

Nos encontramos en una fase de cambio de cultura en las artes comparable, en su extensión y profundidad, a la transición que tenía lugar entre finales del siglo XVIII y mediados del XIX. El proceso decisivo de los últimos años en el universo de las artes es la formación de una cultura diferente a la moderna y a sus estribaciones posmodernas. Un signo particularmente elocuente de este proceso es la proliferación de iniciativas de artistas destinadas a facilitar la participación de grandes grupos de personas muy diversas en proyectos donde se asocia la realización de ficciones o de imágenes con la ocupación de espacios locales y la exploración de formas experimentales de socialización. Estamos ante nuevas *ecologías culturales*.

Estos proyectos articulan ideas e instituciones, imaginarios y prácticas, modos de vida y objetos, nuevas formas de intercambio y demás procesos que la tradición inmediata no permitía anticipar. *Estética de la emergencia* aporta elementos para una lectura de esta reorientación de las artes; de esta transición en el curso de la cual un número creciente de artistas reaccionan al evidente agotamiento del paradigma moderno.

A partir de la descripción y el análisis de algunas de estas experiencias, Reinaldo Laddaga propone un inventario de esta nueva cultura y la vincula a procesos más vastos de modificación de las formas de activismo político, producción económica e investigación científica que definen, en su novedad, al presente.

ISBN 987-1156-44-8



9 789871 115644

AH

Estética de la emergencia

Reinaldo Laddaga

los sentidos / artes visuales

AH

Adriana Hidalgo editora

Reinaldo Laddaga

Estética de la emergencia

La formación de otra cultura de las artes



Adriana Hidalgo editora

Laddaga, Reinaldo
Estética de la emergencia. - 1a. ed.
Buenos Aires : Adriana Hidalgo editora, 2006.
296 p. ; 19x13 cm. - (El otro lado/ensayo)

ISBN 987-1156-44-8

I. Arte-Ensayo. I. Título
CDDA864

los sentidos / artes visuales

Editor:
Fabián Lebenglik

Diseño de cubierta e interiores:
Eduardo Stupía y G. D.

© Reinaldo Laddaga, 2006
© Adriana Hidalgo editora S.A., 2006
Córdoba 836 - P. 13 - Of. 1301
(1054) Buenos Aires
e-mail: info@adrianahidalgo.com
www.adrianahidalgo.com

ISBN 10: 987-1156-44-8
ISBN 13: 978-987-1156-44-3

Impreso en Argentina
Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total sin permiso escrito
de la editorial. Todos los derechos reservados.

a M.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad de Pennsylvania, que me concedió un subsidio que ha permitido parte de la investigación de este libro. A Néstor García Canclini, Fabián Lebenglik, Karl Erik Schollhammer, Carlos Alonso y Roger Chartier, que lo han leído y comentado en su totalidad o en parte. A Liisa Roberts, Roberto Jacoby, Giovanni Cattabriga y Christoph Schaefer, sin cuya colaboración hubiera sido imposible. A Carlos Basualdo, por una multitud de sugerencias e incitaciones. A Fabián Marcaccio, Inés Katzenstein, Guillermo Saavedra, Ernesto Grosman y Claudio Baroni, por mil conversaciones detalladas. A Margaret Sundell, por todo el resto.

INTRODUCCIÓN

El punto de partida de este libro es la certidumbre de que en el presente nos encontramos en una fase de cambio de cultura en las artes comparable, en su extensión y profundidad, a la transición que tenía lugar entre finales del siglo XVIII y mediados del XIX. Comparable, entonces, a la fase de emergencia de esa configuración cultural (ese conjunto articulado de teorías explícitas y saberes tácitos, instituciones y rituales, formas de objetividad y tipos de práctica) de la modernidad estética, que se organizaba en torno a las diversas figuras de la obra como objetivo paradigmático de prácticas de artista que se materializaban en las formas del cuadro o el libro, que se ponían en circulación en espacios públicos de tipo clásico y se destinaban a un espectador o un lector retraído y silencioso, al cual la obra debía sustraer, aunque no fuera sino por un momento, de su entorno normal, para confrontarlo con la manifestación de la exterioridad del espíritu o el inconsciente, la materia o lo informe. Esta configuración se desplegaba al mismo tiempo (y en los mismos lugares) que lo hacían las formas de organización y asociación de esa modernidad que Foucault llamaba "disciplinaria": modernidad del capitalismo industrial y el Estado nacional. Por eso no es casual que ambas cosas entraran en crisis a la vez, hace unas tres décadas, cuando se extenuaba el impulso de las últimas vanguardias, la aparición de

nuevas formas de subjetivación y asociación desbordaba las estructuras organizativas del Estado social y el capitalismo de gran industria entraba en un período de turbulencia.

Tampoco es casual que fuera precisamente al mismo tiempo que se iniciaba un nuevo ciclo global de protestas (en la primera mitad de la década pasada), cuando, en diversos focos del globo, comenzaba a esbozarse otra configuración, que apuntaba a renovar, tras la *impasse* del posmodernismo “realmente existente”, la capacidad de las artes para proponerse como un sitio de exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida común en un mundo histórico determinado. Por entonces, un número creciente de artistas, escritores o músicos comenzaba a diseñar y ejecutar proyectos que suponían la movilización de estrategias complejas. Estos proyectos implicaban la implementación de formas de colaboración que permitieran asociar durante tiempos prolongados (algunos meses como mínimo, algunos años en general) a números grandes (algunas decenas, algunos cientos) de individuos de diferentes proveniencias, lugares, edades, clases, disciplinas; la invención de mecanismos que permitieran articular procesos de modificación de estados de cosas locales (la construcción de un parque, el establecimiento de un sistema de intercambio de bienes y servicios, la ocupación de un edificio) y de producción de ficciones, fabulaciones e imágenes, de manera que ambos aspectos se reforzaran mutuamente; y el diseño de dispositivos de publicación o exhibición que permitieran integrar los archivos de estas colaboraciones de modo que pudieran hacerse visibles para la colectividad que las originaba y constituirse en materiales de una interrogación sostenida, pero también circular en esa colectividad abierta que es la de los espectadores y lectores potenciales. Un número creciente de artistas y

escritores parecía comenzar a interesarse menos en construir obras que en participar en la formación de *ecologías culturales*.

Este libro querría proponer algunos elementos para una lectura de esta reorientación de las artes. De esta transición en el curso de la cual un número creciente de artistas reaccionan al evidente agotamiento del paradigma moderno (y a la insuficiencia de esa clase de respuestas que identificábamos como posmodernas) realizando una metabolización selectiva de algunos de sus momentos: la demanda de autonomía, la creencia en el valor interrogativo de ciertas configuraciones de imágenes y de discursos, la voluntad de articular estas configuraciones con la exploración de “la substancia y la significación de la comunidad”. Más todavía, con la exploración de “qué cosa es la comunidad, qué cosa ha sido, qué cosa podría ser; cómo se vincula la comunidad con los individuos y las relaciones; cómo es que los hombres y las mujeres, al ser comprometidos directamente, ven en ellos o más allá de ellos, pero con la mayor frecuencia contra ellos, la forma de la sociedad...”,¹ como escribía Raymond Williams. Esta exploración, para los artistas y escritores en cuyo trabajo me detendré, implica abandonar la mayor parte de los gestos, las formas, las operaciones heredadas de esa cultura de las artes que se había constituido a partir de los últimos años del siglo XVIII, y que se había mantenido, extendido, profundizado en un movimiento más o menos continuo (aun cuando estuviera tejido de rupturas) hasta ese otro momento, hace un cuarto de siglo, en que un observador tan agudo como Roland Barthes podía referirse (en el último de sus seminarios en el College

¹ Williams, Raymond, *The English Novel from Dickens to Lawrence*. Nueva York: Oxford University Press, 1970, p. 12. Aquí, como en todos los lugares donde no se mencione explícitamente, la traducción es mía.

de France, en 1979) a cierto “sentimiento de que la *literatura*, como Fuerza Activa, Mito Vivo, está, no en crisis (fórmula demasiado fácil), sino quizá *en curso de morir*”,² cuando los “signos de obsolescencia” se volvían evidentes, cuando se debilitaba la figura de la Obra “como monumento personal, objeto loco de investimento total, cosmos personal: *pedra* construida por el escritor a lo largo de la historia”³ y se volvía evidente que el universo moderno de las letras se encontraba en vías de disipación.

Y esta disipación no era un fenómeno aislado: había desarrollos paralelos en las artes de la imagen y el sonido, pero también en otras regiones del universo social. Porque éstos eran los años en los que las instituciones, las prácticas y las ideas que habían definido el universo de las disciplinas, como decía Foucault, o del “gobierno por socialización”, según la expresión de Nicholas Rose, perdían gradualmente su capacidad de estructurar las formas de la vida común. El proceso de desborde de ese universo y de lenta construcción de otro (por el debilitamiento de la soberanía de los Estados nacionales, por la multiplicación de las formas de ciudadanía compleja, por la constitución de redes transnacionales de activismo o de protesta, por la conciencia de crisis ecológica, por la diversificación de las conexiones) es lo que solemos llamar *globalización*.

Sabemos cómo hablar de la clase de prácticas que todavía ejemplifican, digamos, los trabajos de Diamela Eltit o J. M. Coetzee, de W. G. Sebald o Juan José Saer, de Gerhard Richter, Dolores Salcedo o James Coleman. Sabemos cómo leer los productos que resultan de esas estrategias que consisten en componer

² BARTHES, Roland. *La preparación de la novela* (trad. Patricia Wilson). Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 351. Trad. ligeramente modificada.

³ *Ibid.*, p. 353.

libros, esculturas o pinturas (entidades más o menos definidas, más o menos sostenidas sobre sí) destinados a ser puestos en circulación en bibliotecas, museos, galerías, y que reclaman la atención de un individuo momentáneamente silencioso, al que se le propone que se sustraiga de su entorno inmediato en la observación de una aparición que se sustrae. Hemos adquirido este saber en el curso de dos siglos de crítica artística y literaria. Sabemos, incluso, cómo leer las producciones de las vanguardias clásicas: las de Marcel Duchamp o Macedonio Fernández, Kaszimir Malevich o Antonin Artaud. No sabemos, verdaderamente, cómo hablar de proyectos como los que me interesa analizar: proyectos irreconocibles desde la perspectiva de las disciplinas —ni producciones de “arte visual”, ni de “música”, ni de “literatura”...— que, sin embargo, se encuentran inequívocamente en su descendencia; producciones de las cuales es difícil decidir a qué tradición nacional o continental pertenecen —si se trata de arte “argentino”, “americano”, “francés”...— y donde, sin embargo, se interroga la relación entre la producción de representaciones y de imágenes y las formas de la ciudadanía, sólo que ahora en más de una lengua, en más de una tradición, en más de un sitio.

Pero ¿de qué clase de proyectos estoy hablando? En 2000, una artista norteamericana y finlandesa, Liisa Roberts, iniciaba un proyecto vinculado a la restauración, en la ciudad de Vyborg, en el oeste de Rusia, de una biblioteca diseñada por Alvar Aalto y construida a mediados de la década de 1930. Este edificio había sido concebido en función de su inserción en un entorno definido, pero, como Vyborg había pertenecido a Finlandia hasta 1939 (su nombre era Viipuri) y a la Unión Soviética a partir de entonces, la biblioteca había acabado viviendo en una zona de flotación incierta. Roberts resolvió iniciar un proceso que se

desplegaría en paralelo a la restauración del edificio y que era una restauración a su manera: un taller de escritura con un grupo de seis adolescentes, destinado inicialmente a producir una película que se exhibiría en el auditorio de esta biblioteca, y cuyo objeto era explorar el estado de los saberes y de los deseos asociados con Viipuri/Vyborg. Pero los resultados del taller comenzarían a expandirse de otras maneras: a través de la progresiva realización de fragmentos audiovisuales que se transmitirían en la televisión local a través de la producción de posters que aparecerían aquí y allá, en tal o cual sitio de la ciudad; a través de la propuesta de modificaciones precisas del edificio; a través de una excursión por la ciudad, guiada por las adolescentes en nombre propio o de personajes inventados, para la cual se reuniría a un grupo de habitantes del lugar en el presente ruso, antiguos habitantes del pasado finlandés que habían sido desplazados, artistas, periodistas, arquitectos que durante unas horas serían el centro de un despliegue que tendría lugar en autobuses, estaciones o casas, además de la biblioteca misma. Estos procesos resultarían en un cúmulo de palabras y de imágenes que constituiría el material de una película que ahora la incorpora, junto con ciertos modelos que los habitantes del taller diseñarían con un urbanista finlandés que habrían encontrado en la excursión y que están destinados a exhibirse en Finlandia, donde también...

Hacia mediados de la década pasada, en el barrio de St. Pauli, en Hamburgo, una alianza entre artistas, arquitectos y vecinos se oponía a un proyecto del gobierno de la ciudad de concederles cierto terreno público a contratistas privados. Contra este proyecto, el grupo (que se daba el nombre de *Park Fiction*) iniciaba una serie de acciones de protesta alrededor de la demanda de que, en cambio, se construyera un parque, que la alianza habría colaborativa-

mente diseñado en procesos complejos de conversación facilitados por eventos de música y de arte. Los archivos de esta colaboración se expondrían en Viena, en Italia, en *Documenta 11*, en Kassel, en breves arquitecturas concebidas según el modelo de diseños de la vanguardia rusa a la cual, desde la distancia, respondían.

Una "producción colaborativa de deseos": así definía Park Fiction el objetivo del proyecto. La expresión podría haber sido usada por Roberto Jacoby, quien, junto a un grupo de personas vinculadas a la escena del arte en Argentina concebía, en los últimos 90, un sistema de intercambio que llamaba *Venus* y que articulaba una moneda destinada a circular en un grupo (de 70 integrantes al comienzo, hoy de unos 500), donde podría emplearse para intercambiar cosas o servicios —banales o suntuosos— que se anunciarían en un sitio en Internet. El sistema serviría progresivamente como incitación a una interrogación práctica sobre la monetarización en general y como artefacto de revelación de saberes que se encuentran en la comunidad determinada en que circula. Estas interrogaciones y manifestaciones se expondrían también en una serie de congresos, discusiones, festivales que articularían la vida de este grupo, que se volvería gradualmente una *vida observada*. Observada por cada uno de los participantes del sistema, pero también por una multitud creciente de anónimos visitantes, que asistirían al despliegue diario de ofertas y presentaciones en su sitio web, donde los intercambios serían cada vez más complejos o inventivos, como si ciertos deseos antes informados hubieran encontrado un lenguaje adecuado a su simpleza o su extravagancia.

A partir de finales de la década pasada, un grupo de escritores italianos que se daba el nombre de Wu Ming se proponía construir, a través de las diversas formas de la narración, una mitología para el movimiento de protesta global. Para eso, escribían

masivas novelas, pero también ponían en circulación boletines y ensayos a través de los cuales se quería activar procesos de escritura colaborativa que incorporara a los que eran inicialmente los lectores. A partir de 2002, el grupo comenzaba a ocuparse con frecuencia cada vez mayor en la realización de lo que llamaba “relatos en fuente abierta”: composiciones colectivas de textos —en italiano, o en español cuando esta colaboración se extendiera a un grupo que se formaría en España con el nombre de *El tronco de Senegal* para ocuparse del desastre del *Prestige*— a través de la circulación de versiones, revisiones, discusiones, que servirían al mismo tiempo para tejer la trama del relato y para identificar las partes de la comunidad que lo construye.

Las operaciones de este grupo generan una forma de circulación que es, en cierto modo, la de una asamblea muy extendida en el tiempo y el espacio. Un poco como es el desarrollo de una asamblea lo que presenciamos en una película llamada *La comuna - París 1871*, realizada en 1999 bajo la dirección de Peter Watkins, un cineasta inglés, que para hacerla reunía, en un barrio de París, a una colectividad de dos centenares de personas destinada a la reconstrucción de la comuna parisina de 1871. Estos dos centenares trabajaban en la preparación de sus personajes, en un taller con grupos de historiadores, y también en la discusión de la estructura de la comunidad (de la comuna) que se formaba en el curso de esa preparación. Y esto nos muestra la película: la discusión de una colectividad que se organiza a la luz del examen de otra colectividad pasada, y que se plantea los problemas de un “arte de la organización” cuyos contornos emergen lentamente. (Y siguen emergiendo a través de la continuación de la película, que adquiriría la forma de una asociación llamada *Rebond pour La Commune*, que proseguiría su trabajo en otra dirección: pro-

poniendo la exploración de la cuestión en otros ámbitos, y tomando la película como punto de partida de una discusión del presente tal como puede formularse a través de los actos de palabra de una colectividad dispersa, móvil y variable.)

En proyectos como éstos estoy pensando. A ellos les dedicaré espacio en el libro. Todos suponen la articulación de imágenes y palabras, pero también de estas imágenes y estas palabras con conversaciones que son facilitadas por diseños institucionales que artistas y escritores conciben como momentos tan propios de su práctica como la generación de objetos de arte. Todos implican colaboraciones de artistas y no artistas, cuya comunicación el diseño de los proyectos se propone asegurar. Todos difieren de prácticas a veces semejantes de educación por el arte, de varios modos. Éstas suelen ser “individualizantes” más bien que “colectivizantes”, pero incluso cuando se dirigen a una colectividad suelen entenderla como si se encontrara ya constituida y se trata simplemente de llevarla a la expresión. Los proyectos que me interesan, en cambio, son *constructivistas*; se proponen la generación de “modos de vida social artificial”, lo que no significa que no se realicen a través de la interacción de personas reales: significa que sus puntos de partida son arreglos en apariencia —y desde la perspectiva de los saberes comunes en la situación en que aparecen— *improbables*. Y que dan lugar al despliegue de comunidades *experimentales*, en tanto tienen como punto de partida acciones voluntarias, que vienen a reorganizar los datos de la situación en que acontecen de maneras imprevisibles, y también en cuanto a través de su despliegue se pretende averiguar cosas más generales respecto a las condiciones de la vida social en el presente.

