard de bolsas de plástico atrapadas en árboles sin hojas o los chicles pegados a las aceras, o el péndulo que James Nares hizo para su película rodada en la casi escondida Staple Street de Tribeca.

El objetivo de este breve catálogo de itinerarios y vistas de la exposición es subrayar las múltiples maneras en que los artistas de *Manhattan, uso mixto* han habitado la ciudad: caminando por ella, descubriendo cosas, construyendo historias personales sobre ella, las formas en que han construido la ciudad mediante el uso. Todos hacemos esas cosas, y como resultado de nuestros actos, la ciudad nace para nosotros. La ciudad no es sólo lo que los urbanistas, los políticos municipales, los inversores inmobiliarios o los sistemas económicos globales nos imponen. Resistimos a esas fuerzas cuando utilizamos la ciudad en nuestras formas desviadas, como individuos y colectivamente. Veamos un ejemplo de ese uso, del que yo escribo en mi artículo del catálogo de *Manhattan, uso mixto*. Durante algunos años, a finales de los setenta, yo iba casi cada noche a bares del West Village. Al salir de los bares andaba por el Lower West Side de Manhattan desde Greenwich Village al distrito financiero, donde vivía, en un edificio de *lofts*. Mi ruta preferida me llevaba por las calles más desiertas, a través de antiguas zonas industriales del barrio situado al oeste del SoHo, por Tribeca hacia el World Trade Center, y al este de mi casa en Nassau Street. Hace cinco años, en una exposición en la Matthew Marks Gallery de las fotografías nocturnas de Peter Hujar, vi esa misma ruta. ¡Qué evocadoras eran aquellas imágenes de las calles desiertas que había llegado a conocer tan bien! Era como ver fotos de un antiguo amante al que hubiera perdido la pista. Cuando visitamos la oficina del Peter Hujar Estate el verano pasado, a fin de efectuar la selección inicial para *Manhattan, uso mixto* encontramos aún más fotografías de aquellas, y todas databan de 1976, el mismo año en que me trasladé a mi loft de Nassau Street. Mientras las mirábamos, dimos con una etiquetada *Street, SoHo* (Calle, SoHo). "Esto no puede ser el SoHo", dije, mirando los altos edificios que se erguían al fondo de la foto y que yo sabía que no existían en ningún lugar próximo al SoHo. Observando la silueta distintiva de un rascacielos en particular, pensé: "Estoy seguro de que conozco esta calle". Y entonces me di cuenta: Casi oculto en la oscuridad, en la franja central derecha de la fotografía, hay un edificio de hierro colado de la década de 1870, el mismo edificio donde yo vivía. Efectivamente, no era ninguna calle del SoHo, sino Nassau Street en el distrito financiero (el archivo del Peter Hujar Estate ha rebautizado la foto). Por tanto, entonces no sólo Hujar tomaba fotos de las calles que yo recorría de noche, sino que también fotografió mi final de trayecto. Yo no conocía a Hujar en 1976 —sólo le vi una vez, unos años después—, pero siento una honda afinidad con él, sabiendo que una vez compartimos un itinerario por unas zonas de Manhattan donde entonces era posible estar prácticamente solo por la noche. Al escribirlo, titulé ese grupo de imágenes fotos de *cruising* porque eso era lo que yo estaba haciendo, *cruising*, paseando para ligar, buscando un encuentro al azar. Y me imagino que Hujar, cuyo principal objetivo era hacer fotos, como el mío era llegar a casa, también iba de *cruising*.

> La ciudad no es sólo lo que los urbanistas o los políticos nos imponen. Resistimos cuando la utilizamos en nuestra forma desviada

Manhattan, uso mixto recrea un periodo de intenso aprendizaje, en que artistas y no artistas ocuparon lo que parecía una tierra de nadie, un espacio y una forma de vida en declive al final de un ciclo económico. Allí, ensayaron en distintos modos una relación con los espacios vitales, con sus colegas y otros, y con nuevas formas de concebir su trabajo, su producción, comunicación y difusión. ¿Qué puede aprenderse de una muestra que trae esto al presente? ¿Cómo eludir la evocación melancólica de una época y un espacio desaparecido y aprender algo relevante para nuestra experiencia de hoy?

Manhattan, uso mixto no es una exposición sobre los años setenta. La exposición empieza en los setenta, durante una época en que Nueva York estaba sufriendo una dolorosa transformación y, en parte como respuesta a esa transformación, los artistas experimentaban con nuevas formas y medios para su arte. Pero la exposición se dirige directamente al presente, con obras realizadas incluso el año pasado. Lynne y yo decidimos desde el principio que no haríamos una muestra de la década de 1970, aunque ése fuera nuestro punto de partida cronológico y conceptual, dado que fue una época en que muchos artistas se volvieron hacia la ciudad como lugar, tema y materia de sus obras, especialmente los espacios abandonados de la ciudad, a medida que las industrias se trasladaban o se veían forzadas a irse de Manhattan. No creo que sintamos nostalgia de un paraíso perdido—en efecto, Nueva York no era ningún paraíso en los setenta; el ayuntamiento estaba en la ruina, los servicios drásticamente reducidos, las infraestructuras se desmoronaban, la delincuencia crecía todo el tiempo, la contaminación del aire era terrible—, la lista de problemas era interminable. Ahora bien, fue una época histórica para la experimentación artística, y el *corpus* de obra que se produjo sigue inspirando a los artistas más jóvenes a utilizar la ciudad de hoy, a menudo con referencia explícita a aquel momento. Pero tampoco esos artistas más jóvenes son nostálgicos. Yo diría más bien que son realistas. Saben que viven en una ciudad muy distinta de la de sus predecesores, pero también saben, por el ejemplo de dichos predecesores, que una ciudad siempre se hace a través del uso. Saben que cambia no sólo por las políticas antiurbanas y antidemocráticas —como la famosa campaña *calidad de vida* del alcalde Rudolph Giuliani—, sino también de modos verdaderamente urbanos y democráticos mediante la práctica de la vida cotidiana. El título de la obra de Steve McQueen incluida en la exposición, *Static*, (Estática) capta muy bien esta comprensión dual. Por una parte, *estático* significa constante, inmutable y puede referirse por tanto a un significado *estable* de libertad, o incluso de la propia ciudad de Nueva York. Por otra parte, *estática* (por electricidad estática) también significa *interferencia*. En cierta manera, proponer estática a alguien es un modo de discutir y en efecto, la obra de McQueen lo hace con un famoso icono de Nueva York, una estatua a la que demasiado a menudo se le atribuye un significado inmutable. La pieza *Static* de McQueen Parece preguntar: ¿Cómo puede el símbolo de la democracia tener un significado fijo si la democracia sólo puede existir en la medida en que el significado se mantiene abierto a la contestación? En la inauguración de *Manhattan, uso mixto*, yo me quedé mirando *Static* con otro artista de la exposición, Bernard Guillot, al que había conocido cuando pasaba unos años en Nueva York, en los setenta. Me dijo algo que yo debería haber sabido de la Estatua de la Libertad, pero lo ignoraba: que no se concibió originalmente para el puerto de Nueva York, sino para el de Port Said en Egipto, como faro en la entrada del Canal de Suez. ✣

Jesús Carrillo ha editado el libro *Douglas Crimp. Posiciones críticas* (Madrid, Akal, 2005).
La exposición *Manhattan, uso mixto* pudo verse en el Museo Reina Sofía entre el 10 de junio y el 27 de setiembre de 2010.