No es que sean, claro está, los únicos. Podría, por ejemplo, haberme detenido en las operaciones de la *AVL-Ville*, un grupo

holandés que se propone como una comunidad entrecerrada que integran algunas decenas de personas, que viven en el sitio en que se ocupan en la producción de objetos a la vez funcionales y polémicos: vastas camas que favorecen o admiten la poligamia, esculturas hechas para la producción en masa y que recobran momentos del diseño socialista, o una unidad ginecológica montada en un *container*. Podría haberme detenido en la asociación temporaria del grupo de artistas *Negativland* con algunos académicos brasileños y el colectivo de activistas *Creative Commons* para el desarrollo de una licencia que —a la manera de la licencia de *copyleft* que ha hecho posible el despliegue del vasto proyecto de la programación en fuente abierta— permita a músicos poner en el espacio público, abiertos a su modificación, fragmentos de música.⁴ Podría haber trazado el recorrido del grupo norteamericano que se da el nombre de *Cult of the Dead Cow*, que se iniciaba, casi dos décadas atrás, como un proyecto de escritura colaborativa y en los últimos años desarrollaba un mecanismo para facilitar el contacto a través de Internet de aquellos activistas que se encontraran en países con censura por medio de una red de comunicaciones *peer-to-peer*. Podría haber hablado del colectivo italiano *Multiplicity*, que en los últimos años ha desarrollado un proyecto de mapeo de los desplazamientos migratorios en el mar Mediterráneo (*Solid Sea*). Podría también haberme concentrado en el proyecto que, en Mumbai, India, lleva adelante el grupo *Sarai*, o en los proyectos de Jeanne Van Heeswijk, que proponen una articulación del espacio digital y la formación de ocupaciones del espacio en la trama urbana comple-

⁴ La licencia en cuestión ha sido publicada con el nombre de *Re:combo* (que es el nombre de un colectivo de Recife en cuyo trabajo podríamos también habernos detenido).

ja en la que operan. Y, si lo hubiera hecho, podría también haber descrito la formación de ciertas listas de artistas como *rhizome.org* o *Nettime*, el diseño de *webbrowsers* como *The Web Stalker*.

Podría haberme detenido en *The Land*, un desarrollo de Rirkrit Tiravanija en Tailandia; en el *Musée Precaire Albinet*, que Thomas Hirschhorn instaló en el barrio parisino de Aubervilliers; en los proyectos del grupo de músicos y activistas que se llama Ultra-red en el barrio de Pico Aliso, en Los Ángeles; en ciertos aspectos del proyecto que tiene lugar en torno a la revista *McSweeney's*. Podría haber dedicado el libro íntegro a analizar la propensión en la cultura artística argentina de estos años a ensayar formas de producción en conjunto en espacios determinados aunque inciertos.

Podría haber ensayado un catálogo exhaustivo de proyectos colaborativos, que tendría la virtud de hacer avanzar el proceso de acumulación colectiva de saber, de enumeración y de catálogo, que debe preceder al trazado de los mapas. Podría haber intentado reconstruir en su detalle las continuidades y diferencias a través de las cuales se produce el paisaje de las artes del presente. Cada una de estas posibilidades hubiera tenido diferentes ventajas y desventajas. He escogido una suerte de terreno medio: construir la figura —el *tipo ideal*, en los términos de Max Weber— de una forma de producción que me parece expandirse crecientemente y que permanece todavía sin teorizar. He preferido detenerme en ciertos casos en los cuales “las diferentes y dispersas semejanzas de familia que componen el tipo parecen juntarse”,⁵ y realizar del conjunto encabalgado que componen algo así como una *lectura distante*.

⁵ KRAMER, Lawrence. *Opera and modern culture : Wagner and Strauss*. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 3.

Esta expresión es de Franco Moretti, que piensa que, junto a la "lectura detallada" que es la práctica adecuada a cánones pequeños, es preciso, si se quiere aprehender el movimiento de dinámicas más amplias, reconocer la posibilidad de una "lectura distante" que autorice a "concentrarse en unidades que son mucho más pequeñas o más grandes que el texto: giros, temas, tropos, géneros, sistemas",⁶ aun cuando el precio de ese cambio sea una ceguera relativa respecto a aquello que había sido central en la práctica tradicional, es decir, la coherencia de los textos individuales, su ubicación en la obra de autores, la consistencia de las tradiciones nacionales (y aun cuando ese procedimiento exija un uso particularmente extensivo del trabajo de otros, una movilización particularmente grande de bibliografías secundarias). Estas "lecturas distantes" no podrían ser sino "experimentales", en el sentido de que en ellas "se define una unidad de análisis... y luego se siguen sus metamorfosis en una variedad de entornos",⁷ de modo que se vuelva visible la trayectoria de un "sistema de variaciones" (aun cuando este sistema no sea ni uno, ni uniforme), y que sea posible la proposición de una "morfología comparativa".⁸

Una morfología comparativa de proyectos de artistas y escritores que inician, desarrollan o articulan un cierto tipo de producciones colaborativas: esto es lo que he querido hacer en este libro. Una morfología que permita además vincular lo que sucede en estos ámbitos de las letras y las artes con lo que sucede en otros sitios. En la ciencia, por ejemplo, donde —particular-

mente en las ciencias de lo vivo— se despliegan nuevos tipos de colaboraciones, entre ingenieros, programadores y biólogos, que dan lugar a la emergencia de una "ciencia práctica", donde el saber se produce a través de procedimientos de fabricación, y la diferencia entre investigación y aplicación tiende a esfumarse. En la producción económica, donde se experimenta con formas —ejemplificadas sobre todo por el movimiento de programación en fuente abierta— y se trata de organizar vastos equipos de profesionales y no profesionales ocupados en la elaboración de objetos o discursos de manera descentralizada y sin necesidad de recurrir a las formas del mercado o de la empresa. En la práctica política, donde se inventan una multitud de prácticas que articulan lo local con la formación de redes globales.

En todas estas dimensiones, regiones, áreas de la vida social se ensayan modos *posdisciplinarios* de operar. ¿Qué formas son propias de una cultura no disciplinaria de las artes? Este libro que-rría ofrecer algunos materiales para responder a esta pregunta; es difícil decir en qué grado de metabolización estos materiales se encuentran aquí. Éste es un registro parcial de una investigación en curso, cuya temporalidad propia (y cuya vastedad, por otra parte) implica que no tenga un final definitivo. El texto que sigue sugiere algunos puntos de partida. No me cabe ahora a mí, sino al lector que quiera hacerlo, prolongarlos.

⁶ MORETTI, Franco. "Conjectures on World Literature". *New Left Review* 1 (Enero/Febrero 2000), p. 57.

⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁸ *Ibid.*, p. 64.

REDES Y CULTURAS DE LAS ARTES

1

De modo que nuestro punto de partida es el siguiente: el presente de las artes está definido por la inquietante proliferación de un cierto tipo de proyectos,⁹ que se deben a las iniciativas de escritores y artistas quienes, en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos o sonidos y la exploración de las formas de la vida en común, renuncian a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que se materializaba en las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias, para iniciar o intensificar procesos abiertos de conversación (de improvisación) que involucren a no artistas durante tiempos largos, en

⁹ No soy el único que ha detectado tal dinámica: proyectos como los que me interesan han recibido, en los últimos años, una creciente atención crítica. En lo que concierne al espacio del arte, una lista mínima de las publicaciones debería incluir a las siguientes: BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, París: Les Pressés du Réel, 1997; BISHOP, Claire, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October* 110, otoño 2004, pp. 51-79; ARDENNE, Paul, *Un art contextuel*, París: Fayard, 2002; KESTER, Grant, *Conversation Pieces*, Los Angeles, CA: University of California Press, 2004; DE DUVE, Thierry, *Look*. Bruselas: Palais de Beaux Arts, 2001; LUTTICKEN, Sven, "Secrecy and Publicity. Reactivating the Avant-Garde", *New Left Review* 17 (September-October 2002). En cuanto a las letras, ver la bibliografía citada más adelante, en los capítulos 7 y 8.

espacios definidos, donde la producción estética se asocia al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de “formas artificiales de vida social”, modos experimentales de coexistencia.

Esta proliferación se aceleraba a partir de comienzos de la década pasada, pero la orientación, la tendencia, el movimiento en profundidad del cual ella es un índice no es indiferente a ciertos procesos de larga duración, positivos y negativos: a la pérdida lenta de energía, a la multiplicación de “signos de obsolescencia” de una cierta tradición moderna, a “la caída de intensidad de la fe en la cultura literaria y artística”¹⁰ que define el dominio de las artes en las últimas tres décadas, caída de intensidad en la fe en esa cultura de las artes que se formaba en el curso de la primera mitad del siglo XIX, cuyos contornos se encontraban ya definidos en el momento romántico pero que acababa de cristalizar en torno a 1850, cuando se constituía la figura de la vanguardia.

Pero ¿qué es una cultura? No es, simplemente, un conjunto de ideas. Es un conjunto de ideas, sí, más o menos articuladas, un *patchwork* más o menos bien tejido, pero también un repertorio de acciones con que se encuentra el participante de una escena a la hora de actuar, repertorio que se vincula a un conjunto de formas materiales y de instituciones que facilitan la exhibición y circulación de cierta clase de productos y que favorece un cierto tipo de encuentro con los sujetos a los que están destinadas. Una cultura, en este sentido, es un poco lo que el filósofo francés Jacques Rancière llama un “régimen de las artes”. ¿Qué es un régimen de las artes para Rancière? “Un tipo específico de vínculo entre mo-

¹⁰ LAHIRE, Bernard. *La culture des individus*. París: La Découverte, 2004, p. 559.

dos de producción de obras o prácticas, formas de visibilidad de estas prácticas y modos de conceptualización de unas y otras”.¹¹ No sólo eso: un régimen es un vínculo entre modos de producción, formas de visibilidad y modos de conceptualización que se articula con las formas de actividad, organización y saber que tienen lugar en un universo histórico determinado: “las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad”.¹² Un régimen es un poco lo que Michel Foucault llamaba una “episteme” o lo que Thomas Kuhn llamaba un “paradigma”: un marco general que es el trasfondo sobre el cual cobran perfil y significación las operaciones particulares.¹³ En cualquier momento de la historia, en cualquier sitio, una acción destinada a la composición de imágenes, palabras o sonidos, desplegada con el objeto de afectar a un individuo

¹¹ RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La Fabrique-éditions, 2000, p. 27.

¹² *Ibid.*, p. 14.

¹³ Claro que estos términos tal vez tengan el inconveniente de connotar una totalidad centralmente organizada y perfectamente distinguida, lo que no es el caso, manifestamente, cuando hablamos de una “cultura”. Los componentes de una constelación cultural “hacen un poco sistema”, pero lo hacen a la manera de una serie de elementos, rasgos, componentes que pertenecen a diferentes genealogías, y que se modifican y reorientan mutuamente en el momento en que entran en contacto. En ese sentido, vale la pena, tal vez, retener un término que propone Marcel Detienne, “orientación”. Detienne propone el término para diferenciarlo de todo abordaje que apunte a la reconstrucción de “estructuras profundas”. Una “orientación” es, más bien, una configuración en la que se descubre una tendencia: una “placa localizada de encadenamiento casi causal”, una “placa de coherencia”, una “placa de encadenamiento decidido por una elección inicial” (ver DETIENNE, Marcel, *Comparer l'incomparable*. París: Seuil, 2000, pp. 41-60).

a solas o entre otros y forzar su fascinación o su espanto (supongamos que éste es el mínimo común denominador de todo aquello que llamamos "arte") se hace en el interior de una cultura: no hay producción artística que pueda realizarse sin que los agentes de la operación tengan una idea de qué clase de presuposiciones pondrán en juego aquellos individuos o aquellos grupos a los que está destinada; ni estos individuos la recibirán sin anticipar qué clase de cosa pueden esperar que les suceda allí donde se encuentran, confrontados, precisamente, a tales textos e imágenes. No es que una cultura se constituya por sí misma, mágicamente, con prescindencia de las condiciones del momento y el lugar en que aparece. Tampoco es que de una cultura a otra se pase de inmediato, ni que unas generen otras como si evolucionaran en ámbitos vacíos. Hay mil redes que deben desplegarse para que la menor estabilización de un nexo determinado y más o menos coherente de ideas, habilidades, rituales, expectativas e instituciones se produzca. Redes, por ejemplo, de innovación tecnológica: la condición para que se pudiera formar aquella literatura moderna cuyas formas maduras se generalizarían a finales del siglo XVIII y tenderían a convertirse en dominantes a partir de la segunda mitad del siglo XIX, era la organización de una vasta circulación de textos impresos, como la que se producía, en el oeste de Europa, en el curso del largo siglo XVII (y no habría una cultura de las artes plásticas modernas sin la definición de tipos de acción y de identificación que tendrían lugar inicialmente en el ámbito literario).¹⁴ Pero esta

¹⁴ Para el proceso, paralelo al despliegue de una cultura del libro, de "instauración del cuadro" como forma típica en el marco de las artes de la imagen, ver Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau* (Ginebra: Droz, 1999).

circulación misma no habría alcanzado el punto crítico que alcanzó, precisamente en el curso del siglo XVIII, sin la extensión de la educación que era a la vez condición y consecuencia de la vasta desformalización de aquellas sociedades tradicionales que dividían a sus miembros en estamentos cuyos límites se establecían de una vez para siempre, que organizaban el acceso a los saberes y las representaciones en torno a estos límites, sobre cuya lenta desintegración se montarían las sociedades nacionales. De ahí que no fuera concebible una cultura moderna del arte sino a condición de que se expandiera una concepción práctica de lo social como la suma de las individualidades independientes, que se materializaría en las diversas instituciones a través de las cuales un espacio público burgués se organizaba,¹⁵ y donde se movilizaba una competencia discursiva que poco tiempo antes había comenzado a dispersarse más allá del territorio de las clases altas, permitiendo la formación de una Alta Cultura que se podía proponer como, al mismo tiempo, formalmente igualitaria.

Hacia finales del siglo XVIII, en un área pequeña de Europa (en cadenas de intercambios de técnicas y discursos que tenían lugar, sobre todo, entre Inglaterra, Francia y Alemania), se iniciaban prácticas y modos de identificación de estas prácticas que crecerían y se expandirían gradualmente —y que alcanzarían una suerte de forma definitiva hacia mediados de siglo en Francia,

¹⁵ Esta historia es, por supuesto, compleja: en su libro clásico sobre la cuestión, Jürgen Habermas trazaba este espacio —la formación de una esfera pública— inicialmente en el espacio inglés. Joan De Jean ha matizado esta posición, y ha llamado la atención sobre fenómenos importantes, en este sentido, en la Francia de finales del siglo XVII (ver DE JEAN, Joan. *Ancient against Moderns: Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*. Chicago: Chicago University Press, 1997).

en torno a los trabajos y operaciones de Flaubert, de Baudelaire, de Manet, donde se estabilizaban los contornos de la figura de un arte de vanguardia. Pero hacía falta, para que esas dinámicas parciales se agregaran de una cierta manera y se orientaran en una cierta dirección, que se formularan ciertas ideas generales en entornos donde pudieran articularse y cristalizar. Ideas que sirvieran para ordenar y generalizar datos que se encontraran en una situación determinada y que tuvieran la capacidad de reorganizarla: de inducir una precipitación más o menos rápida de elementos en un entorno. Una cultura del arte se forma cuando una serie de ideas cristaliza e ilumina un campo de instituciones y de prácticas. A juicio de Rancière, ideas tales (ideas que se organizan en narraciones e imágenes) se encuentran en las *Cartas para la educación estética del hombre*, de Friedrich Schiller. Allí se narra una experiencia: en la ficción de las cartas, alguien observa una estatua de Juno. El escritor se aproxima a la estatua y ve en ella una entidad que reside en sí misma, autocontenida, a un tiempo inerte y latente, sede de una potencia indiferente a su entorno inmediato, en un ocio que es una fuerza retenida. La estatua no muestra ningún signo de voluntad o de trabajo: ningún signo del arte que la ha hecho (si es que "arte" designa el saber técnico que consiste en darle una forma a ciertos materiales). Y, en virtud de la captura de su mirada, el observador siente que su observación misma se sustrae, de manera que la experiencia se autonomiza en la medida misma en que él se entrega a la observación de un juego de signos que se encuentra, de algún modo, fuera de su alcance (por eso en la experiencia se cancelan las alternativas de lo consciente y lo inconsciente, la actividad y la pasividad). Es que la indiferencia de la estatua es indiferencia, también, respecto a sus pensamientos y sus imágenes, que ella

desencadena pero por los cuales no se deja determinar. Y no sólo eso: en la perspectiva de Schiller, en la estatua se expresa una forma de vida. Una forma de vida autónoma, donde el arte es la prolongación de un puro estar en el mundo: la estatua vale en tanto se presenta como la prolongación de una vida integrada.

En el fragmento aislado de una estatua (ésta es la ficción que construye Schiller) se expone una poeticidad presente en un mundo histórico y en un medio (el del lenguaje, el del color, el del sonido) que ella expresa en la forma de una tensión: que existe en el mundo algo así, una cosa de esta clase, que tal cosa puede ser la ocasión de una experiencia de un cierto tipo, que una experiencia como ésta da lugar a que se abran otras regiones de la sensorialidad o de la inteligencia, que esta apertura es la condición para una vida más profunda o más intensa...: éstas son presuposiciones centrales de la cultura de las artes que, en el momento en que las *Cartas* se escriben, comienza. Es esta trama la que —a juicio de Rancière— repetidamente se volverá a poner en acto, en las novelas de Woolf o Flaubert, en los programas de modernismos o vanguardias. ¿Por qué? ¿De qué modo? ¿Cuáles son los primeros pasos del proceso? No lo aclara. No lo aclararemos tampoco aquí. Pero no es difícil imaginar su forma general: esta descripción aparece verosímil para algunos allí donde se formula. No sólo verosímil: excitante. Porque, como Ernest Gellner lo sugería hace algunos años, una idea tendrá fuerza de expansión en la medida en que consiga presentarse como una promesa y, al mismo tiempo, una amenaza. "Por encima de la necesidad, y por encima de la mera plausibilidad de trasfondo (la mínima elegibilidad conceptual), debe haber algo que haga clic, algo que arroje luz en una experiencia común, insistente y perturbadora, algo que finalmente le dé una habitación local y un nombre, que

convierta una sensación de malestar en una intuición: algo que reconoce y sitúa una experiencia o comprensión, y que otros sistemas de creencias parecen haber ignorado.” Que haga esto, y que también pueda aprehenderse como el sitio de la presentación de un riesgo: es que además de vincularse con las convicciones de la época en la que aparece y proponerse como la explicitación de algo a medias sabido, “la creencia debe engendrar una tensión”, debe tener en ella “un elemento de amenaza o riesgo”.¹⁶

Y esto es lo que la idea de las *Cartas*—y las que, rápidamente, se esbozarían en los diversos romanticismos: alemán, inglés, francés, bajo la forma de poéticas del fragmento o elogios de la “capacidad negativa”— introduce en un medio donde hay instituciones (museos, círculos de lectura, salones), formas (la pintura al óleo, la novela) y clases de organización profesional (artistas y escritores que producen textos o imágenes destinados a circular en un mercado): una iluminación y una tensión. Lo hace en entornos locales primero, donde hay individuos capaces de dividir y conectar actores y procesos cruciales, donde les presta, a esos grupos de individuos, la posibilidad de separar y reunir algunas de sus experiencias, pero también de identificarse en tanto partes específicas de una comunidad más vasta. Que facilita la activación de una cierta interacción creativa, que ofrece contextos en que los participantes pueden establecer “acuerdos generales sobre procedimientos y resultados”, en que algunos pueden ponerse en posición de “árbitros que establecen límites a las actuaciones, la habilidad individual, el conocimiento”, en que pueden proponerse formas de preparación disciplinada

¹⁶ GELLNER, Ernst. *The Psychoanalytic Movement. The Cunning of Unreason*. Malden, MA: Blackwell, 2003 (2a. edición), pp. 34-35.

y acumularse las experiencias en historias. Así es como, a juicio de Charles Tilly, se produce la formación de identidades. Y también es de Tilly la idea de que una identidad se estabiliza allí donde se consolida una “ecología cultural”,¹⁷ en cuyo seno transacciones recurrentes entre unidades “producen interdependencias entre sitios extensivamente conectados, depositan material culturalmente vinculado en esos sitios, transforman los entendimientos compartidos en el curso del proceso, y vuelven a vastos recursos de cultura disponibles en cada sitio particular a través de sus conexiones con otros sitios”, por medio de una organización espontánea que supone “la formación y la activación de conexiones coordinadas entre pequeños grupos de individuos que inician avances o demandas en sus escalas locales, pero que de alguna manera los articulan con identidades de gran escala y luchas colectivas”.¹⁸

Esto es un poco lo que sucede a partir de la expansión, entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, de una serie de ideas en Europa que, asociadas con ciertos individuos y retomadas en conversaciones, dan lugar a la formación de una “ecología cultural” en cuyo centro se encuentra la creencia de que el “arte” debe practicarse en la forma de la producción de objetos o de eventos que se separen e interrumpen el curso habitual de las acciones en

¹⁷ Se recordará que usaba esta expresión para referirme a lo que se proponen realizar las estrategias que se movilizan en los proyectos en los que nos detendremos. La repetición es intencional: la forma de organización, coordinación, coexistencia que se verifica en estos proyectos a través de la prosecución de una cantidad limitada (aunque abierta) de acciones puede compararse con la forma de la coordinación o la organización incomparablemente más vasta que es, por ejemplo, la de una *cultura de las artes*.