Ruido indiscernible

Por Carles Guerra

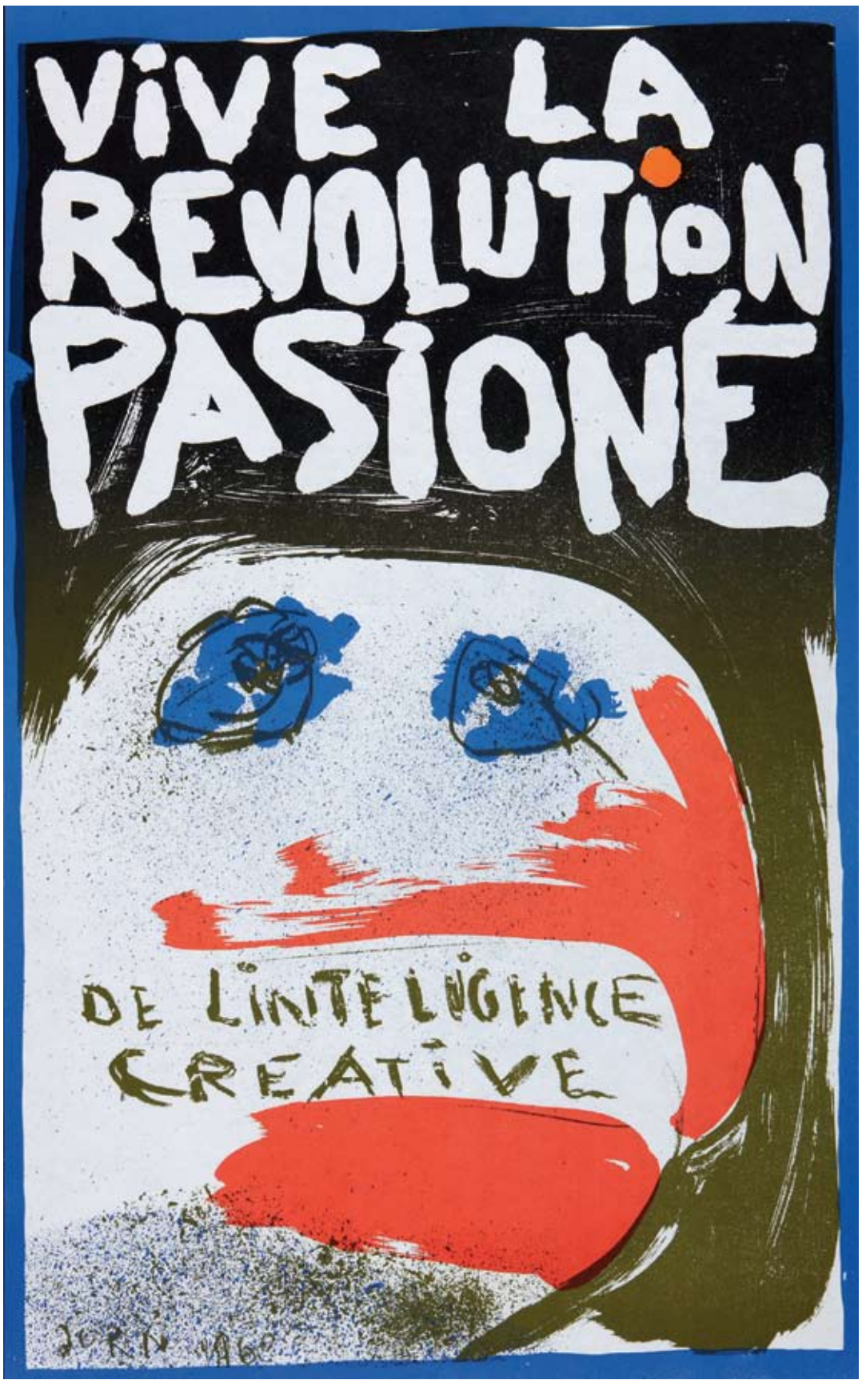
Nunca, como ahora, la proporción de las actividades discursivas había superado a las meramente contemplativas. La producción cognitiva alrededor del arte se materializa en una espectacular inversión de la logística tradicional. La relevancia de los departamentos de educación y servicios culturales los pone a la cabeza de la cadena productiva de las nuevas instituciones. Lo que antes considerábamos el último eslabón del acontecimiento expositivo asume un papel catalizador. De modo que la exposición ha pasado a ser, en el mejor de los casos, un momento de tránsito. O dicho de otro modo, un objeto transicional que permite un debate. Desde esta perspectiva, la exposición da lugar a un escenario dialógico en el que se discute tanto como se observa y mira. Para que el debate fuera considerado algo ajeno a la génesis de este formato había sido necesario imponer una división del trabajo en el mundo del arte, una atribución de roles y funciones en las que a unos y a otros, artistas, críticos y público, solo se les había permitido poner en juego un tipo de habilidades y competencias. Las dificultades para asumir esa producción de carácter conversacional son las que han mantenido los límites del formato expositivo en un estado de alerta y cuestionamiento permanente. En definitiva, ahí radica la tensión necesaria para que la exposición, como mera forma, siga albergando potenciales críticos. Así pues, no reivindicaremos la exposición por lo que es ahora, sino por lo que puede llegar a ser. Ese viejo formato inaugurado por los salones del XIX, a menudo imaginado como un lugar abarrotado de obras, mantiene en su topografía original la función de regular quién habla a través de las imágenes y quién lo hace por medio de una lengua demótica, cuyo origen no está en el estudio del artista sino en la calle. Recuérdese aquella crítica acerca de una pintura de Caspar David Friedrich, *Various emotions on viewing a seascape with a capuchin by Friedrich*, publicada por Clemens Bretano y Achim von Arnim en 1810. El texto de estos dos cronistas consistía básicamente en una transcripción de las formas de hablar genuinas que representaban un número nada desdeñable de visitantes. El grado de sofisticación de esta representación lingüística del público no dependía de la profunidad de los contenidos, sino de la heterogeneidad de tonos, ademanes y expresiones. En cierto modo, las extraordinarias imágenes que Roberto Rossellini filmó durante la inauguración del Centro Georges Pompidou de París en 1977 no están muy alejadas de esa rara obsesión por representar al público en la exposición. Rossellini obtuvo un repertorio de largos planos en los que las paredes del nuevo museo muestran una secuencia de obras similar a la de los salones parisinos del XIX, pero con una diferencia. El cineasta capturó también los comentarios de los primeros visitantes en un registro de sonido que posteriormente editó y montó con sumo cuidado. La primera impresión es que se trata de *ruido ambiente*. Pero una apreciación más detenida nos permite comprender que ese ruido puede llegar a discriminar una extensa panoplia de voces que constituye al público sin recurrir a las síntesis políticas que habitualmente abstraen algunos de sus rasgos. Al contrario, siguen siendo reconocibles todos sus matices y signos que indican los capitales educativos, culturales y simbólicos de cada individuo, mantiendo así su estatuto estético. Gracias al productor de aquella película hoy sabemos que