¹⁸ TILLY, Charles. *Stories, Identities and Political Change*. Nueva York y Oxford: Rowman & Littlefield, 2002, p. 49.

un mundo. La vasta trama que, en nombre del arte, tomaría forma a partir de finales del siglo XVIII en discursos y en actitudes, en predisposiciones particulares y también en instituciones, desplegaría repetidamente una creencia: la creencia en que “existe una experiencia sensorial específica –la estética– en la que reside la promesa de un nuevo mundo del Arte y una nueva vida para los individuos y las comunidades”.¹⁹ Y esta experiencia específica no es una experiencia cualquiera: se trata de la experiencia de un fragmento de materia sensible que “sustraído a sus conexiones ordinarias, es habitado por una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha vuelto extranjero a sí mismo: producto idéntico al no producto, saber transformado en no saber, intención de lo no intencional, etc.”. En efecto, “esta idea de un sensible que se ha vuelto extranjero a sí mismo, sede de un pensamiento que se ha vuelto extranjero a sí mismo, es el núcleo invariable de las identificaciones del arte que configuran originalmente el pensamiento estético”.²⁰ Esas identificaciones encuentran formulaciones prestigiosas en Schiller, pero también en la “idea proustiana del libro enteramente calculado y absolutamente sustraído a la voluntad”, en la “idea mallarmeana del poema del espectador-poeta, escrito ‘sin aparato de escriba’ por los pasos de la bailarina iletrada”, o la “práctica surrealista de la obra que expresa el inconsciente del artista con las ilustraciones fuera de moda de los catálogos de folletines del siglo precedente”.²¹ Y no es difícil agregar a

¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. “The Aesthetic Revolution and its Outcomes”. *New Left Review* 14 (Marzo/Abril 2002), p. 133.

²⁰ RANCIÈRE, Jacques. *L'inconscient esthétique*. París: Gallimard, 2000, p. 32.

²¹ *Ibid.* p. 33.

esta lista otros: la idea beckettiana de una pieza finalmente abandonada por la idea de que habría algo que expresar, la aspiración de Clarice Lispector a un texto donde se alcance la expresión de la vida que “se es”, o la idea heideggeriana de la obra de arte como sitio donde se verifica un desocultamiento de la verdad en la diferencia de una tierra y un mundo.

En la primera mitad del siglo XIX, inicialmente en una serie de localidades más o menos conectadas de Europa y de América, tiende a estabilizarse una cultura de las artes. Esta cultura se organiza y se extiende en torno a una proposición: la proposición de que hay una forma de práctica cuyo momento central es el aislamiento, la puesta a distancia de un fragmento de materia o de lenguaje que, en virtud de la interrupción de sus vínculos inmediatos con el espacio en el que viene a aparecer, se expone como el portador de otras potencias, como el vehículo del sentido de un todo o el interpretador universal, como un sitio de combinaciones y metamorfosis a través de las cuales se dibuja un cierto orden del mundo, como un lugar de exposición donde se lleva a “una potencia superior una poeticidad ya presente en la vida del lenguaje, en el espíritu de una comunidad e incluso los pliegues y las estrías de la materia mineral”.²² Cuando esta cultura se estabilice, se organizará un repertorio de acciones disponibles para los que participen de ella: formas estereotipadas con las que los actores en el entorno en que se encuentran disponen a la hora de realizar sus acciones. Repertorios de estrategias que implican una aprehensión de la propia posición en el paisaje de personas y cosas en que se

²² RANCIÈRE, Jacques. *La fábula cinematográfica* (trad. Carles Roche). Barcelona: Paidós, 2005, p. 185.

encuentran: para el artista moderno (que se vinculará con un público anónimo a través de publicaciones o exposiciones cuyo detalle rara vez controlará) se volverán irrelevantes aquellos gestos que debía movilizar, digamos, el escritor que componía una mascarada o un auto sacramental en cuyo centro estaba la exposición del poder real o de la autoridad de la escritura para una colectividad dispuesta a reconocerlos, o aun el autor de teatro que podía asumir que sus destinatarios esperaban que se les mostrara personajes hablantes a través de los cuales se expusieran acciones en cuyo centro se encontraba un cambio de suerte o de estado de conocimiento de los cuales pudiera derivarse una enseñanza moral. Ese mundo del patronazgo, digamos, donde el teatro y la poesía constituían el gran arte verbal, donde la música sacra era dominante, donde la pintura religiosa o los retratos más o menos alegorizados eran las formas principales de la imagen. Universo donde las formas legítimas se encontraban más o menos codificadas, de manera que el artista podía controlar su producción —orientarla al momento de su recepción— a través de una serie de operaciones simples, que se apoyaban sobre un saber estabilizado.

2

Es que el artista en condiciones de modernidad desplegaría sus acciones en un medio en el que podía suponer que los actores compartían un acuerdo general sobre los objetivos de la práctica en la cual uno y otros, a diferentes títulos, participaban, pero no sobre las maneras precisas de alcanzarlos. ¿De qué manera se debe operar en el universo del arte? La respuesta es incierta. El régimen estético “identifica el arte a lo singular y desvincula este arte de toda regla

específica, de toda jerarquía de los sujetos, los géneros y las artes”; de ahí lo peculiarmente problemático de este régimen: es que él “afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de esta singularidad”.²³ De ahí la dificultad de la operación del arte moderno: el artista supone que el espectador sabe que solamente en virtud de su singularidad la cosa que compone puede aspirar a mostrar una importancia general. Porque el arte es importante. Tal vez ningún presupuesto sea tan central a la cultura moderna de las artes como la creencia en una importancia propia de la práctica artística. Y esta importancia está vinculada a la creencia en que allí tiene lugar la exposición de una cierta verdad general de los individuos o las comunidades tal como puede manifestarse en una forma singular. Es en la medida en que se singulariza respecto al mundo en que se origina que la obra de arte se vuelve capaz de indicar lo auténticamente común en el fondo de lo común. Como lo enuncia Rancière: el régimen estético de las artes “hace del arte una *forma autónoma de vida* y postula así al mismo tiempo la autonomía del arte y su identificación como un momento en un proceso de autoformación de la vida”.²⁴

Los artistas se encontrarán repetidamente con la necesidad de resolver este problema: cómo proponer a la observación general un fragmento de sensible en el que se muestre un “orden sin propósito”, gracias al cual aparezca ese rasgo crucial de la obra de arte que es el hecho de que “se distingue en virtud de la *escasa probabilidad de su emergencia*”.²⁵ La expresión es de Niklas Luhmann,

²³ RANCIÈRE, Jacques. *L'inconscient... Op. cit.*, p. 33.

²⁴ *Ibid.*, p. 37.

²⁵ LUHMANN, Niklas. *Art as a Social System*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000, p. 153.

cuyos textos formalizan de una manera particularmente exitosa, sino lo que sería propio del arte en general, los artículos centrales de creencia en esta cultura de las artes: la creencia según la cual una obra de arte es exitosa en la medida en que pueda presentarse como “un suceso ostentadamente improbable”,²⁶ una aparición que ningún estado de cosas en el mundo hubiera permitido anticipar, de modo que un momento esencial de su despliegue es el de cierto “bloqueo de la hetero-referencia”.²⁷ Por eso, “el nexo de distinciones que se articulan las unas con las otras” en una obra de arte “no puede generalizarse”.²⁸ Por eso es que un observador fiel debe abordar una obra como si ella constituyera “las condiciones de posibilidad de sus propias decisiones”, como si se observara a sí misma y decidiera por sí misma su despliegue, en un dominio que ella misma ha abierto, sin contar con directivas externas (o contando con directivas externas solamente en tanto incitaciones): “Para observar una obra de arte adecuadamente, uno debe reconocer cómo las reglas que gobiernan las decisiones formales de la obra se derivan de estas decisiones”.²⁹

Una obra de arte se observa. Una *obra de arte*: es que el arte —así se supondría en el contexto de esta cultura— está destinado a culminar en *obras*. En el marco de la cultura moderna de las artes la idea de la obra es, para usar una expresión kantiana, la “idea regulativa” principal.³⁰ Una obra registra una emergencia

²⁶ *Ibid.*, p. 153.

²⁷ *Ibid.*, p. 151.

²⁸ *Ibid.*, p. 42.

²⁹ *Ibid.*, p. 204.

³⁰ Ésta es la posición de Lydia Goehr, que desarrollada y defendida en su notable libro de comienzos de la década pasada, *The Imaginary Museum of Musical Works* (New York: Oxford University Press, 1992).

improbable que sin embargo se preserva. ¿De qué modo? La cultura en cuestión prescribe que eso no debería prescribirse. “La primera distinción —así describe Luhmann el proceso—, aquella por la cual empieza el artista, no puede ser programada por la obra de arte. Sólo puede ocurrir espontáneamente —aun cuando implique una decisión en relación al tipo de obra (si es un poema, una fuga o una ventana de cristal) y tal vez una idea en la mente del artista. Toda decisión ulterior ajusta a la obra, la orienta hacia aquello que ya está ahí, especificando los lados inocuados de formas ya establecidas y restringiendo la libertad de decisiones futuras. Cuando las distinciones comienzan a estabilizarse y se vinculan unas con otras recursivamente, lo que ocurre es precisamente lo que esperamos de una evolución: la obra de arte encuentra la estabilidad en sí misma; puede ser reconocida y observada repetidamente.”³¹ La estabilización de distinciones separadas del mundo y producidas a partir de una inicial decisión injustificable: esto es lo que la obra realiza. Por eso una obra de arte es observada adecuadamente en la medida en que la observación se deje conducir por la red de distinciones que ella propone: un observador “puede participar en el arte solamente cuando se ocupa, en tanto observador, en las formas que han sido creadas para su observación, es decir, cuando reconstruye las indicaciones de observación incorporadas en la obra”.³²

³¹ LUHMANN, *op. cit.*, p. 216.

³² *Ibid.*, p. 70. Por eso, escribe Luhmann, “observar las obras de arte como arte, más bien que como objetos de algún otro tipo, tiene lugar solamente si el observador decodifica la estructura de distinciones de la obra e infiere de esta estructura que el objeto no podría haber emergido espontáneamente sino que debe su existencia a la intención de comunicar información” (p. 39).

Claro que para hacerlo tiene que identificarse como alguien a quien se le dirigen la imagen, el sonido, la palabra. Como también lo indica Luhmann, "el otro [desde la perspectiva del artista] es siempre anticipado como un observador. También la audiencia está vinculada por la comunicación. Ellos atribuyen la obra de arte a un artista. No confunden la obra con la naturaleza. Son conscientes de sí mismos como los (anónimos) destinatarios de una comunicación y toman la obra de arte como garantía mínima de su experiencia. Asumen que es intencional, que algo se les está mostrando".³³ En tanto observador, no experimento un objeto de arte como tal a menos que suponga que ha sido hecho por alguien. Más aun, que ha sido hecho por alguien para ser exhibido. Para ser exhibido para alguien más, pero de modo tal que es posible hacerlo público; si yo mismo lo observo, leo, escucho ahora, no entiendo que me haya estado destinado solamente a mí. Las estrategias que esos artistas que a partir de finales del siglo XVIII tenderían a concebir su trabajo como práctica experta y, sin embargo, de interés humano general, se basan en el saber que, en tanto espectador, yo sabré que allí donde una obra se expone en el espacio público se me solicita un cierto aislamiento: el aislamiento preciso para observar las directivas depositadas en la obra. Y eso incluso en las artes que dependen de una recepción colectiva. No es que, allí donde un grupo de individuos se reúne en un museo, una sala de concierto o de lectura (en esos espacios típicos de la cultura moderna de las artes) se suprima la comunicación: una comunicación persiste entre los individuos reunidos. Pero la comunicación es la que

³³ *Ibid.*, p. 79.

deriva de su atención conjunta a lo que sucede en la escena iluminada, de modo que cada uno se pone en público pero retirado. De ahí un corolario: en esta escena aparece secundarizada la conversación entre individuos. No la conversación en general. Todo lo contrario: ninguna época ha abundado como la moderna en esa forma de conversación que es la crítica, que extiende, complica, formaliza esas otras conversaciones que los individuos tienen en salas de museo o en halls de teatros. Pero estas conversaciones tienen como punto último de referencia una observación silenciosa, la muda observación de una mudez.

Este silencio no es lo que solía llamarse "pasividad": nadie más activo que el observador del arte moderno, ocupado en reconstruir las directivas para la observación que se encuentran en disposiciones complejas. Nadie más activo que el lector a quien se le supone capaz de reconstruir la secuencia de referencias y reenvíos en el menor cuento de Borges o las resonancias internas en los numerosos tomos de *À la recherche du temps perdu*, o que descifra el juego de las lenguas en *Finnegans Wake* o en la prosa de João Guimarães Rosa. Ningún observador es más activo que quien, confrontado a *La mariée mis à nu par ses célibataires, même*, de Duchamp, debe recobrar las referencias enterradas y seguir las pistas que los archivos duchampianos le ofrecen. Pero el despliegue de esta actividad tiene como condición la supresión de otra: la actividad que consiste en realizar acciones orientadas a modificar estados de cosas inmediatos en el mundo. De ahí que, no menos que al fragmento de sensible en cuestión, se le suponga al observador la capacidad de sustraerse a sus "conexiones ordinarias". No para siempre; por el momento que lleva la experiencia. Y en el centro de este momento, hay una instancia de receptividad. De receptividad pura, incluso.

Que se fantasea, tal vez. Pero disposiciones fantaseadas son importantes en casos como éstos.

Tanto más cuanto, en tanto espectador, debo predisponerme a cierto tipo de emoción o de sensación: es que una cultura de las artes se organiza en torno a objetos o performances que aspiran a una movilización de la afectividad. El despliegue de esta forma particular de “tecnologías del encantamiento” (como las llamaba el antropólogo Alfred Gell) que son las artes en condiciones de modernidad implica que sus destinatarios tengan un saber previo de qué cosas predisponerse a sentir. Pero ¿no es el sentimiento la parte estrictamente interior de las personas? Sí, pero los individuos hablan también de sus sentimientos. Claro que, como desde hace mucho tiempo Foucault lo mostraba, no todo puede decirse en cualquier momento. Y los repertorios de frases, de articulación entre las frases, las formas de generación de nuevas frases, espacios y maneras de escritura o vocalización, de audición o de lecturas, delimitan espacios de sensación y determinan la clase de “educación sentimental” que los individuos pueden darse. Y estos repertorios de frases, en la cultura artística de la modernidad, regresan continuamente a un cierto punto: a una valorización de la soledad. Un cierto silencio y una cierta soledad son la forma de la escena propia de los despliegues de las artes.

No cualquier silencio ni cualquier soledad: la soledad y el silencio del que se encuentra en un círculo a través del cual pasa lo que, del presente, deberá reencontrarse en la obra. Soledad de artista, donde alguien puede hacerse disponible a una demanda sin límite que el mundo le dirige. Es que la producción de un estado de disponibilidad estará en el centro de las éticas de artistas. Disponibilidad a un mundo que es a la vez horrendo y fascinante. Sublimidad o extrañeza: éstos son los valores que esta

modernidad persistirá en valorizar. Por eso el arte debe ser difícil: su abordaje requiere un trabajo particular, el de quien se confronta, cada vez, a una aparición sin modelo. De ahí que también del lado del artista se trata de valorizar una cierta idea de la receptividad. El artista es el individuo capaz de abdicar de su voluntad, aunque no sea sino para dejar que sus materiales se desplieguen íntegramente. Por eso, la formulación “más abrupta” de la idea del arte que se encuentra en el centro del régimen estético es —a juicio de Rancière— el “proyecto flaubertiano” de una obra que no repose sino sobre “el estilo del escritor liberado de todo argumento, de toda materia, afirmando su poder único y absolutizado”, “una obra liberada de todo rastro de intervención del escritor, con la indiferencia, la pasividad absoluta de las cosas sin voluntad ni significación”.³⁴ En el proyecto flaubertiano, el pensamiento “ya no sería la facultad de imprimir la propia voluntad en sus objetos, sino la facultad de igualarse a su contrario”: el artista moviliza un pensamiento que “abdicar de los atributos de la voluntad, se pierde en la piedra, el color o la lengua y homologa su manifestación activa al caos de las cosas”.³⁵

Pero algo semejante se espera de ese espectador que escruta una configuración repetible de apariencias en un espacio diferente al lugar donde ellas se originan: que realice una serie de operaciones sobre las cosas (los textos, las configuraciones de sonidos) y al mismo tiempo sobre sí en una dimensión relativamente retirada. Que se ocupe en una actividad que se destine a la generación de un estado de receptividad exacerbada. Y esto es

³⁴ RANCIÈRE, Jacques. *La fábula cinematográfica, op. cit.*, p. 141.