Rossellini llegó a grabar dieciséis horas de *sonido ambiente*, en las que se oye a la gente que visita las salas del Pompidou reaccionar espontáneamente frente a las obras. Esa frescura tampoco es muy distinta de la que hacían gala los protagonistas del diálogo transcrito por Clemens Bretano y Achim von Arnim en 1810, ciudadanos de diversa índole que se prestaban a una caracterización grotesca. En ambos casos tenemos la constancia histórica de que la exposición genera una tipología de acontecimientos lingüísticos a menudo considerados marginales. Sin embargo, en esa producción de comentario verborreico y a veces banal anida una creatividad cuya gestión escapa al control de las instituciones del arte. Si las redes sociales se han convertido en las plataformas idóneas para este tipo de flujo comunicativo es porque museos, galerías y espacios expositivos de toda índole se muestran incapaces de asimiliarlo. La preocupación por gestionar las multitudes que llegan atraídas a las grandes exposiciones de éxito se reduce a a una cuestión meramente cuantitativa. El río de las emociones e ideas vagamente articuladas por los diferentes públicos desemboca en el espacio de la red desde donde se reciclan como publicidad del evento. A pesar de la simplificación icónica y de la baja resolución, unas imágenes en YouTube (esta vez sí, grabadas por los propios visitantes) son la perfecta combinación de publicidad, crítica y evocación, la síntesis de la experiencia cultural que se corresponde con el capitalismo globalizado. Encontrar una alternativa a esa rápida asimilación de la producción demótica en los engranajes del museo-empresa pasa por considerar la exposición como un lugar idóneo desde el que se puedan pensar formas de representación del público. La exposición sigue siendo un lugar de excepción en el que se suspenden las lógicas del espacio, de modo que la exposición resiste como una de las útimas heterotopías por la que desfilan otros espacios. En definitiva, un sitio en el que caben una sucesión de lugares que puede que no tengan nada que ver unos con otros. De ahí que la programación cada vez adquiera más importancia como articulación de exposiciones que más allá de vínculos temáticos ofrece una red de espacios, y por supuesto de discursos que tienen la oportunidad de entrar en contacto a través de una sintaxis cada vez más cercana a la programación televisiva. El *flow* del que hablaba Raymond Williams ya en los años cincuenta después de quedar fascinado por la experiencia de ver la tele anticipaba un espectador capaz de circular y relacionarse con una cierta heterogeneidad de contenidos y formatos sin escandalizarse apenas. Williams hizo hincapié en que el *flow programming* era a la vez una tecnología y una forma cultural que unificaba una serie de contenidos encadenados en una secuencia única, algo que a oídos de alguien que monta exposiciones puede sonarle familiar. Lejos de ser espacios reservados para la intensidad de la experiencia fenomenológica, hoy las exposiciones se ven de la misma manera que se navega por internet o se mira la tele desde un sofá. La calidad de la experiencia está en la calidad de las conexiones y relaciones que se pueden establecer dentro del programa o secuencia de contenidos. Esos recorridos constituyen el habla del público, que a menudo no deja rastro. Tan solo en el espejo posfordista parece que se han insinuado trazos de ese trabajo sin obra que como decía Virno, necesita desesperadamente de la presencia de otros. La exposición puede ser un buen lugar para reunirse. ✣

Visitantes del Museo Reina Sofía ante el "Guernica" de Picasso.

> Hoy las exposiciones se ven de la misma manera que se navega por Internet o se ve la televisión desde un sofá

Operar con redes organizadas

Por Nina Möntmann



Asger Jorn, "Vive la Révolution pasioné de l´inteligence créative", 1968.

Los cambios que han emprendido las instituciones de arte bajo el lema de la privatización también influyen en las formas de colaboración con respecto al trabajo comisarial y organizativo. Los patrocinadores que financian oficialmente las exposiciones y otros eventos visibles juegan un papel significativo, pero siempre hay una red de colaboradores *extraoficiales* que, más allá de la ocasional cooperación comisarial con gente afín, pueden ofrecer una nueva perspectiva de alianzas constructivas. Tras esta referencia al estado actual de las instituciones de arte, me gustaría examinar una posible forma de red que, organizada y comunicada como tal, podría quizás incluso contribuir a la creación de un nuevo tipo de institución.

El giro corporativo. El *giro corporativo* en el paisaje institucional, que se está produciendo de acuerdo con los cambios generales de la sociedad en el capitalismo global, es obviamente la transformación más significativa; aunque estaba en el aire desde los años ochenta, en la última década ha generado mutaciones notables en las instituciones de arte. Operar en las condiciones de una economía neoliberal también significa reaccionar a las expectativas y demandas de patrocinadores y asociados del sector privado y público, así como de los críticos de los medios de comunicación más populares, que demandan un arte fácil de consumir. La tarea de informar, demostrando a los patrocinadores oficiales tu eficiencia, visibilidad, popularidad y rentabilidad, parece ocupar un lugar cada vez mayor en el trabajo diario de una institución de arte. Y cuando se da una relación desigual en términos de definir y satisfacer las condiciones, esas actividades pueden percibirse como limitaciones para la independencia artística y comisarial.

Si vemos las instituciones de arte como plataformas para la reproducción del sistema de valores general de una sociedad —como estoy proponiendo aquí— y reconocemos la posición de la institución y sus agentes dentro de la economía neoliberal, a modo de instituciones de arte con marca y franquicia y con la obligación inherente de atraer a las masas, y de producir una imagen que sea comercializable internacionalmente y que genere beneficios, comprenderemos que es-

tán reproduciendo o más bien participando en los mecanismos del capitalismo globalizado. Una práctica crítica tendría que situarse, pues, dentro de esas instituciones. Según Chantal Mouffe, esta crítica inmanente de las instituciones opera con el objetivo de "transformar las instituciones en un terreno de contestación del orden hegemónico[1]". Chantal afirma que este "'compromiso con las instituciones es absolutamente crucial para analizar la política democrática hoy." Las principales áreas de intervención y análisis serían, así pues, las realidades política y económica que hacen posibles a esas instituciones hoy.