³⁵ *Ibid.*, p. 141.

lo que la estructura institucional y ritual que tiende a extenderse en las artes favorece. Es que esta idea del espectador no se hubiera podido desplegar si no fuera por una razón más simple: la de que una cierta escena tendía a constituirse, en la que, como en toda escena, se producía una separación entre lo que sucede entre bambalinas y lo que sucede bajo las luces. Sabemos que mil operaciones tienen lugar en la composición del menor texto: idas y venidas entre el mundo y el espacio en que las operaciones tienen lugar, gabinete de escritura, estudio de cine, taller de pintura o sala de ensayos. Pero si la aparición de que se tratara comenzaba a exponerse como el sitio donde un pensamiento se evade de sus vínculos ordinarios, sería preciso desprenderla del aparato que le ha dado lugar. Una aparición desprendida: así se presenta la obra de arte. Y desprendida, en primer lugar, del individuo situado en el tiempo y el espacio que la ha ocasionado.

Esta cultura que se constituía en el curso de las primeras décadas del siglo XIX valorizaba una cierta manera de operar: la creencia en que es posible explorar las formas de lo social o lo subjetivo a través de procesos de construcción de discursos o de imágenes que tengan como un momento central de su despliegue la clase de retracción del entorno inmediato que hace posible realizar profundas reconfiguraciones; la creencia en que es posible intervenir en situaciones de discurso o de imagen gobernadas por leyes de despliegue que no pueden generalizarse; la creencia en que la forma típica bajo la que esto sucede es aquella en que un artista, en una soledad donde se aboca en gran medida a incrementar su receptividad, compone —de los fragmentos de sensibilidad que separa— un objeto donde se manifiesta un pensamiento otro, destinado a desplegarse en otro sitio, quizá neutralizado, donde un espectador desconocido y silencioso lo escrute atentamente, con

la intención de descubrir su estructura. Por eso, allí donde —hacia finales de los años 60— se ensaye acabar con la obra de arte, a través de una práctica de la *performance*, por ejemplo, de diferentes maneras en Andy Warhol y Joseph Beuys, en Lygia Clark y Vito Acconci, se tratará de exhibir el cuerpo del artista como el vehículo de un pensamiento otro: cuerpo capturado por una aficción indescifrable. Y allí donde se trate de acabar con el libro como forma normal de transmisión de una obra de arte verbal, se recurrirá a la graffía como forma basal del lenguaje o a la invocación a vocalizaciones donde se exhibiría todo aquello que, del sujeto, pertenecería a la matriz de fuerzas en que se forma.

Porque esta cultura tendía a favorecer ese momento del arte por el cual la exploración de las formas de la comunidad se asocia no sólo a la construcción de formas de expresión, sino a la presentación de una exterioridad absoluta a la situación en que aparece: la naturaleza tal como existe en sí misma en Flaubert o Courbet, en Cézanne o Woolf, la pulsión en Faulkner o Lang, Buñuel, Onetti o Bernhard, lo real mismo en Pollock o Blanchot, Lispector o Pasolini... Esta exterioridad se concibe como una incidencia que cancela el despliegue rutinario de las comunicaciones y las acciones, las separa de sí y las extraña: momento de interrupción absoluta de la comunidad que puede ser al mismo tiempo una promesa de plenitud particular. Y cuando digo que en los proyectos en los que me detendré se esboza la invención de otra cultura de las artes, me refiero a la invención de una cultura donde el motivo de la separación que se produce como condición para la exposición de una exterioridad absoluta es secundarizado. Y donde, por lo tanto, se secundariza esa otra escena típica: la que vincula a un autor retirado con un espectador o un receptor a través de un objeto discernido (a la vez que su

cancelación apocalíptica). Lo que resultará en que nos encontremos, con cada vez mayor frecuencia, con individuos que, en nombre de la voluntad de explorar las relaciones entre la producción de textos o de imágenes y la vida de las comunidades, se obstinan en participar en la generación de pequeñas o vastas ecologías culturales donde la instancia de la observación silenciosa, a la vez que la distinción estricta entre productores y receptores, es reducida.

GLOBALIZACIÓN

1

Las que esboqué rápidamente en las páginas anteriores eran las formas principales de esa cultura de las artes cuyos "signos de obsolescencia" Barthes, hace un cuarto de siglo, observaba. Es entonces que comenzaba a perder capacidad de estructurar las acciones de los individuos en el dominio de las artes la idea de que el artista es aquel que, en un retiro, constituye una aparición separada y saturada, por eso mismo, de exterioridad. Un número creciente de individuos formados en la cultura de las artes comenzaban, por entonces, a concebirse más bien como originadores de procesos en los cuales intervienen no sólo en tanto poseedores de saberes de especialista o sujetos de una experiencia extraordinaria, sino como sujetos cualesquiera aunque situados en lugares singulares de una red de relaciones y de flujos. Sujetos abocados a procesos que conjugan la producción de ficciones y de imágenes y la composición de relaciones sociales, campos de actividad de cuyo despliegue se espera que favorezca la apertura y estabilización de espacios donde puedan realizarse exploraciones colectivas de mundos comunes desplegadas a través de multitudes de fenómenos de *intra-acción*. Ésta es una expresión propuesta por la filósofa norteamericana Karen Barad, que la usa para referirse a situaciones de

contacto donde los términos alcanzan su definición en el contacto mismo, de modo que no puede decirse que su identidad preceda su ingreso en la relación.³⁶ Cuando a comienzos de los años 90, tras el interregno del posmodernismo “realmente existente”, se volviera crecientemente frecuente que individuos formados en la tradición moderna de las artes se abocaran a prácticas que suponían menos la realización de objetos concluidos que la exploración de modos experimentales de coexistencia de personas y de espacios, de imágenes y tiempos, sus acciones, sin embargo, responderían a una coyuntura particular.

Cuando uso la palabra “coyuntura”, pienso en Perry Anderson, que proponía, precisamente, una “explicación coyuntural” de ese otro cambio de cultura que tenía su punto crucial de inflexión cuando, en torno a Manet, Baudelaire o Flaubert, se generaba el paradigma mayor del modernismo.³⁷ Anderson, en un ensayo de hace algunos años, sostenía que el modernismo puede entenderse como “un campo de fuerzas *triangulado* por tres coordenadas principales”.³⁸ La primera era “la codificación de un academicismo altamente formalizado en las artes visuales y en otras artes, que a su vez fue institucionalizado en el sentido de los regímenes oficiales del Estado y la sociedad” aún masivamente controlados por las clases aristocráticas y propietarias. La segunda era “el todavía incipiente y esencialmente novedoso surgimiento, dentro de esas sociedades, de las tecnologías clave o invenciones de la segunda re-

³⁶ Cf. BARAD, Karen. “Posthumanist performativity”. *Signs: Journal of Women and Culture in Society*, vol. 28, n. 3, p. 801-832.

³⁷ Anderson, Perry. *Campos de batalla* (trad. Magdalena Holguín). Barcelona: Anagrama, 1998, p. 63.

³⁸ *Ibid.*, p. 63.

volución industrial”. La tercera era “la proximidad imaginada de la revolución social”.³⁹ El primer componente “aportaba un rango crítico de valores culturales *contra los cuales* las formas insurgentes de arte podían medirse, pero también *en términos de las cuales* podían en parte articularse”. El segundo ofrecía “un poderoso estímulo imaginativo”. El tercero, “la bruma de la revolución social moviéndose en el horizonte”, le daba “gran parte de su luz apocalíptica”.⁴⁰ Hace poco, Fredric Jameson resumía la interpretación de Anderson de esta manera:

En efecto, [Anderson] triangula el modernismo dentro del campo de fuerzas de varias corrientes emergentes de la sociedad europea de fines del siglo XIX. El inicio de la industrialización, aunque todavía geográficamente limitada, parece prometer toda una nueva dinámica. En la esfera artística, mientras tanto, el convencionalismo y el academicismo de las bellas artes prolongan una difundida sensación de asfixia e insatisfacción y generan en todos los ámbitos el deseo de rupturas aún no tematizadas. Por último, nuevas e inmensas fuerzas sociales, el sufragio político, el crecimiento de los sindicatos y los distintos movimientos socialistas y anarquistas parecen amenazar la sofocante clausura de la alta cultura burguesa y anunciar una ampliación inminente del espacio social. La idea no es que los artistas modernos ocupan el mismo espacio que estas nuevas fuerzas sociales, ni siquiera que manifiestan una simpatía ideológica o un conocimiento

³⁹ *Ibid.*, p. 63-64. Trad. ligeramente modificada.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 64-65. Trad. ligeramente modificada.

existencial de ellas, antes bien, que sienten esa fuerza gravitacional a la distancia, y que su propia vocación de cambio estético y de nuevas y más radicales prácticas artísticas se encuentra poderosamente reforzada e intensificada por la convicción de que el cambio radical se encuentra simultáneamente en vigencia en el mundo social exterior.⁴¹

Supongamos que quisiéramos dar una “explicación coyuntural” del cambio de cultura que sostengo que estos días se produce. ¿Qué factores sería preciso mencionar? Por un lado, claro está, el conjunto de modificaciones que ha sufrido la institución del arte y la literatura en los últimos años, las transformaciones en las formas institucionales y organizacionales que aseguraban la circulación del arte en condiciones modernas. Es que en las últimas décadas ha seguido desplegándose (y alcanzando nuevas alturas) un mercado del arte que se centra en las piezas de los grandes maestros, desde Paul Cézanne a Jasper Johns, mercado de mercancías de un tipo particular (objetos dotados de la connotación de “formas únicas de conciencia incorporada, interioridad concentrada y maestría consumada”, como escribe el historiador Thomas Crow⁴²), que era como el signo de la modernidad, pero ha estado articulándose también otro mercado que ha tomado la forma —como Crow lo formula— de una economía de *servicios* más que de *bienes*: las galerías del Soho (y luego Chelsea), en Nueva York, comenzarían, a partir de los años 70,

⁴¹ JAMESON, Fredric. *Una modernidad singular* (trad. Horacio Pons). Barcelona: Gedisa, p. 117. Trad. ligeramente modificada.

⁴² CROW, Thomas. *Modern Art in the Common Culture*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1996, p. 81.

a ofrecer a sus clientes menos el valor que se deriva de poseer un objeto único, que el valor de participación y reconocimiento como miembro de una escena prestigiosa: los placeres del acceso más que los de la posesión, que serían centrales en ese “arte de vivir *yuppie*” (como lo llamaba Pierre Bourdieu) que por entonces se expandía.⁴³ Al mismo tiempo, otro proceso se expandía en el universo de las artes: una explosión de las grandes exhibiciones, que tendían a seguir el modelo de *Documenta*, en Kassel, de las bienales de São Paulo o de Venecia, y que tienen lugar ahora en Sudáfrica, en Turquía, en Surcorea. Esta situación ofrece nuevas constricciones y nuevas oportunidades. Por un lado, la asociación entre el arte y el turismo o la especulación inmobiliaria —que llevaría a ciertas momentáneas alturas la vasta empresa del Museo Guggenheim (en Bilbao y ahora, tal vez, en Río de Janeiro)— es un dato que nadie puede ignorar; por otro lado, la nueva configuración institucional abre otros espacios disputables.⁴⁴

Sería preciso hablar también de ese otro proceso que tiene lugar en el mundo de los libros, donde en los últimos años ha estado desenvolviéndose una crisis en el aparato de edición y disseminación de lo más ambicioso de la modernidad en las letras: esa

⁴³ Paradójicamente, este movimiento había sido facilitado precisamente por aquellos movimientos que, como el arte conceptual o minimalista, habían vinculado sus prácticas inmediatamente con el sistema de distribución, y en las que el sitio de producción, en performances y en instalaciones (que se volvían por entonces formas típicas), era la galería más que el estudio. Pero eso también les sugería a algunos la posibilidad de ensayar otras maneras de vincular el estudio y la galería, de modo que un número creciente de artistas se ocupaba de formas de diseño institucional, que se concretaban espacios diversos o en redes, orientados a sustentar formas de conversación entre los espacios de la exhibición y sus entornos.

⁴⁴ Para una descripción de este proceso, ver un libro reciente de Julian Stallbrass, *Art Incorporated*, Nueva York: Oxford University Press, 2004.

articulación de editoriales independientes, suplementos de periódicos y librerías de librerías que constituían la serie de las mediaciones que les permitían a textos complejos alcanzar a sus lectores lentamente, en el curso de meses o de años. Este sistema comenzaba a encontrarse invadido, lenta o rápidamente, por editoriales que se volvían parte de empresas donde eran una sección en una grilla, en la que ocupaban una posición lateral, subordinada a las estrategias del audiovisual, donde las decisiones comenzaban a tomarse por equipos en los cuales los editores se encontraban con encargados de ventas que tendían a privilegiar la clase de estrategias de corto plazo que constituían la regla en otras regiones de la industria de la cultura, y que entraban en resonancia con el crecimiento de las cadenas de librerías. De este modo, parecía producirse un progresivo estrechamiento de ese espacio que había asegurado un lugar de comunicación entre las experimentaciones de mediados de siglo y los públicos ampliados que, por entonces, alcanzaba. Y esto tenía lugar a la vez que se producía un repentino incremento de las posibilidades de comunicación, cuando la digitalización generalizada permitía otras formas de composición de lo impreso, pero también de dispersión de materiales en formatos que repentinamente autorizaban la articulación de la ficción y la imagen, el sonido, el poema y la conversación.⁴⁵

Sería preciso definir de una manera más desarrollada y más precisa que lo que podemos aquí estas amplísimas transformaciones en las organizaciones que aseguran la circulación de las

⁴⁵ Para una descripción de las transformaciones recientes en la industria editorial, ver SCHIFFRIN, André, *The business of books: how international conglomerates took over publishing and changed the way we read*. Londres, New York: Verso, 2000.

piezas de arte. Pero hay que mencionar también todo aquello que, más allá de los cada vez más vagos confines del universo de las artes, anuncia la emergencia de una “segunda modernidad”, como diría Ulrich Beck,⁴⁶ que piensa que ella se caracteriza por una serie de transiciones que tienen lugar en varios planos —un incremento drástico de las comunicaciones, con la multiplicación de las formas de “compresión espacio-temporal” que acarrea; una reorganización de la producción económica según modalidades posfordistas; una debilitación progresiva de las instituciones a través de las cuales las formaciones de identidad se consolidaban durante la primera modernidad (naciones, partidos políticos, sindicatos, etc.). Es decir, por el conjunto de procesos que asociamos con un término —*globalización*— cuya circulación se incrementaba precisamente en el momento en que se iniciaba el cambio de cultura de las artes cuyas formas intento describir.

Pero ¿qué es globalización? Para decirlo brevemente: es un conjunto de procesos que convergen a partir de ese momento de inflexión terminal que es la primera mitad de la década de 1970. Un conjunto de procesos de conexión y desconexión que desbordan y descomponen las formas de vida que habían sido garantizadas, aceptadas, promovidas por lo que Étienne Balibar llama los “Estados nacional-sociales”, que se habían vuelto la forma normal en esa Europa y esa América durante la parte media del siglo pasado. Estos procesos son de varios órdenes: económicos, políticos, tecnológicos, culturales... ¿Qué es lo que sienten los artistas gravitar en sus entornos? ¿A qué aspectos de estos entornos reaccionan? La respuesta no puede ser sino conjetural e incompleta. Pero una

⁴⁶ Cf. BECK, Ulrich. *What is Globalization?* Cambridge, UK: Polity Press, 2000.

conjetura puede proponerse: lo que sienten es, por empezar, un debilitamiento de la capacidad de las categorías de los Estados nacionales para capturar los flujos que componen el paisaje social. No es que se produzca una cancelación integral de las formas de los Estados nacional-sociales (e industriales, capitalistas, urbanos). No es que esas instituciones —y los sistemas de interacciones y de expectativas que promovían y autorizaban— desaparezcan simplemente: cualquiera de nosotros pasa y repasa sobre ellas todo el tiempo. Así, por ejemplo, cuando se trata de cruzar una frontera y es preciso llenar un formulario donde se nos solicita que declaremos nuestro nombre de familia, nuestra profesión, nuestro sexo, nuestra nacionalidad. Así se pedía a los individuos que se identificaran en el marco de las organizaciones que emergían durante la larga salida de esos universos de comunidades sustanciales que les solicitaban que lo hicieran por su estamento, su lugar de origen y residencia o su religión.

El individuo moderno, se suponía, definía su identidad por su pertenencia a una familia, su inscripción en una comunidad nacional, su participación en una profesión. Pero ¿qué es una profesión en épocas de flexibilidad laboral? ¿Qué es una familia allí donde las familias se vuelven electivas? ¿Qué es la nacionalidad allí donde se generalizan las condiciones de migración y las situaciones de ciudadanía hipercomplejas? No es que las formas de la pertenencia familiar, de la afiliación profesional o de la ciudadanía que la modernidad había situado en el centro de la vida social desaparezcan, sino que se vuelven menos capaces de capturar las trayectorias crecientemente individualizadas en colectividades crecientemente pluralizadas como aquellas que tendían desde hace un par de décadas a imperar en los sitios donde tienen lugar los proyectos que analizaremos.

Y que dan el tono o el clima de la época. Es que una enorme variedad de cambios en diferentes niveles, en los últimos años, se agregaban en lo que se volvía difícil no advertir como un “cambio de clima”. La expresión es de Tom Nairn, quien, hablando de la transformación de las mentalidades que representaría la globalización, propone que ella es incitada por un “cambio de clima” más bien que por una configuración deliberada de ideas. Y este “cambio de clima” induce en números crecientes de individuos una “conciencia globalizante” que

tiene más que ver con un “estar en el mismo bote” que con cualquier forma de exaltada trascendencia. El “bote” puede estar escorando o hundiéndose, ser inestable o estar sobrecupado, los pasajeros pueden estar luchando por las menguantes provisiones de agua o por la dirección que el bote debería tomar. Sin embargo, lo que ha llegado a contar como mucho más que cualquier versión de la trascendencia es el peculiar e incómodo reconocimiento de una “suerte común” irreversible...”⁴⁷

La irreversibilidad de una “suerte común”: eso, a juicio de Nairn, está en el centro de nuestra percepción del presente. ¿Por qué? Por varias razones. Porque poblaciones que solían llevar sus vidas separadas las llevan ahora en común. Porque la separación se vuelve cada vez más difícil en un universo donde nadie consiga asegurar sus bordes. En este universo, no importa cuántos

⁴⁷ NAIRN, Tom. “Globalisation today: a human experience”. *Open Democracy* www.opendemocracy.net/debates/article-3-77-895.jsp

controles de fronteras se establezcan, ellos no pueden detener las migraciones; los controles de capitales, los flujos de dinero; los aparatos de censura, los flujos de palabras y de imágenes, de modo que todos estos controles se encuentran crecientemente desbordados. Podrá decirse que el 11 de septiembre de 2001 es una fecha particularmente significativa de este desborde por el cual se disocian, mezclan, recomponen las figuras del “aquí” y el “allá”, pero disociaciones, recomposiciones y mezclas tienen lugar un poco todo el tiempo y un poco en todas partes. No se trata de que no haya exclusiones en el mundo del presente: quizás nunca se haya ensayado con mayor intensidad la formación de un gobierno por exclusión. Se trata de la ineficacia de los procedimientos: si “exclure” es eliminar de la vista lo que se excluye, nunca se ha excluido menos eficazmente.