Redes organizadas. ¿Cómo puede una institución crear una perspectiva alternativa para sí misma dado que el desafío fundamental para las instituciones de arte progresistas se formula desarrollando una perspectiva crítica de las definiciones dominantes y los mecanismos de las economías neoliberales globalizadas? Por ejemplo, esas instituciones podrían utilizar los aspectos sociales de la globalización –el fácil intercambio, las redes organizadas, la comunicación, la mediatización— de un modo que socava su estructura principal, concretamente la economía.

Esto podría adoptar la forma de, por ejemplo, una *red organizada* local e internacional que fortalezca diversas instituciones y actividades más pequeñas e independientes —ya sean alternativas, dirigidas por artistas, o basadas en investigación— y que también pudieran establecer plataformas temporales dentro de instituciones más amplias. El teórico de los medios Ned Rossiter describe el potencial de las *redes organizadas* en museos de arte contemporáneo ya superados, que, a sus ojos, no son más que las instituciones jerárquicas de una modernidad "reiniciadas en la era digital", a base de "reconciliar sus estructuras jerárquicas de organización con los flujos flexibles, parcialmente descentralizados y transnacionales de cultura, finanzas y trabajo[2]". La ventaja de las *redes organizadas* es su funcionamiento como "formas sociales y técnicas que coemergen con el desarrollo de la información digital y las tecnologías de la comunicación." En el campo del arte esta nueva institución de redes organizadas podría servir, pues, como centro (*hub*) de distintas formas transdisciplinares de colaboración: como un banco de información, como un gremio en cuestiones legales, y como acceso para que el público participe localmente y mantenga intercambios internacionales. Ligado a esos aspectos prácticos y estructurales, se está haciendo evidente el modo en que las instituciones contemplan las formas emancipatorias de la globalización, lo que también implica de qué modo se relacionan con la realidad local.

Una red de alianzas parece ofrecer una perspectiva prometedora para las instituciones de arte de hoy. ¿Cómo puede construirse esa red, cómo puede beneficiar nuestro trabajo y qué potencial político posee? Podría decirse que las redes de amigos y colaboradores en el campo del arte son algo que siempre ha existido, y que todo el mundo trabaja y hace intercambios con amigos y gente afín de todas maneras, pero no es esto lo que yo tengo en mente. Creo que para las instituciones de arte de hoy —ya sean museos, *kunsthallen*, espacios de arte medianos o pequeños—, tiene sentido establecer nuevas formas de redes organizadas y tomar las riendas de su agenda política a fin de crear una agencia operativa que vaya más allá de las exigencias del capitalismo global: esencialmente rentabilidad, visibilidad y popularidad. ¿Qué diferenciaría a esas redes organizadas, y cómo podría formularse un concepto político en ese contexto?

Como decíamos más arriba, Ned Rossiter describe la aparición de redes organizadas como formas "sociales y técnicas que co-emergen con el desarrollo de la información digital y las tecnologías de la comunicación". Es significativo que Rossiter no hable simplemente de una forma social, sino "social y técnica". Eso es lo que diferencia a esas redes organizadas de las redes y colaboraciones que ahora conocemos. Pero, ¿cómo podríamos imaginar este aspecto social y técnico para que funcionase en el campo del arte? Si recogemos la analogía de Rossiter del "desarrollo de la información digital y las tecnologías de la comunicación", que tiene que ver con un modo más fácil de conectar con colaboradores, distribuir imágenes y compartir información, podría encontrar su equivalente en las plataformas comunes de investigación, el acceso compartido a los archivos digitales, y un sistema de apoyo de "rápida reacción", por ejemplo, si una institución se enfrenta a importantes recortes presupuestarios o está en el punto de mira de una crítica mediática inmerecida, como podría ocurrir con la presentación de un proyecto "demasiado radical".