Una condición de este proceso es singularmente importante: el crecimiento exponencial de las comunicaciones. No sólo el crecimiento, sino el cambio en las estructuras de las comunicaciones. Un desarrollo es particularmente espectacular: el de Internet. Pero éste no puede separarse del desarrollo más general de formas de producción y difusión de textos, sonidos o imágenes en medios digitales, o del facilitamiento, la extensión, la reducción del costo de los transportes, que favorece, al mismo tiempo, una multiplicación de las posibilidades de vínculo y una descomposición de los esquemas de aseguramiento que se habían elaborado en la larga duración de esa modernidad que alcanzaba su forma más madura, de maneras diferentes según los sitios, en las décadas centrales del siglo XX.

Cualquier figura simple de la ciudadanía se perturba allí donde todo es arrastrado por la creciente movilización –cuando un número creciente de individuos está situado en encrucijadas de

rutas que vinculan su territorio cotidiano a circuitos que se extienden a pérdida de vista, en cuyo despliegue se deshace la asociación de comunidad y proximidad que estructuraba los imaginarios sociales en condiciones de modernidad madura, y que se encuentran ahora menos abolidos que problematizados, reinscriptos, recompuestos. Individuos que se encuentran en equilibrios inestables, particularmente en esos sitios de alta volatilidad que son las escenas globalizadas de artistas e intelectuales, donde se vuelve particularmente común lo que Ulrich Beck llama “formas de vida polígamas respecto al lugar”: biografías en constante traducción, “vidas en el medio” que demandan a los individuos que se constituyan en administradores activos de sus trayectorias y sus traducciones, especialmente allí donde tienen lugar “en un contexto de demandas conflictivas y un espacio de incertidumbre global”.⁴⁸

Estas “vidas en el medio” se despliegan, sobre todo, en los puntos de mayor pobreza y de mayor riqueza. Porque es en ellos donde se multiplican las migraciones, temporarias o definitivas. Pero no son sólo los migrantes los que experimentan esta movilización del territorio. Es que el incremento en las comunicaciones –especialmente allí donde las redes de computadoras se extienden tanto en la trama de la vida cotidiana que se vuelve incierto el límite entre el espacio de las imágenes y palabras digitalizadas y el de las cosas sólidas– induce una conciencia incrementada de interdependencia: la conciencia de que el menor fenómeno depende de la organización de una multitud irreductible de fuentes, y que lo local está desde el principio articulado con las distancias

⁴⁸ BECK, Ulrich y Elisabeth Beck-Gernsheim. *Individualization*. Londres: Sage, 2002, p. 170.

más remotas. Claro que esto vuelve a cada punto inmediatamente más turbulento: cada punto tiene menos la forma de un territorio asegurado que la de un vehículo (donde estamos, precisamente, con otros) que parece al borde de la descomposición.

Donde estamos con otros que no son solamente humanos. Es que la percepción de un "destino común", a la que es cada vez más difícil escapar, no es sólo el de grupos humanos que solían vivir a la distancia, sino el de humanos y no humanos. Porque el presente es el momento de máxima dificultad, por parte de los humanos, de excluir, de separar, sus entornos naturales de los espacios en los que conducen sus comunicaciones. Es que no hay, precisamente, entornos que sean simplemente naturales, intactos de humanidad, inafectados. Y la circulación de gases, de virus y de armas atraviesa una trama general que parece desde siempre susceptible de colapso: fragilidad global que es un elemento central en nuestras percepciones, y que constituye un desafío cotidiano para esas poblaciones desplazadas y en diversas intemperies que constituyen el espectáculo común de quienquiera que se moleste en prestar atención a las informaciones más o menos anárquicas que constituyen su entorno de imágenes, palabras y sonidos.

Los límites entre humanos y no humanos, por otra parte, se vuelven más vagos en la clase de entornos inteligentes en los que se conducen partes importantes de nuestras vidas: en entornos crecientemente poblados por los que la socióloga Karin Knorr Cetina llama "objetos epistémicos". Knorr Cetina propone el término en una serie de ensayos recientes, que tienen el explícito propósito de poner en discusión uno de los diagnósticos más influyentes de la situación de los individuos en universos contemporáneos: aquel que caracteriza la época por la generalización, la profundización, la extensión decisiva de la clase de pro-

cesos de desempleamiento o *disembedding* que habrían caracterizado la dinámica de socialización e individualización de la modernidad en su conjunto. El diagnóstico, en su forma original, era propuesto, hace ya algún tiempo, por Anthony Giddens, que en su *Modernity and Self-identity* postulaba tres características de lo moderno. Moderno es un universo donde se verifica, en primer término, una "separación del tiempo y el espacio" que disuelve "la situacionalidad del lugar"⁴⁹ a través de la cual, en situaciones premodernas, se organizaba el sistema de las duraciones y las distancias, que se ordenaban ahora en un tiempo "vacío" y un espacio coordinado. En segundo término, la dinámica de la modernidad ha sido marcada por una permanente incitación al "desempleamiento de las instituciones sociales", al "levantamiento" de las relaciones sociales y su rearticulación a través de intervalos indefinidos de espacio-tiempo",⁵⁰ gracias, en particular, a la operación de dispositivos simbólicos y sistemas de expertos cada vez más extendidos y poderosos. Por eso, la modernidad se habría caracterizado por la promoción de una disposición reflexiva en lo que respecta a las evidencias recibidas; reflexividad destinada a "erosionar la certidumbre del conocimiento": toda posición establecida debe darse como *a priori* susceptible de revisión. De ahí una relación con la contingencia: que la modernidad pueda caracterizarse por una creciente "individualización" en el nivel de las formas de subjetividad, junto con una creciente inestabilidad, revisabilidad y en última instancia ambigüedad de las formas de socialización.

⁴⁹ GIDDENS, Anthony. *op. cit.*, p. 16.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

No es necesario seguir en su detalle el análisis de Giddens: es, sin embargo, interesante para nosotros que vincule la modernidad a una modificación de las formas de emplazamiento, en la medida en que siempre, en el caso del arte, se trata de emplazar y desemplazar, de emplazar de una determinada manera o de otra un determinado discurso, una cadena de imágenes o un sistema de sonidos. Pero aquí nos interesa otra cosa. Knorr Cetina concuerda con los contornos generales de este diagnóstico, pero propone que hay un reverso de esta “experiencia contemporánea de individualización”, y que los análisis que explican la dinámica propia de la modernidad poniendo en el centro los fenómenos de “*disembedding* del yo moderno” incurren en la parcialidad de concentrarse exclusivamente en las relaciones humanas, e ignoran hasta qué punto este proceso “ha sido acompañado por la expansión de entornos centrados en objetos que sitúan y estabilizan a los individuos, que definen sus identidades tanto como las comunidades y familias solían hacerlo, y que promueven formas de socialidad que se alimentan de y suplementan las formas de socialidad humana estudiadas por los científicos sociales”.⁵¹ Porque el presente no sólo es una época en que los procesos de individualización característicos de lo moderno se profundizan decisivamente, sino que es también una época en que “los seres humanos compiten con los objetos como partes de una relación y entornos de situación”.⁵² Más todavía: este presente es el momento en que “tal vez por primera vez en la historia reciente se vuelve poco claro si, para los indivi-

⁵¹ KNORR CETINA, Karen. “Transitions in knowledge societies”. Eliezer Ben-Rafel e Itzak Sternberg (eds.). *Identity, Culture, and Globalization*. Amsterdam: Brill, 2001, p. 620.

⁵² *Ibid.*, p. 620.

duos, otras personas son la parte más fascinante de su entorno”,⁵³ cuando por primera vez se verifican formas de relación que “involucran ‘relaciones de objeto’ con cosas no humanas que compiten con y hasta cierto punto reemplazan las relaciones humanas”.⁵⁴ (La condición para que esto suceda es que ciertos individuos en algunas áreas “se relacionan con (algunos) objetos no solamente como ‘hacedores’ de cosas en el marco de la acción, sino también como seres que experimentan, sienten, reflexionan y recuerdan”.⁵⁵)

⁵³ KNORR CETINA, Karen y Urs Brugger. “The Market as an Object of Attachment: Exploring Postsocial Relations in Financial Markets”. *Canadian Journal of Sociology* 25, 2 (2000), p. 141.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 142. Se trata de algunos individuos en algunas áreas: *traders* en mesas de intercambio de divisas (Knorr Cetina escribió un magnífico análisis sobre los vínculos sociales que se producen entre humanos y cosas en los mercados de capitales), científicos en laboratorios (a quienes Knorr Cetina ha consagrado la mayor parte de sus estudios), y también, diría yo, usuarios de objetos digitales complejos. La autora llama “objetos epistémicos” a estas entidades ambiguas, que se manifiestan en mundos desencantados, pero a las cuales aquellos humanos que interactúan con ellas no pueden no atribuirle —aunque sea fugazmente, aunque sea de modo incompleto— las capacidades de sensibilidad y reflexividad, de experiencia y de memoria que son atributos normales de los seres vivos, pero que lo moderno había considerado extraño al campo de los objetos. Ellos son “característicamente abiertos, generadores de interrogaciones y complejos. Se trata de procesos y proyecciones más bien que de cosas definitivas. La observación e investigación los revelan aumentando más bien que reduciendo su complejidad” (Knorr Cetina, “Objectual practice”, en Theodore R. Schatzki, Karen Knorr Cetina y Eike von Savigny (eds.). *The Practice Turn in Contemporary Theory*. Nueva York: Routledge, 2000, p. 181). De ahí que sea preciso caracterizarlos “en términos de una falta de completud en su ser, que les retira mucho de la integridad, solidez y el carácter de cosa que presentan en nuestra concepción cotidiana” (p. 181). Ellos resisten de una manera singular la disposición que aborda el campo de la objetividad como si estuviera poblado exclusivamente por “cajas cerradas”. Los “objetos epistémicos”, en efecto, “parecen tener la capacidad de desplegarse indefinidamente”, y deberían compararse a “cajones abiertos llenos

Este mundo es, en muchos aspectos, un mundo re-encantado. Sólo que re-encantado de un modo postradicional. Lo que no quiere decir que sea un mundo particularmente pacífico: por el contrario, es un mundo de violencia incrementada. Y un mundo de tensiones nuevas: es que estos procesos se producen sobre el trasfondo de vastas dinámicas de “descolectivización”, para usar una expresión de Robert Castel, que designa de ese modo al proceso que acompaña la descomposición de las identidades vinculadas a la inscripción de los individuos en los mundos del trabajo, que resulta del giro posfordista del capitalismo que define, quizá como ninguna otra dimensión, el perfil propio del presente. Es que hace tres décadas comenzaba a verificarse, de manera más o menos secreta, un cierto proceso: una recomposición de las formas de gestión en las empresas, que tenía como objeto dar respuesta a la erosión sistemática de la tasa de ganancia que —como resultado de una multitud de factores que no tenemos el espacio para considerar aquí— tenía lugar, también, a finales de la década de 1960, y que algunos ensayaban revertir a través de una reducción de la participación del trabajo

de archivos que se extienden indefinidamente en la oscuridad de un armario” (p. 181). De ahí que ellos “no puedan ser nunca completamente alcanzados”; es que “nunca son, si se quiere, ellos mismos”: es que los caracteriza una “falta de objetividad y completud en su ser” que hace que deban ser concebidos al mismo tiempo como “instancias materiales” y como “estructuras de ausencias que se despliegan” y que “continuamente ‘exploran’ y ‘muran’ en otra cosa, y que se definen tanto por lo que no son (pero en lo que se habrán convertido en algún momento) que por lo que son” (p. 182), de manera que cada una de sus configuraciones momentáneas se expone como si estuviera “en lugar de una falta más básica de objeto” (“Markets...”, 147).

en los ingresos⁵⁶ (por la confrontación directa con los sindicatos, por la promoción de la subcontratación o por una desnacionalización de los mercados de trabajo). Estos procesos tenían lugar de maneras más o menos abiertas o sordas según los sitios, pero inducían un relanzamiento del capitalismo que ensayaba la cancelación de las cláusulas no escritas del contrato que había sido propio de las naciones industriales de la posguerra y de aquellas periferias que incorporaban lo esencial de sus arreglos institucionales y legales, sus estrategias organizacionales, sus programas económicos.

Y esto también es la globalización realmente existente: un proceso marcado por la extensión de una “cosmocracia”, como la llama John Keane, que cancelaba cláusula tras cláusula de los contratos que habían sostenido (aunque no fuera sino como ideales regulativos) ese orden de los Estados sociales que podían considerarse como el tramo final de un vasto arco de desarrollo de una democratización e igualización que se habría iniciado en las turbulencias del siglo XIX (a la vez que se producían, en los mismos parajes, las figuras de las primeras vanguardias) y constituía lo central de ese “gobierno por socialización” (Rose) que era el trasfondo no tematizado de aquello que sucedía, en el siguiente siglo, en la cultura de las artes.

No es necesario recordar que este proceso se había iniciado en nombre de una justificación proveniente de ciertas regiones académicas que proponían una serie de elementos de doctrina

⁵⁶ Para una lectura de este proceso, ver, por ejemplo BRENNER, Robert, *The Bubble and the Bust* (Londres, New York: Verso, 2001); o, en relación a una perspectiva que toma en cuenta el proceso de modificación de las formas del trabajo, Luc Boltanski y Eve Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*. Volveremos a este punto en el capítulo 4.

económica, y —proponiéndose como “científicas” y profesando una antropología simplista— defendían una lectura extrema de ciertos aspectos de los clásicos del liberalismo. Estas posiciones adquirirían una influencia decisiva cuando se convirtieran en el credo más o menos oficial de las instituciones internacionales de crédito que serían centrales en este proceso de recomposición, o de gobiernos nacionales que se encontrarían en condiciones de imponer reformas fundadas en sus postulados. El discurso en cuestión era particularmente eficaz en imponer un nuevo consenso respecto a los repartos de la propiedad individual y lo común, y justificar —en términos de eficiencia— los vastos procesos de privatización que invocaban un axioma elemental: toda cosa del mundo puede gestionarse de la mejor manera si, a través de un proceso de objetificación, se la convierte en susceptible de ser inscrita en las redes legales e institucionales de la propiedad privada. Este punto es singularmente importante, en la medida en que el arte se había propuesto, desde mediados del siglo XIX, como el sitio de una cierta presentación de lo común, del común dominio, lo que explicaba, en parte, su adhesión a aquellos movimientos que provocaban una reflexión sobre lo común bajo la figura de lo nacional o de la “propiedad colectiva”.

De eso resultaba el desmontaje de una considerable cantidad de las estructuras que habían asegurado modos de integración (y de explotación) y autonomización (y alienación) que subsisten todavía un poco en todas partes, pero que se ven excedidos por otras dinámicas de gobierno: “sociedades de control” llamaría Deleuze (y luego Negri y Hardt) a los mundos sociales que emergen en las postrimerías de este desmontaje; universos “después de las protecciones” las llamaría Castel; “sociedades de la información” las llamarían, de maneras diferentes, Manuel

Castells y Scott Lash; “sociedades del conocimiento” las llamaría Nico Stehr... No es posible detenernos aquí en su descripción. Baste retener un punto mínimo: que en las últimas décadas ha tenido lugar un desmantelamiento más o menos exhaustivo y rápido de las instituciones y las formas del sentido común que habían estructurado los procesos de socialización e individualización que se desplegaban en el marco de lo que Étienne Balibar llama “Estados nacional-sociales”, cuyos dispositivos se orientaban a la constitución de ese individuo autonomizado e integrado al mismo tiempo, por el mismo movimiento. Y autonomizado e integrado en espacios que admitían (provocaban) una zona de contacto entre empleadores y empleados, gobernantes y gobernados, que era altamente conflictivo. Por eso su desmontaje sería acompañado por estrategias de evitamiento del conflicto que eliminaban una de las fuentes centrales de estructuración de lo moderno, y daba lugar a intemperies de tipo particular, como puede comprobarlo cualquiera que haga siquiera la más breve visita a, digamos, Tijuana o Ciudad Juárez.⁵⁷

Pero eso implica, al mismo tiempo, una pérdida de inteligibilidad para esos individuos que vivían en situaciones donde cada vez más las trayectorias y estaciones de sus vidas debían decidirse fuera de las constricciones y las guías de tradiciones determinadas. Como lo sugiere Ulrich Beck, a partir de ese momento de

⁵⁷ Estrategias de evitamiento del conflicto: esto es lo que supone Zygmunt Bauman que caracteriza al presente. En eso la modernidad que llama “líquida” (la de las últimas décadas) difiere de esa modernidad clásica que había ensayado regular poblaciones y procesos sociales a través de burocracias operantes en territorios bien definidos. “La técnica primaria del poder es ahora la fuga, el deslizamiento, el evitamiento...” Cf. BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge, UK: Polity Press, 2000.

inflexión que se producía en la segunda parte del siglo que acaba de terminar los individuos comenzaban a operar a partir de una “compulsión a conducir la propia vida” que, como se despliega en sociedades altamente diferenciadas en esferas funcionales que no comunican unas con otras, constriñe a los individuos a cambiar constantemente entre lógicas de acción que bien pueden ser parcialmente incompatibles y a involucrarse de manera temporaria y parcial en universos funcionales que les demandan, sin embargo, que se conviertan en actores, constructores y administradores de biografías para cuya construcción encuentran, en el mundo en torno de ellos, elementos estandarizados. Es que los órdenes que emergen de la modernidad madura profundizan una cierta tendencia secular: aquella que implica la puesta en juego en la vida social de dispositivos que “compelen a la gente a la auto-organización y auto-tematización de sus biografías”⁵⁸ y que, por lo tanto, la fuerza a la hiperactividad. Por eso, “las biografías estándar se vuelven biografías electivas, ‘biografías hágalo usted mismo’, biografías del riesgo, biografías quebradas”; por eso, “incluso tras fachadas de seguridad y prosperidad, las posibilidades de despeñamiento biográfico y colapso están siempre presentes”,⁵⁹ dando lugar a una forma particular del miedo.

Claro que esas posibilidades no se reparten del mismo modo en todas partes. No son las mismas en el centro que en la periferia. Y, en el centro o la periferia, no son las mismas en todas las regiones de lo social. Es que, un poco en todas partes, se producen divisiones en zonas de lo social y zonas del espacio que, como

⁵⁸ BECK, Ulrich. *Individualization*, op. cit., p. 166.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 166.

Scott Lash lo sugiere, se diferencian en una escala que va de áreas “vivas”, donde la intensidad de los flujos de productos e informaciones, empleos y servicios es alta, a áreas “muertas”, donde esa intensidad es baja; de áreas “domesticadas”, cuando los procesos de formación de identidad en ellas son estables, a otras “salvajes”, cuando son altamente inestables, y las posiciones se reformulan continuamente y de manera turbulenta. Como estas propiedades se combinan o separan, podrán identificarse, en todo territorio, zonas “vivas y domesticadas”, las de las clases medias posindustriales, suburbios de los trabajadores de servicios o de industrias avanzadas, donde también se encuentran sus espacios de consumo y donde, sin embargo, “las identidades son relativamente estables”;⁶⁰ pero también zonas “vivas y salvajes”, pobladas por “intelectuales de la cultura vinculados a los nuevos medios”, que habitan en “edificios abandonados y otros ‘espacios encontrados’, a menudo también con ‘objetos encontrados’”, regiones de relativa desformalización que a veces se articulan con universidades, centros de arte, espacios de la música, donde “los flujos —y en especial las ideas e imágenes— son más fugaces, contingentes e impredecibles, la mezcla de poblaciones es más multiétnica y las formaciones de identidad menos estables”; habrá zonas “muertas y domesticadas”, pobladas por la antigua clase media amenazada, en muchos casos tradicionalista, pero también zonas “muertas y salvajes”, recorridas por “muchos de aquellos que han sido precipitados en movilidades descendentes por los flujos, por ejemplo esos miembros de la clase obrera industrial de la antigua sociedad

⁶⁰ LASH, Scott. *Crítica de la información* (trad. Horacio Pons). Buenos Aires: Amorrortu, 2005, p. 63. Trad. ligeramente modificada.

manufacturera, que están desempleados o subempleados o carecen de techo en la cultura informacional global”, y donde “las identidades son fluidas y desintegradas”, y “la desorganización social es la regla”.⁶¹ Las cuatro zonas resultan de una misma desorganización, pero es sobre todo en esas zonas “salvajes” donde los efectos más intensos suelen tener lugar.

Una serie de efectos sobre todo: la aparición de invenciones de formas de socialidad que parecían improbables en condiciones de modernidad —o que los esquemas de lectura de la modernidad no permitían visibilizar. Se trata de formas de socialidad que se producen menos en torno a los focos clásicos de identificación —los trabajadores de tal o cual industria, los habitantes de tal o cual nación, los partidarios de tal o cual partido— que en unidades más pequeñas, de membresías menos definidas, más variables. Por eso Lash sostendrá también que en este mundo se vuelven predominantes “formas de asociación que son no organizacionales, y muchas veces no institucionales”, translocales y dispersas, cambiantes y móviles. Las llama “desorganizaciones”, y dice que ellas “no son tradicionales, *Gemeinschaften*, ni modernas, *Gesellschaft*. A primera vista, se asemejan más a las primeras que a las segundas, y en esa medida podemos entenderlas como *nachtraditionelle Vergemeinschaftungen*”.⁶² Estas desorganizaciones son postradicionales, pero al mismo tiempo pueden describirse como “formas elementales de vida religiosa”; eso serían, en parte, ciertas culturas de jóvenes y ciertas formas de asociación

⁶¹ *Ibid.*, p. 64-65.

⁶² *Ibid.*, p. 80.

criminal, pero también “las neofamilias de nuestra intimidad transformada” o “las asociaciones laborales flexiblemente reticuladas de los nuevos sectores: biotecnología, *software*, multimedios”.⁶³

O agrupaciones que se producen para el activismo o la protesta —movimientos de trabajadores desocupados, campañas para la producción de sistemas de créditos para pobres, campañas por la condonación de las deudas nacionales— en el marco más general del despliegue de una sociedad civil global. Es decir, de un fluido sistema no-gubernamental de instituciones que se inscriben globalmente, que poseen arquitecturas variables, cuyos miembros muchas veces recusan la profesionalización del militante y el gestor y mezclan perspectivas normativas y estratégicas. Incluso allí donde se abocan a la prosecución de propósitos locales, estas asociaciones ensayan poner a circular esos circuitos en redes más globales: de ahí una preocupación particular por las formas de establecer puentes y vínculos. Esta sociedad civil global cobra, aquí y allá, la forma de agregaciones más vastas, momentáneas o no: protestas de Seattle o de Génova, marchas contra la guerra en Irak

⁶³ ¿Cómo definir estas formas de asociación? Según Lash, “desde la perspectiva del sistema y la estructura, las organizaciones son ‘sistemas jerarquizados de reglas normativas’. Las desorganizaciones son tal vez menos jerárquicas que horizontales. Son antisistémicas: no sólo antiestructura sino antisistema: están demasiado expuestas a la interferencia y la invasión del ambiente para ser sistemas; además, no están concentradas en reproducirse como los sistemas. Están más bien concentradas en producir. Las desorganizaciones, en definitiva, no están coordinadas de manera normativa sino por los *valores* y son quizás más indóciles que respetuosas de las reglas. Desde el punto de vista de la agencia, advertimos que las organizaciones son ‘campos de juego de agentes que interactúan, actúan estratégicamente y negocian’. Las desorganizaciones son demasiado temporales para ser aprehendidas por los supuestos espaciales de la analogía del campo. Están usualmente menos en un campo que en una ruta” (p. 81-82, trad. ligeramente modificada).

que tuvieron lugar a comienzos de 2003, foros sociales mundiales y europeos que, sin embargo, se producen por el despliegue continuo de “redes a veces apretadas, a veces distendidas, pirámides y agregados de instituciones socioeconómicas y actores que se organizan a través de las fronteras, con el propósito deliberado de aproximar las partes del mundo de nuevas maneras”,⁶⁴ de modo que emerge un conjunto de actividades de diferente dimensión, “un agregado de formas que se intersectan: encuentros cara a cara, redes en telaraña, organizaciones piramidales, puentes y cadenas organizacionales, personalidades carismáticas”,⁶⁵ donde las acciones se realizan en múltiples niveles y las conexiones varían.

Pero esta variación no impide que la suma de sus despliegues tenga una cierta consistencia y que esta sociedad civil global emergente funcione “como una plataforma de monitoreo y señalización, en la cual cuestiones locales —reproduciendo el ‘efecto mariposa’ que sería responsable de las fluctuaciones de los climas— pueden asumir importancia global, y los problemas de nivel global (como las armas nucleares, el terrorismo, el medio ambiente) son denominados, definidos y problematizados”.⁶⁶ Espacio intermedio donde, por lo demás, se realiza un esfuerzo de invención institucional, que se apoya sobre una suerte de mínimo ético: la convicción de la necesidad de pluralizar el poder y problematizar la violencia.

A través de la suma de estos desarrollos comienza a emerger un universo que se distingue del de la modernidad de los últimos dos siglos tanto como ésta se diferenciaba de la primera moder-

⁶⁴ KEANE, John. *Global Civil Society?* Nueva York: Cambridge University Press, 2003, p. 8.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

nidad europea. Y los artistas lo saben: saben, por ejemplo, que este entorno es muy diferente al que encontraban (y respecto al cual reaccionaban) esas vanguardias de las cuales, por otra parte, heredan principios, procedimientos y motivos, y en cuya descendencia, en muchos sentidos, se encuentran. Los proyectos de los cuales me ocuparé —y la cultura de las artes que sugiero comienza a desplegarse— responden al mismo tiempo a los cambios que se producen en los entornos inmediatos que son la escena artística o literaria, pero también a esos otros cambios que se producen al descomponerse las formas de vida común de los Estados nacionales-sociales modernos, al mismo tiempo que se extienden las posibilidades de coordinación entre individuos. Este doble movimiento incita y posibilita una extraordinaria creatividad en lo que concierne a la invención de maneras de vida que es propia, también, de estos años. Pero esto cambia todo: es que incluso allí donde se trata de recobrar algunos elementos de las vanguardias, estos elementos se rearticulan en constelaciones diferentes. Porque allí donde éstas participaban en lo esencial de la gran empresa crítica del arte moderno, la propuesta de los proyectos en los que voy a detenerme es integrarse en el vasto experimento de exploración de modos de coexistencia que es el presente, y que tiene lugar en formas que —como lo sugiere Lash— no son características ni de las sociedades tradicionales ni de las sociedades de esa modernidad que empezamos, tal vez, a abandonar.

PARQUES, CAMINATAS, FESTIVALES

1

El proyecto por el que quiero comenzar tuvo lugar en el extremo oeste de Rusia, en una ciudad llamada Vyborg, que hasta 1944 era parte de Finlandia. En los años 30, cuando Vyborg tenía el nombre de Viipuri, Alvar Aalto diseñó y construyó una biblioteca. El lugar no es indiferente: Viipuri/Vyborg está en la región que solía llamarse Karelia (donde se desarrolla el *Kalevala*, la épica nacional finlandesa), pero desde su anexión a Rusia, tras la expulsión de la población finlandesa, se convertiría gradualmente en un doble fantasma: una ciudad remota, de frontera, secundaria en el esquema soviético, y, al mismo tiempo, una ciudad que, desde la perspectiva finlandesa, se recordaba en fantasías e historias encontradas. En esa ciudad crepuscular permaneció la biblioteca, que sería virtualmente abandonada. Hasta 1961 no se abriría nuevamente, y para entonces había sufrido daños que podían parecer irreparables.

Hacia finales de los años 80, un arquitecto de Vyborg, Sergey Kravchenko, comenzó una iniciativa destinada a mostrar la importancia del edificio y la necesidad de restaurarlo; en 1992 (y cambios políticos mediante) se asoció con instituciones del gobierno y fundaciones finlandesas, con el objeto de iniciar la

restauración. La asociación que se encargaría del proceso se denominaría Comité para la Restauración de la Biblioteca de Vyborg. El comité no carecía de conflictos: es que recursos finlandeses, bajo control finlandés, se aplicarían a la reconstrucción de una biblioteca construida por el máximo arquitecto finlandés, en el sitio de la épica nacional, pero conducida por autoridades rusas. Aun así, el proceso se inició: por la reconstrucción de las ventanas de la sala, de la gran escalera y luego los cielos rasos de la sala de lecturas y préstamos. Luego vendría la restauración del centro neurálgico del sitio, su auditorio, un vasto espacio con amplias ventanas que dan a la Plaza Roja (la Plaza de la Fontana Roja en la época finlandesa), donde en el pasado había un mercado al aire libre y una fuente y donde todavía hay una estatua de Lenin. Este auditorio es un poco el centro de la historia que nos interesa, y que tiene su punto decisivo de inflexión, para nosotros, cuando una artista norteamericana y finlandesa, Liisa Roberts —que en los años precedentes había realizado una serie de instalaciones en galerías y museos que siempre tenían en su centro la distribución de pantallas y de espejos donde se desplegaban las imágenes de presentes o pasados siempre inciertos—, resolviera comenzar un proyecto cuyo perfil sólo gradualmente se precisaría.

El punto de partida del proyecto era un problema: como lo propio del abordaje de Alvar Aalto a los problemas de la construcción era el de hacer a un edificio *responsivo* a las condiciones del entorno, ¿qué podía querer decir reconstruir el edificio cuando estos entornos habían sido tan modificados en el curso del conflicto (que ahora continuaba, en cierto modo, de otras maneras) por el establecimiento de cierta frontera? ¿De qué modo el presente de Vyborg se articula con el pasado de Viipuri? ¿De qué manera convertir el edificio nuevamente en aquello que Aalto

proyectaba, a la vez una estructura de alojamiento y un aparato de visión? ¿Cómo convertir a esta biblioteca, aunque no fuera sino por un momento, en un prisma que alojara y devolviera alguna parte de la trama de Vyborg, antes Viipuri; o en una lente que captara aunque no fuera sino una cierta región de un cierto estado de los saberes, los deseos y las fantasías en la ciudad, particularmente en relación a los niveles y las capas de pasado que alcanzaban las superficies del presente? Pero ¿cómo se hace esto? No estaba claro para nadie —no lo estaba para Roberts, por empezar. De manera que propuso una acción cuyo objetivo preciso era al comienzo poco claro: organizar un taller de escritura que tendría lugar en el auditorio de la biblioteca. Este taller se pondría a crear colectivamente el guión de una película que tendría como objeto a Vyborg y que sería proyectada en ese mismo sitio, una vez que la restauración se encontrara concluida. El taller de escritura incorporaría a adolescentes y sería conducido por Roberts, una psicóloga rusa llamada Olga Maslova y un traductor lituano llamado Edgaras Platelis (además de colaboradores más ocasionales: arquitectos y escritores, gente del cine y del periodismo). Unos setenta estudiantes de las escuelas llegarían el primer día; algunos meses después se habría formado, a través de idas y venidas, un grupo de doce, y luego seis adolescentes que participarían en reuniones semanales, de las cuales sería parte Roberts, ahora habitante de Vyborg, grupo que se abocaría a la lenta construcción de un plano de Vyborg que implicara a la vez descripciones de su presente y fantasías de sus posibilidades, tal como estas adolescentes podían recogerlas, revelarlas, producirlas en relación a mecanismos que se proponían en los talleres.

Realizar el guión de una película: ése era todavía el objetivo. Por eso, además de los talleres de escritura, las adolescentes

improvisarían algunas escenas en las calles, que serían minuciosamente registradas. Pero no sólo por eso: es que desde el comienzo el taller trabajó en asociación con un programa para adolescentes del canal de televisión local, donde se pasaban informes del desarrollo de la historia sobre Vyborg que se construía en el taller de escritura. Cuando este programa se canceló, los fragmentos se siguieron realizando y mostrándose en Vyborg mismo, pero también en San Petersburgo. Estos fragmentos informaban sobre el progreso de los talleres, que empezaría a concebirse como una entidad pública, de modo que lo que sucedía en ellos sucedía, de algún modo, a plena luz. (La periodista que trabajaba en estos fragmentos —Elena Berezovskaya— era la editora de un programa de noticias para niños que los talleres crearían en 2001, y realizaría un documental sobre el proyecto que se incorporaría a un seminario del Comité de Restauración.)

Otro material de los talleres tomaría una forma pública: ciertos *posters* hechos con collages de imágenes de archivo creadas y recogidas para el proyecto, que empezarían a distribuirse en la ciudad, casi anónimamente, o en pueblos circundantes, donde todo aquel que los encontrara podría llevárselos. Y pronto el taller iniciaría una colaboración con Aleksandr Mihailovich Shver. Shver había estado a cargo de una restauración que se había realizado entre 1957 y 1961, en el período soviético. A él se debe que, durante ese período, el edificio no se transformara en un modelo de arquitectura socialista. A él se deben, por ejemplo, los planes que entonces se habían formulado de convertir el auditorio donde tenían lugar gran parte de las reuniones (y donde el taller planificaba proyectar la película que entonces realizaba) en una sala de cine, con la cerradura de las ventanas y la anulación del cielo raso ondulante que, como para otros de sus

edificios, Aalto había diseñado para la biblioteca de Viipuri. Con él el taller promovería la formación de un proyecto de investigación y colaboración, destinado, entre otras cosas, a recoger y presentar informaciones que no se encontraban sino dispersas en su memoria; con él, la arquitecta Kirsti Reskalenko (que, como otros arquitectos finlandeses, había sido invitada por el proyecto para responder a su desarrollo) efectuó una serie de entrevistas y la realización de una visita del Comité Finlandés de Restauración, donde él recordaría la condición del edificio en 1957. (El diálogo entre Shver y el comité sería publicado, con fotografías de 1961, en un libro llamado *Sin título: experiencia del lugar*.) En este punto, cuando el despliegue del taller se realizara en simbiosis con el despliegue de actos de arquitectura, cuando influyera en la manera como la restauración tenía lugar, se volvería evidente que la serie de dimensiones que lo componían se desplegaban de maneras esencialmente impredecibles.

Por entonces, algunos más se incorporarían —Alexander Burov, por ejemplo, que había nacido en Vyborg y que era usualmente el director de fotografía de Aleksander Sokurov. Y Tellervo Kalleinen, un estudiante de arte y *performer* finlandés que trabajaría con el grupo en la preparación de un segundo taller, ahora de improvisación. Es que, en el curso de la elaboración de imágenes de Vyborg, en las producciones del taller, en los textos que se acumulaban, en las conversaciones de las adolescentes, habían comenzado a emerger ciertos personajes: una arquitecta, una adolescente perdida, una adivina... Estos personajes aparecían como interpretadores de Viipuri/Vyborg: a través de la imaginación de sus trayectorias las adolescentes del taller imaginaban otros mapas (un cierto uso de la ficción como procedimiento de descubrimiento será constante en los proyectos de este libro). “De esta manera —comentaba

entonces Roberts—, la imaginación, la ficción y el juego de roles crearían el marco para una serie de acciones e interacciones potenciales que necesariamente requerían un ‘escape’ del contexto de la biblioteca, los textos escritos, y la enmarcada imagen de la ciudad.”⁶⁷ ¿Qué escape? El grupo, en cierto momento, resolvería que el formato de la película era insuficiente para la exposición de los materiales que se habían elaborado en el taller, y que en lugar de eso propondrían una excursión. Su justificación era ésta:

Uno de nuestros principales logros es el de haber sido capaces de ver la ciudad con nuevos ojos. La ciudad resultó tener muchas facetas, muchas encrucijadas y pasajes, literal y figurativamente hablando. Cuanto más trabajamos, más maneras encontramos de percibir la ciudad. Y esto sucede más aún cuando compartimos nuestras percepciones con otros. Quisiéramos que otros también trataran de ver la ciudad de nuevo. Decidimos que crear una excursión en la ciudad es la mejor manera de incorporar esto. En nuestra excursión será posible percibir el mundo como tacto, olor, sonido, visión, gusto. Además, hemos incorporado los personajes de nuestra historia colaborativa de Vyborg: la niña perdida, el arquitecto, el hombre del saco amarillo, la adivinadora. Ellos sirven para crear vínculos entre los sitios. Además de esto ellos crean vínculos entre ellos. VÍNCULOS: ésta es una parte muy importante de nuestra excursión. Todo esto es lo que hace posible ver la ciudad misma de otro modo.

⁶⁷ Aquí, como en el pasaje que sigue, cito documentos de trabajo del proyecto, cuya comunicación agradezco a Liisa Roberts.

Esta relación entre la capacidad de experimentar una cierta cosa y la capacidad de ponerla en común (para un grupo, agregaría, de otros, que son fatalmente tales o cuales, precisos y determinados) es una figura que veremos retornar una y otra vez en estos proyectos, asociada a esa otra figura del vínculo, de la práctica artística como práctica de producción de vínculos que depende de un cierto uso de la ficción, que funciona como marco dentro del cual puede emerger una realidad que ella incorpora y que la excede.

La excursión tuvo lugar en junio de 2003. En ella participaron las adolescentes del taller (que habían colaborado, para la preparación, con un joven director de teatro de Estonia) y un grupo heterogéneo de invitados, que podía verse un poco como el modelo o el prototipo de una comunidad de Viipuri/Vyborg ampliada. Es que las decenas de invitados que participarían en los tres días en que se ofrecería esta excursión incluían a algunas personas del medio cultural de San Petersburgo o de Helsinki pero también a historiadores rusos y finlandeses, a miembros de la Asociación Kareliana en Finlandia (algunos de ellos adolescentes en el momento de la evacuación de 1944), la Asociación de Vyborg, habitantes de Vyborg en el presente —además, por supuesto, de los participantes del taller.