Como el *trabajo en redes* ya suena demasiado familiar e incluso estereotípico en un entorno de trabajo neoliberal, su modo operativo, la *colaboración*, suena también demasiado indeterminada. Solo si examinamos las posibilidades de unas *redes organizadas* y definimos con mayor precisión quiénes trabajan juntos, de qué modo y con qué objetivo, podrán desplegarse nuevas perspectivas potencialmente radicales. La colaboración dentro de redes organizadas no asume que los participantes tengan que mantener algo en común, sino más bien, como lo expresa Rossiter, "reconoce *lo común* como lo que se ha construido precisamente a través de relaciones de diferencia, tensión y disputa". Esto significa que una red colaborativa no tiene que ver con crear un perfil claramente definido y unidimensional ni con estabilizar una estructura de criterios determinados para aquellos que pertenecen a un canon específico. En lugar de eso, es un organismo evolutivo y siempre activo, y por tanto, no se trata tanto de pertenecer como de argumentar y discutir. La colaboración en redes organizadas podría partir de un mutuo conocimiento o una trayectoria política compartida, pero más que confirmar las posturas de los demás, implica desafiarlas y cuestionarlas. La idea de Mouffe citada más arriba de una institución como "terreno de contestación del orden hegemónico" sería pues un reto no sólo para el funcionamiento interno de la institución individual, sino de toda la red de una diversidad de instituciones. Comisariar en un contexto así, ya sea para proyectos individuales o como parte de un esfuerzo en colaboración dentro de la red, no sólo significa hacer exposiciones, sino también argumentar con obras de arte, o bien, como dice Maria Lind, "una tarea que te anima a empezar partiendo de la obra de arte pero sin quedarte ahí, pensando con ella pero también desde lejos y contra ella[3]".

Las *redes organizadas* a menudo empiezan entre amigos en un contexto local, que puede ser una ciudad o una región. Los retos productivos estriban en la colaboración más allá del contexto local y por tanto generacional, donde Rossiter ve la necesidad de procesos de traducción eficaces: "Cómo comunicar el carácter social de tácticas en modos transgeneracionales, transnacionales y transculturales es un desafío estratégico" para las redes, y continúa diciendo que ese desafío "contribuirá a (...) la invención de nuevas formas institucionales". Esta invención de nuevas formas institucionales podría ser la dirección más interesante y útil para una red organizada. Para adaptar los rasgos que menciona Rossiter al mundo del arte, se diría que las colaboraciones institucionales transnacionales suelen ser frecuentes y bien establecidas, y en muchos casos también implican lo que Rossiter describe como colaboración transcultural. Si tomamos las colaboraciones institucionales regulares y transnacionales como condición previa, una colaboración *transgeneracional* parece ofrecer en este punto algunas nuevas perspectivas. Podría significar, por ejemplo, una colaboración entre jóvenes espacios de arte y museos establecidos. Aquí entra en juego otro importante aspecto, que trata del grado de *establishment*, que implica visibilidad frente a opacidad, tal vez una función política más supervisada frente a una independencia relativa, y un amplio abanico de visitantes anónimos frente a un público más escogido y posiblemente participatorio. Veo un gran potencial en esas colaboraciones *transgeneracionales* en lo que respecta al intercambio de plataformas, al uso distinto del mismo archivo, a las distintas formas de presentación, debate, y participación en el mismo tema. Individuos como los investigadores, artistas, comisarios, científicos o activistas podrían afiliarse a una plataforma de investigación común. Pero también veo un gran potencial de conflictos, por ejemplo, en cuestiones como hacer concesiones a los mecanismos y compromisos operativos de otra institución.