Y ¿qué sucedía en la excursión? Los invitados se reunían en la estación de trenes de la ciudad. Allí los recibía una de las adolescentes, vestida con un traje vagamente finlandés de los 60, que Johanna Vainio, una diseñadora finlandesa, había confeccionado (como el resto de los que se usarían en la excursión) de ropas y accesorios de los mercados de pulgas de Helsinki, a partir del trabajo con las adolescentes. Ella los conducía a una sala de la estación; iniciaba la lectura de una serie de relatos. A los visitantes se les ha dado una cámara de fotos, y algunos de ellos la

emplean. La adolescente les sugiere que toquen el piso o las paredes, al mismo tiempo que habla de la historia de este edificio y de su trayectoria por las épocas. En un momento, les sugiere que bajen una escalera, hasta el piso inferior de la estación de trenes. Otra de las adolescentes les da unos platos de ensalada. La recepcionista les habla de esta ensalada, y del modo como esta ensalada se asemeja a la estación misma... Tras algunos minutos, les dice a los visitantes que pueden salir de la estación, porque un autobús que está en la calle los llevará a la biblioteca.

Se han subido. El autobús atraviesa Vyborg. De repente, se detiene. En la calle, hay otra adolescente. Está vestida de un modo peculiar. Lleva una valija. Sube ella también al autobús y vacía su contenido en el piso; hay mil cosas en ella, algunas discernibles y otras no. Hay una radio, que enciende. Habla. Habla de Vyborg. Habla de la biblioteca. Pero habla de algún modo para sí, hasta que parece notar la presencia de la veintena de personas en el autobús y les dice que quisiera llevarlos a su casa, a visitar su casa. El autobús vuelve a ponerse en marcha. Pasan unas cuerdas. Se detienen frente a una casa innominada. La niña baja, lleva su valija, se acerca a la puerta, rebusca en sus bolsillos. No encuentra la llave. Habla para sí. No la encuentra. Se vuelve a sus huéspedes, les dice que tal vez rodeando la casa encuentren una manera de entrar. Del otro lado, hay un jardincillo. En el jardín, hay pájaros. Se acerca a ellos, comienza a alimentarlos, y a cantar, y a medida que canta cuenta una historia sobre pájaros, y es un poco como si se hubiera olvidado de la casa. Pero no. La recuerda, y les dice a los visitantes que quizá ciertos sonidos, que provienen de su interior, como de cosas que estuviesen sucediendo allí, objetos que se desplazan o personas que se mueven, bien podrían ayudarlos. Mientras escuchan, les tomará unas fotos. Antes

de que puedan identificar los sonidos enteramente, esta adolescente les dice a los visitantes que pueden volver al autobús. Hay una hesitación, pero algunos inician el retorno, mientras ella se queda en el jardín, alimentando a los pájaros.

Poco después, los visitantes habrán llegado a la Plaza Roja, donde hay una estatua de Lenin, frente a la cual está la biblioteca. Aquí los encuentra de nuevo la adolescente de la estación, que les propone que se tomen unos minutos para vagabundear en torno a la plaza, antes de entrar a la biblioteca. Los visitantes lo hacen. Los hemos perdido de vista. Hay una pausa en la progresión. Cuando vuelvan a reunirse, la adolescente los conducirá hasta la sala de préstamos, donde hay una enorme pila de libros (son libros soviéticos, que la biblioteca acaba de deséchar) sobre la cual se alza una pila de periódicos que algunos comienzan a observar, por si encontraran algo que les interese. Se le pide a quien quiera que proponga una descripción, una historia: es el tiempo de una charla semiformalizada, que se prolonga hasta que llega el director de la biblioteca, a quien la adolescente presenta, y que conducirá al grupo en una visita del lugar que terminará en el auditorio, donde se encuentra una tercera adolescente, personificando a un joven arquitecto y leyendo un texto sobre la época en que Vyborg era de agua, hecho de agua. El sentido del texto empieza a aclararse hacia el final, cuando se les haya dado a los visitantes unos vasos de agua que deberán advertir que se vinculan con la narración que escuchan, y que se trata de Vyborg hecha de agua, de la misma agua que bebemos, por la cual entonces incorporamos a Vyborg, a menos que Vyborg nos incorpore. En el espacio, hay pilas y pilas de copias de los textos del taller de escritura, de modo que este sitio es un momentáneo archivo, cuyo contenido podrán llevarse fuera de la biblioteca, a través, de nuevo, de la Plaza Roja, en

cuyo extremo la primera adolescente, otra vez, espera. Señala, frente a la plaza, el espacio donde estaba una catedral que sería destruida. Es posible ver cómo se veía en unas postales que los visitantes reciben, a la vez que se les dice que a unos pocos pasos hay una oficina de correos donde pueden enviarlas a quien sea. Muchos lo hacen. El grupo se ha dispersado nuevamente. Ahora compran estampillas, y comentan esto o lo otro, mientras la adolescente espera. Para llevarlos a otro jardín cercano, al cual llegarán después de interminables vueltas por Vyborg, y donde encontrarán a una cuarta adolescente. Ésta tiene algo de hippie. Dice cosas que no se entienden. Hasta que formula una proposición inteligible: les propone a los visitantes que busquen por el jardín cosas que les pertenecen. Ellos lo hacen. Hay, semiocultas, fotografías. Fotografías de ellos. Las fotografías que les había tomado la adolescente del autobús. Se las llevan a la lectora de la suerte (porque han descubierto que de eso se trata) quien, para su sorpresa, tiene cosas que decirles, y un cierto saber sobre sus vidas, de modo que la situación se tiñe de vaga irrealidad. Cuando la sesión de adivinación ha terminado, saca un mapa y se los da a uno de los visitantes. El mapa indica el próximo destino. Se suben al autobús, que recorre erráticamente la ciudad, hasta que llega a un edificio circular.

En el edificio circular, hay corredores que van alrededor de muros con ventanas. Es preciso llegar hasta el segundo piso, para ver desde allí a una quinta adolescente que hace signos y los conduce, a través de los pasillos circulares, donde se abren y se cierran vistas. Al final de uno de los pasillos, hay una mesa con platos y trozos de queso. La adolescente les hace signos a los invitados de que tomen esos platos y que bajen y vuelvan a salir del edificio. Cuando lo hacen, les ofrece pan y les habla de la costumbre rusa de acompañar el pan y el queso, e inicia, al mis-

mo tiempo, una vaga comparación entre los huecos del edificio y los del queso, y les sugiere que están incorporando el edificio. Antes de que se precise la significación de la comparación, habrán sido invitados nuevamente a subir al transporte, que ahora los deposita en un sitio apartado de la ciudad, donde una sexta adolescente los recibe. Ella habla de mil cosas, su discurso se dispara en mil direcciones mientras habla. Habla en ruso, pero junto a ella el poeta Aleksey Parshikov improvisa otras versiones. Los invitados siguen a este dúo, que se detiene cuando desde una casa ostensiblemente abandonada se escucha una música de rock.

Todos ingresan, más o menos precipitadamente. En el interior de la casa hay una banda de rock muy ruidosa. Por todas partes cuelgan sábanas. Se les da a los invitados unos aerosoles de pintura. Las paredes están cubiertas de graffitis. Incitados por la música, muchos de ellos comienzan a escribir. No hay más indicaciones. La música suena. Algunos salen, otros permanecen. La excursión comienza a desbandarse.

Y, luego de eso, el grupo de Roberts y las niñas se dispersa momentáneamente. Sólo momentáneamente: es que el proyecto no ha terminado. En el presente, continúa de dos modos principales: uno de ellos la película, que se presenta al mismo tiempo como una ficción sobre Vyborg y el registro de la formación de esta ecología cultural, de este organismo mutante y duradero. Es difícil también narrar la película, que se estrenó hace poco en un auditorio diseñado por Aalto en Nueva York. Esta película muestra lentas imágenes de Vyborg y las articula a textos leídos por las adolescentes, donde se trata de exponer fantasías enigmáticas durante casi una hora y media de imágenes cristalinas.

La película se completó poco después de que se realizara una instalación en el Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki, con-

cebida por Juha Lankinen, que había participado en la excursión y es quizás el principal historiador de Vyborg. Esta instalación —su título era *Vyborg Secrets- What's the Time in Vyborg?*— proponía la reunión de una diversidad de objetos domésticos y fotografías, artesanías, muebles, documentos, para componer un espacio de varias dimensiones en el que se distribuían huellas, claves, informaciones semienterradas. Cuando entraban, los visitantes encontraban un enorme espejo, un reloj y un rack de zapatos semejante al que puede hallarse en la biblioteca de Aalto, sobre el cual había una serie de pantuflas que podían usar en el lugar, si daban a cambio algún objeto que pudiera agregarse a la instalación. A un costado, se veía un mapa de Vyborg en 1939 (y, en el mapa, un panfleto con indicaciones) sobre un escritorio en cuyos cajones había collages fotográficos de los suburbios soviéticos de Vyborg. Bajo el escritorio, otro espejo reflejaba fotos de la casa abandonada de un industrial finlandés de los '30. En el centro de la sala, un armario soviético dividía el espacio y alojaba una pequeña exhibición de breves piezas de artistas de Vyborg. Sobre él, había tazas que podían llevarse a una mesa de cocina que estaba a algunos metros, sobre la cual había un libro sobre renovación de casas e implementos para el té. En el fondo de cada taza había instrucciones para recorrer de una manera particular el libro: allí se encontraban frases subrayadas que podían leerse como adivinanzas u horóscopos. En el cielo raso, colgaba una construcción hecha de tapas de sentinas. En una pared, un video mostraba una vista de niños jugando tomada de las ventanas del auditorio. En un rincón, había una pila de libros. En otro, un sofá finlandés enfrentaba a una televisión donde podían verse los programas que las adolescentes habían compuesto. Un tercer espejo reflejaba incesantemente la constelación de objetos, signos, filmaciones, imágenes. En el piso, había juguetes dispersos.

Esta instalación es la parada última aunque temporaria del proceso que se iniciaba allí donde Liisa Roberts detectaba un elemento de cierta situación en estado de desvinculación y proponía una iniciativa para reintegrarlo. Que comprendía que la movilización de fuerzas que eso demandaba excedía las posibilidades de cualquier individuo, de modo que implicaba la formación de una colectividad más o menos vasta que fuera capaz de desplegar acciones por un tiempo bastante prolongado. Una colectividad interesada en algo más que la realización del proyecto. Interesada, por ejemplo, en la reconstrucción de la biblioteca. En la realización de modificaciones reales en determinados entornos: en el desmontaje, por ejemplo, de un escenario construido en un auditorio. Una colectividad que podrá luego decirse que se encontraba en estado latente en la situación en que aparece, pero que sólo llega a existir en virtud de la contingencia de un proyecto. Y cuyos miembros despliegan acciones, a veces en paralelo, cuya suma los excede. De modo que el problema que el colectivo ahora formado deberá resolver es cómo se articula una demanda de participación con la producción de *novedad*. De novedad radical, incluso: de una acción que se encuentre en ruptura con aquello que un análisis de sus datos podía permitir anticipar. ¿Cómo se provoca una emergencia? Y ¿cómo se lo hace de manera tal que su recorrido pueda registrarse? Porque éste es, en parte, el punto. ¿Cómo se provoca un desprendimiento que pueda al mismo tiempo asociarse a la integración de una parte de la realidad a su tejido regular, aun cuando éste se encuentre modificado por la presencia en él de una cierta redistribución de las poblaciones y la formación de otras alianzas?

El segundo proyecto —la segunda “república elemental”, hubiera tal vez dicho Hannah Arendt— tuvo lugar en un barrio de Hamburgo. En este barrio de Hamburgo, en cierta calle, había un cierto número de casas ocupadas. El gobierno de la ciudad decidía, en 1987, demoler algunas de ellas, que alojaban a cientos de personas. ¿Para qué? Para hacer disponibles terrenos para conceder a contratistas privados. El modelo es familiar y se ha ejecutado de mil modos en mil ciudades: ninguna expresión es más característica de un cierto sentido común del urbanismo en la época de consenso neoliberal. Sólo que en este caso un grupo de ocupantes iniciaría una larga y compleja protesta, de la cual no es preciso (no es posible) retener aquí sino que acabaría siendo exitosa, y resultaría en que el gobierno de la ciudad revirtiera sus planes, de modo que el grupo de viviendas de Hafenstrasse, que era el núcleo del conflicto, se convirtiera en una cooperativa administrada por los antiguos ocupantes. En el proceso, además, se constituía una red de vecinos que, una vez terminado este proceso particular, se abocaría a otros proyectos.

El barrio donde esto sucedía se llama St. Pauli; pobre y densamente habitado, está puntuado de cabarets y casas de prostitución, los espacios públicos y las vistas al muelle —junto al cual el barrio se encuentra— son escasos. Y lo serían aún más sin la intervención que aquí nos interesa. Es que, en 1993, la administración de la ciudad resolvería iniciar construcciones en el único punto en que el barrio se abría a la bahía. La construcción desplazaría algunos edificios; uno de ellos era cierto *Pudel Club* que era la sede de una densa escena local de bandas de rock y que frecuentaban los artistas que se habían instalado allí. Y esta

protesta activaría nuevamente a la comunidad formada en las protestas de Hafenstrasse, que ahora se rearticularía en una alianza de vecinos y ocupantes, de la iglesia y el centro de la comunidad, de los músicos del *Pudel Club* y la directora de la escuela, de una serie diversa de individuos que propondría como el centro de su reclamo la construcción de un parque público.

Entre los artistas que se mudaban por entonces a St. Pauli estaban Christoph Schaefer y Cathy Skene. Ellos eran parte de una escena artística en la cual se había debatido desde la década de 1980 la cuestión del arte en los espacios públicos, lo que muchas veces tomaba la forma de diseños de parques: Dan Graham (con quien Schaefer había estudiado), Thomas Schütte, Gordon Matta-Clark... Claro que en estos casos la cuestión de los parques rara vez se articulaba de manera directa con la acción política, y esto era particularmente importante para Schaefer y Skene, que se incorporarían en 1995 a la protesta y propondrían que se realizara una serie de acciones vinculadas por un nombre: *Park Fiction* (que había sido el nombre de una *rave* que se realizaba a comienzos de la década en Hamburgo). ¿Qué acciones? Una de ellas era lo que llamarían “producción colectiva de deseos”. Pero ¿los deseos pueden producirse? ¿No es un deseo aquello que existe independientemente de toda producción? La idea había sido hecha familiar para algunos por Deleuze y Guattari. Pero incluso en Deleuze y Guattari hay una propensión a pensar este proceso no como algo que sucede en el encuentro entre personas, sino lo que sucede entre una singularidad desterritorializada y un afuera desformalizado. Y la producción colectiva de deseos comenzaría aquí a tener lugar de una manera simple, tentativa: a través de una serie de eventos y encuentros informales donde se trataría de construir y responder a cuestiona-

rios. Cuestionarios que muchas veces tomaban la forma de los cuestionarios característicos de las escuelas primarias e incluían la clase de preguntas que podían formularse, para auditorios infantiles, en programas como Plaza Sésamo. Es que allí era —a juicio de Schaefer— donde se habría generado la clase de deseos infantiles que no es improbable que se encontrara en la base de las energías que se desplegarían más tarde en, por ejemplo, Park Fiction.

Pero no se trataría solamente de generar algunas condiciones para una producción colaborativa de deseos, sino de vincularlos a la posibilidad de su realización. De ahí la organización de un proceso de planificación colectivo, que constituiría el centro del proyecto. Es que se habría tomado, para entonces, la decisión de proponer al gobierno de la ciudad no sólo la realización de un parque, sino la realización de un diseño realmente existente, que sería ejecutado por la alianza de St. Pauli. Por una alianza que rápidamente se comprometería en una serie de eventos de lo que llamarían *infoentretainment* (*infotainment*). El primero de ellos, que se realizaría en 1995 bajo el nombre de “Park Fiction 3 1/2, parques y políticas”, incluiría una serie de charlas sobre la historia de los parques a cargo de Schaefer, Skene y los vecinos Thomas Ortmann y Sabine Stövesand; una presentación de diapositivas sobre parques y de informaciones sobre parques alternativos; una serie de imágenes y discusiones sobre la moda, la naturaleza, el diseño.

Y cuando se realizara “Park Fiction 4 —un día los deseos saldrán de casa y ocuparán la calle”, poco después, además de las conferencias y los discursos, se haría una exposición: todas las tiendas en torno al sitio donde el parque debería tener lugar, pero también varias casas de particulares, exhibirían trabajos de vecinos y de artistas. Una pieza en esta exposición era particularmente central. Un grupo de niños, luego de un breve taller, había

construido el modelo de un parque que incluiría una casa donde podrían vivir aquellos niños que no podían permanecer, por la razón que fuera, con sus familias. El modelo se expondría en la vidriera de una tienda, rodeado de imágenes enviadas por Dan Graham, Claudia Pegel, Andreas Siekmann..., y aparecería en el folleto que el grupo desarrollaría, donde también figuraría la imagen de un enorme signo de construcción que Schaefer y Hans Christian Dany habían diseñado. Este folleto funcionaría como una primera articulación entre el proyecto y el mundo de la burocracia con el cual tendría que contar. Y con el cual se confrontaría en el evento central de “Park Fiction 4”. ¿Qué evento? En un día caluroso de abril, en un espacio donde se había montado un bar con la forma de un jardín inglés, la comunidad que se había constituido en torno al proyecto recibiría al encargado de desarrollo urbano de la ciudad. La situación tendría algo de teatro: algunos participantes habían resuelto presentarse a sí mismos en roles (la vecina del vestido de flores, el militante duro, el artista conceptual, el músico de rock). La situación había sido precedida por un recorrido de las muestras. En la situación se confrontarían las generalidades de una burocracia distraída y la repentina precisión de una comunidad planificante.

Y esta confrontación entre la comunidad de diseño de St. Pauli y el representante de una burocracia que —incluso prescindiendo de sus intenciones— concebía espontáneamente su tarea como la de resolver problemas locales a través de soluciones estandarizadas y elaboradas por expertos, continuaría. Es que Schaefer y Skenes habían sido contactados poco antes por el programa de arte público de Hamburgo, sin saber de Park Fiction. Los artistas propusieron este proyecto. La comisión de arte acordó financiarlo; el encargado de desarrollo bloqueó el

financiamiento. La situación había alcanzado un punto de *impasse*, cuando tuvo lugar otro incidente.