> El desafío para las instituciones de arte progresistas se formula con una perspectiva crítica de las definiciones dominantes

Ha habido proyectos basados en colaboraciones *transgeneracionales* ocasionales y con éxito. Una perspectiva distinta de esos proyectos implicaría una relación e intercambio sostenidos dentro de una red organizada. Dicha estabilidad podría verse como una nueva forma de institución. Como efecto secundario, las redes organizadas no solo podrían superar la estructura jerárquica de las instituciones modernas, sino también ofrecer un fuerte apoyo a la hora de desafiar las exigencias de la economía cultural neoliberal. ✣

1 Chantal Mouffe, "The Museum Revisited," *Artforum* (verano 2010).

2 Ned Rossiter, "Can Organized Networks Make Money for Designers?" Todas las siguientes citas de Rossiter se han extraído de esta conferencia, dictada en "Design Mai Digitalability Symposium: Tools, Talents and Turnovers; New Technologies in Design," Berlín, 12–13 de mayo de 2007, http://summit.kein.org/node/309 (acceso el 11 de febrero de 2011). Véase también Ned Rossiter, *Organized Networks: Media Theory, Creative Labour, New Institutions,* Rotterdam, 2006.

3 Maria Lind, "On the Curatorial," *Artforum* (octubre de 2009).

Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía

Edificio Sabatini
Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel
Ronda de Atocha (esquina
plaza del Emperador Carlos V)
28012 Madrid
Tel. 91 774 10 00
Fax 91 774 10 56

Horarios
De lunes a sábado
de 10.00 a 21.00 h
Domingo
de 10.00 a 14.30 h
Martes, cerrado
La salas de exposiciones
se desalojarán 15 minutos
antes de la hora de cierre

Biblioteca
De lunes a viernes
de 10.00 a 21.00 h
excepto festivos

Librería La Central
De lunes a sábado
de 10.00 a 21.00 h
Domingo
de 10.00 a 14.30 h
Tel. 91 787 87 82

Cafetería/Restaurante
De lunes a sábado
de 10.00 a 21.00 h
Domingo
de 10.00 a 14.30 h
Martes, cerrado
Tel. 91 467 02 02

Servicios
Servicio de información
Lazos de inducción magnética
Audioguías
Asistencia médica
Guardarropa
Parking para bicicletas
Mochilas portabebés

www.museoreinasofia.es

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA

FUNDACIÓN MAPFRE

Instituto de Cultura
Tfno.: 91 581 61 00
Paseo de Recoletos, 23
28004 Madrid - España

www.fundacionmapfre.com

ACTIVIDADES 2011

EXPOSICIONES

Adam Fuss 27/01/2011
El esplendor del románico 10/02/2011
Eugène Atget, París 1898-1924 27/05/2011
La mano con lápiz. Dibujos del SXX en las colecciones FUNDACION MAPFRE 27/05/2011
Gotthard Schuh 15/09/2011
Yves Saint Laurent 05/10/2011

ACTIVIDADES PARA NIÑOS

Visitas-taller
Audio guías
ENREDARTE, portal educativo en la WEB (www.enredarte.com)
Espacios de talleres en torno al fomento y difusión de la lectura
Escuela de verano

ARTE PARA TODOS

Conferencias con intérprete en lengua de signos
Servicio de: audioguías con audio descripción
signoguías
folleto en PDF adaptado

AUDITORIO

Abril

Barcelona, años 60: el despertar de la cultura en España
La novela de aventuras (Homenaje a Salgari)

Mayo

Viaje al silencio
Europa: un viaje literario
Encuentros con la música – Giovanni Antonini

Junio

Eugène Atget y la fotografía documental
Música – Encuentros generacionales

FESTIVAL DE CINE 4+1

Un festival de festivales que se celebrará en las ciudades de Bogotá, Buenos Aires, Ciudad de México, Madrid y São Paulo durante el mes de noviembre

AMÉRICA LATINA EN LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA.

Una iniciativa de FUNDACIÓN MAPFRE y el Grupo Santillana
Edición de un centenar de libros y exposiciones en toda Iberoamérica (Argentina, Chile, Brasil, Peru, Colombia, Venezuela, Mexico, España...)

PREMIOS Y AYUDAS

Premio González-Ruano de Periodismo
Premio Penagos de Dibujo
Ayuda Bienal Iberoamericana García Viñolas para la catalogación de colecciones de dibujo

Síguenos en
www.facebook.com/fundacionmapfrecultura

Carta_v1.indd 1 29/3/11 11:49:33