La ciudad resolvería cerrar un hospital en la región. Cuando lo hiciera, el edificio sería inmediatamente ocupado. El barrio se agitaría; la disputa se haría pública; la ciudad accedería a negociar. Entre las mil cosas negociadas, resultaría encontrarse Park Fiction, de manera que, tras una serie de encuentros entre las partes, un presupuesto se concedería, lo que le permitiría al grupo desarrollar otras partes del plan. En primer lugar, la instalación, en el sitio destinado al parque, de un *container* que serviría como centro de diseño abierto, y donde se encontrarían una serie de útiles que adaptarían la retórica de los juegos, un teléfono con el cual se podían establecer comunicaciones, un "archivo de deseos", una serie de mapas y panoramas, una serie de materiales de moldeado. Este *container* serviría, al mismo tiempo, como el germen donde se produciría un doble proceso: la construcción de los modelos del parque y la reunión y expansión de las partes de la comunidad.

Que se exteriorizaría también en una serie de exposiciones. La exposición ambulante que sería posible gracias a la realización, por parte de Margit Czenky, de una película; la exposición, en Viena, de una selección de materiales y un arreglo de Schaefer; la exposición colectiva de materiales en Berlín; la exposición general del proyecto en la *Documenta 11*, en 2002, en Kassel, donde se desarrollaría un concepto de exhibición que luego volvería a ser empleado, en torno a una serie de mesas cuyo diseño (que sería completado por el arquitecto Günther Greis) evocaría, en plateado y rojo, el utopismo de las vanguardias soviéticas de comienzos del siglo que terminaba, o el de los laboratorios de idiomas que habían sido uno de los sitios de promesa, en Alemania, en la educación en ese momento de los Estados nacionales que ahora parecía retroceder.

Mientras tanto, el diseño y luego la construcción del parque avanzaría, hasta que en el verano de 2003 estuviera acabado. Puede verse en el sitio del grupo, de manera que no es necesario que diga nada acá.⁶⁸ Sí es necesario retener que, para su inauguración, tendría lugar la exposición más ambiciosa, que no sería solamente la exposición de los materiales producidos por la comunidad, sino de la comunidad misma (y en cierto modo de Hamburgo en su totalidad). El evento tenía el nombre de *Encuentros improbables en el espacio urbano* y consistiría no solamente en la presentación de Park Fiction, sino en la presentación, a Park Fiction, de los proyectos de otros grupos, alemanes y no alemanes: Ala Plástica, de Argentina; Sarai, de la India; Expertbase, de Amsterdam; Berlín, Munich y Hamburgo... Éste sería una suerte de congreso, pero el congreso sería inseparable de otras cosas: de los *tours* que los jóvenes de St. Pauli organizarían para los visitantes: *tours* de la ciudad, *tours* de las exposiciones, *tours* del parque... Es que se trataba de presentar a la "comunidad como anfitriona, que ofreciera tantos puntos de conexión como fuera posible entre los visitantes y la situación local, textos y comidas, charlas y performances, *tours* y exhibiciones".⁶⁹ Es que una parte del evento era la recepción en la exhibición y en la zona del parque. Un grupo de danza era aquí central, y servía como vinculador de una serie de espacios. Otras presentaciones expondrían proyectos análogos. Pero también se trataría de extender esta alianza a través de la ciudad. Hasta el HafenCity InfoCentre, por ejemplo, que era el desarrollo urbano

⁶⁸ www.parkfiction.de

⁶⁹ Christoph Schaefer, comunicación personal.

tal vez más publicitado de Hamburgo en los años en que tenía lugar el despliegue de Park Fiction, y que sería el lugar donde la momentánea comunidad de huéspedes y de invitados se instalaría, para la fiesta y discusión, la performance y manifestación que constituiría este evento, que se dispersaría de mil maneras, en mil actos, bajo la forma de visitas personales, de comunicaciones electrónicas, de trayectorias y de viajes.

Mil actos que conservarán la referencia a esa plataforma que era su punto de partida: una comunidad que movilizaba (como la comunidad de Vyborg) sus imágenes en función de una práctica de resistencia y de modificación de un estado de cosas en un espacio público: las imágenes a través de las cuales se articulaba la “producción colectiva de deseos”, los modelos de viviendas en las vidrieras de St. Pauli, el cartel que anunciaba la construcción antes de que ella empezara, el *container* en el parque, las mesas en *Documenta*, las palmeras que serán un poco el signo del parque terminado. Imágenes que marcan rutas, que son atractores en esas rutas que vinculan espacios y están destinados a poner en contacto a grupos e individuos.

Imágenes, un poco, como las que se han movilizado en torno al tercero de los proyectos en los cuales quiero detenerme. Este proyecto fue iniciado por un grupo de personas reunidas por Roberto Jacoby, quien, desde la década de 1960, ha sido uno de los artistas argentinos más complejos y difíciles de situar: es que su trayectoria pasaría por la intervención en sitios donde se anudaba la producción de arte con la construcción de *escenas*. Esta trayectoria se iniciaba en el marco, primero, del Instituto Di Tella, que era el principal laboratorio de prácticas de vanguardia en el Buenos Aires de hace cuatro décadas. Por entonces, Jacoby proponía “un arte de los medios de comunicación” que se materializaba en intervenciones diversas en calles,

baños públicos, galerías o teléfonos, y que comenzaba a estar magnetizado por una pregunta en particular: ¿cómo se vuelven visibles procesos complejos? Esta pregunta orientaba cierto trabajo de 1973, cuando Jacoby diseñaba una serie de mapas y de narraciones destinados a dar expresión visual a las dinámicas del Cordobazo —un levantamiento popular de 1969— y había estado también, sin duda, en el trasfondo de su participación, en 1968, en el proyecto *Tucumán arde*.⁷⁰ Pero, como sucedería con muchos otros miembros de la escena de la vanguardia argentina, desde comienzos de la década de 1970 Jacoby se retiraba del espacio de las artes. Diez años más tarde, en el momento de salida de la última dictadura militar, se convertía en uno de los letristas de Virus, una de las bandas centrales de la Argentina del retorno de la democracia, en diseñador de algunos de sus espectáculos y en organizador de cierto ciclo de fiestas que concebía un poco como “repúblicas elementales” temporarias. Algunos años más tarde, en una conversación con Rosario Bléfari, Jacoby hablaba de su pasión de esta época (pasión que persistiría) por lo que llama las “redes multimedia”, y comentaba:

Yo tengo una frase que uso para el proyecto de redes multimedia: un atajo al presente. El sentido es el siguiente: el presente está aquí, lo que pasa es que está disperso, como si estuviera fragmentado. El presente qué es: están dando una película buenísima en el Hoyts, en otro lado

⁷⁰ Una descripción breve de este proyecto lo traicionaría, de manera que remito a los textos de Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años 60* (Buenos Aires: Paidós, 2001), y de Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”* (Buenos Aires: El cielo por asalto, 2000).

está tal grupo de gente, en otro lado están leyendo unas poesías. Bueno, está todo ahí, pero sin embargo está cada uno en un lugar diferente y por ahí vos fuiste a alguno, o no fuiste a ninguno de los tres, entonces es como si ese presente no se hubiera terminado de realizar. La conexión entre todas esas cosas sería lo que crearía el momento. Ésa es un poco mi obsesión, que el presente no fuera individual sino que hubiera una idea de cultura en gestación, una emergencia de algo.⁷¹

Y el presente se teje no solamente de acciones, sino de exhibiciones. Un interés persistente en los trabajos y operaciones de Jacoby es el interés por aquellas colectividades que se forman a partir de una multitud de actos de exposición realizados por una dispersión de individuos. Por eso su interés constante por la moda. Es que, como Charles Taylor lo subrayaba hace poco, entre las formas y mecanismos, los imaginarios y las prácticas de asociación que se despliegan en la modernidad, el espacio de la moda es particularmente central. Y ¿cuál es la forma de este espacio? “En el espacio de la moda compartimos un lenguaje de signos y significados que cambia constantemente, pero que en todo momento es el trasfondo necesario para dotar de sentido a nuestras acciones.”⁷² De los mil actos de exhibición que constituyen el tramado de este espacio surge una estructura que “no es la de la acción común, sino más bien la de una exhibición mutua. Cuando actuamos nos importa el hecho de que otras personas sean testigos de lo que estamos haciendo, y por lo tanto contribuyan a definir el significado

⁷¹ JACOBY, Roberto. *Textos diversos*. Manuscrito inédito.

⁷² TAYLOR, Charles. *Modern social imaginaries*. Durham, NC: Duke University Press, 2004, p. 94.

de nuestra acción”.⁷³ En el espacio móvil de la moda, “cada individuo o grupo pequeño actúa de forma autónoma, pero es consciente de que su exhibición dice algo a los demás, suscitará una respuesta en ellos, contribuirá a crear un humor o un tono colectivo que influirá sobre las acciones de todos”, de manera que en él se articula la convivencia de “un sinfín de mónadas urbanas que se mueven en la frontera entre el solipsismo y la comunicación”.⁷⁴

Y una convivencia de este tipo se despliega a lo largo del tejido de *webpages* personales, de *talk shows* y *reality shows*, que componen lo que John Thompson llama *society of self-disclosure*, “sociedad de la revelación de sí”, que sería, a su juicio, lo que se gesta en el presente, en el tejido que se forma entre los espacios materiales y lo que Paul Virilio llama “el nuevo continuo audiovisual” que “ya no es tanto el de los canales de noticias durante las 24 horas, que se han convertido en estándar, como la multiplicación de cámaras *online* instaladas en más y más regiones del mundo y disponibles para la consulta y observación en las computadoras personales”,⁷⁵ donde todo se visualiza, se captura, se transmite instantáneamente, a la mayor proximidad del suceso. Ésta sería la época en que todo presente se expone como transmitido o transportado, y adquiere, por eso, algo de proyectil: presente torrencial, que circula por innumerables canales, y se dirige, cada vez, a cada uno de los sujetos que orbitan en torno a él. Es esta sociedad la que constituye el entorno en el que Jacoby

⁷³ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁵ VIRILIO, Paul, en LEVIN, Thomas, Ursula Frohne, y Peter Weibel. *Ctrl [space]: rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe, Germany: ZKM Center for Art and Media; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

sabe que opera. Y su convicción básica es que es posible intervenir, desde los territorios del arte, en la configuración de estos espacios.

Es sin duda a partir de esta convicción que, a mediados de la década de 1990, Jacoby, junto con Gustavo Bruzzone, concebiría el esbozo de un proyecto que se pondría en práctica muy rápidamente y con consecuencias imprevistas. Se trataba de una revista que tendría el nombre de *ramona*. La peculiaridad de la revista, al comienzo, era su masividad: todo lo que sucediera en el universo del arte argentino sería registrado y comentado en ella. Todo lo que se propusiera —excepto los ataques personales— sería publicado. No tendría imágenes. Su formato sería el más simple: páginas de escrito encuadradas entre tapas blancas. La revista estaría en las galerías de arte y sería gratuita.

El trasfondo de estos procesos era la época en que comenzaba a desencadenarse la “crisis terminal” de la última fase de la “larga agonía de la Argentina peronista”, como la había llamado el historiador Tulio Halperín Donghi. Es decir, la fase de descomposición final de lo que Beatriz Sarlo llamaba “estado social a la criolla”, que resultaría en un colapso contemporáneo al despliegue de una extraordinaria creatividad al nivel de la invención de las formas de asociación: en las formas de la práctica política (asambleas, asociaciones de desocupados...) o económica (cartoneros, clubes de trueque...). Era sobre este trasfondo que, en 2001, un grupo de personas reunidas en torno de Jacoby, que había establecido una fundación llamada Start —que le daba un marco institucional y técnico a la serie de actividades asociadas a *ramona*— iniciaba un proyecto diferente: el de la constitución de un medio de intercambio que permitiera articular una comunidad que existía —ésta era la suposición— en el medio del arte, de la literatura, de la música, aunque en estado disperso. Un medio

de articulación y al mismo tiempo de visibilidad. La clarificación de la cuestión tendría lugar, durante algunos meses, en una serie de conferencias y debates al final de los cuales se habría iniciado un proyecto que se llamaría Venus. El Proyecto Venus es una suerte de mercado entreabierto, cuyo mecanismo es simple. Una serie de personas pertenecen al sistema: algunas decenas al comienzo, algunos cientos hoy. Cada una de ellas recibe una cierta dotación de monedas. Esta moneda, cuyo nombre es Venus, sirve para realizar intercambios en la comunidad a la que define.

El sistema funciona en torno a una serie grande aunque limitada de individuos. “No se aspira en principio a una expansión indefinida o masiva de sus miembros —se lee en la declaración de principios—, sino que se trata de experimentar con dimensiones óptimas de este tipo de redes.” De redes donde se trata de producir conexiones personales, a través de la oferta y el intercambio. Y de hacerlo de una manera relativamente formalizada. Es que el principio del sistema es el de una cierta toma de distancia: “Aunque se podrían haber enfatizado las formas no mercantiles como las de la religión, los partidos revolucionarios, las organizaciones solidarias, la familia, la amistad desinteresada, etc., se sabe que estas formas muchas veces se tornan injustas, desiguales: se pensó que era mejor intentar crear un mercado propio, de pertenencia voluntaria, que coexistiera con el mercado consensual o universal”.⁷⁶

El sistema coexiste con el otro mercado: por eso no está enteramente aislado del espacio en que se encuentra. Está, uno diría, *entreaislado*. Entreaislamiento en el cual se intentará hacer emerger ciertas potencialidades. “El Proyecto Venus es desutópico, en

⁷⁶ <http://www.proyectovenus.org/queesvenus.html>.

el sentido de hacer existir un lugar no 'afuera' de la 'sociedad' sino con los elementos que esa misma sociedad promueve en abundancia.⁷⁷ Por eso, se trata de facilitar, en una condición amenazada por la dispersión, no tanto "la trillada 'creación colectiva', sino de todos los cruces posibles, de la llamada 'fertilización cruzada', de las 'transferencias estructurales' de un campo a otro, de las conversaciones, las colaboraciones, los préstamos, las amistades, el entretejido de deseos y competencias, el bricolaje de ideas y producciones" que, en su agregación, debería apuntar a la creación de una forma particular de desarrollo subsistente. Es que "la experiencia de los años 60 sugiere que cuando existen esas conexiones se produce el llamado 'caldo de cultivo', que en aquella década se cocinaba en ollas tales como bares, librerías, casas colectivas".⁷⁸

Un "caldo de cultivo": una "ecología cultural". Que debería emerger de la multitud de los intercambios y los microeventos que el sistema posibilita. Que posibilita —insisto— al mismo tiempo que los hace visibles. Visibles en el interior de la comunidad, pero visibles también para cualquiera. Es que el sitio en la red donde las ofertas se producen, donde los servicios se presentan, donde las prácticas asociadas se constituyen y se publicitan, está abierto al azar del observador cualquiera. ¿Quién es este observador? Es difícil decirlo. Pero es numeroso: unas trescientas personas visitan el sitio en un día cualquiera, un halo de observadores externos que gravitará crecientemente en las presentaciones que tienen lugar. Presentaciones breves, que se formulan en un cierto lenguaje: el de la oferta y la demanda de bienes o servicios.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

Pero como todo lenguaje, éste no se limita a reproducir una realidad preexistente, sino que autoriza la producción de realidades: enunciados que serían de otra manera imposibles, y que desencadenan acciones que de otra manera no serían imaginables. Porque las ofertas y las demandas tendían a volverse, muchas veces, inventivas, y a articular deseos enigmáticos.

En el momento en que escribo estas líneas el equilibrio del sistema es frágil, y es difícil anticipar su evolución. Es que uno de los problemas de Venus es el del tamaño crítico: ¿en qué punto la extensión del sistema lo destruye? Y ¿por qué? Estas preguntas no son simplemente externas: el proyecto en conjunto es un dispositivo de interrogación. Conexión, visibilización de las conexiones, interrogación sobre aquello que se vuelve visible: el Proyecto Venus es un ensayo de producción de socialidades en un medio tal que las exponga a la visibilidad de cualquiera, de modo que pueda conducirse a partir de ellas una interrogación. (Interrogación que, por otra parte, se conduce también en el curso de las ocupaciones más o menos momentáneas o permanentes de tal o cual espacio, que son una parte importante de la vida del sistema. La más duradera de ellas tuvo lugar, durante 2002, en un espacio en Buenos Aires al que se le dio el nombre de Tatlin, y que venía a funcionar al mismo tiempo como alojamiento, lugar de producción, espacio de reuniones y mercado: ensayo de aproximación máxima entre la residencia, la exposición y la puesta en discusión de las exposiciones.)

De modo que el Proyecto Venus permite la comunicación en un grupo de individuos que se estructura a partir de una monetarización paradójica en la medida misma que pone las transacciones en público. No todas ellas: la parte luminosa del sistema, la parte accesible a cualquiera, se extiende hacia una parte

oscuro al cual no tenemos acceso. Pero es al mismo tiempo su condición: se realizan las transacciones privadas en la medida misma en que ellas pueden ser siempre hechas públicas. De hecho, una observación completa de lo que sucede allí es difícil de realizar sin ingresar en el sistema de alguna manera, y por lo tanto sin modificar e incrementar aquello que se está observando. El desciframiento (necesariamente inacabado) de este objeto es inseparable de una intervención cada vez singular, que toma cada momento del despliegue como un corte instantáneo en una transformación que es un conjunto de mutaciones instantáneas y que no necesariamente posee estabilidad, constancia o final natural. El Proyecto Venus circula entre sus participantes un poco como, en una descripción que propone Karin Knorr Cetina, circulan los detectores en experimentos de física de alta energía: “‘Eso’ [el detector] circula continuamente a través de una comunidad de físicos que colaboran, en la forma de simulaciones y cálculos parciales, dibujos técnicos de diseño, presentaciones artísticas, fotografías, materiales de prueba, prototipos, transparencias, informes escritos y verbales... Estas instancias son siempre parciales en el sentido de que no comprenden enteramente al ‘detector’. Los ‘objetos parciales’ se encuentran en una relación interna con el todo. Las instancias que he enumerado no deberían ser consideradas como un halo de presentaciones y materiales preparatorios que anticiparan y representaran otro objeto, ‘la cosa real’. Es ‘la cosa real’ misma la que tiene la ontología cambiante que el objeto parcial despliega.”⁷⁹

⁷⁹ KNORR CETINA, Karen. “Objectual practice”, *op. cit.*, p. 182.

MOVIMIENTO Y QUIETUD DE LAS IMÁGENES

1

Una artista americana y finlandesa diseña un programa que permita vincular la reconstrucción de la biblioteca de Vyborg en el despliegue de la vida en el espacio social y físico complejo que es la ciudad, de manera que el proceso de reconstrucción esté arraigado, a través de una multitud de pseudópodos, raíces o tentáculos, en el lugar en que se encuentra; un grupo de artistas alemanes constituye un programa de actividades que asocia el diseño de un parque con la investigación de todo aquello que inserta la existencia de un barrio en la sociedad; un artista argentino realiza el diseño de un sistema que facilita los intercambios para un grupo numeroso de individuos al mismo tiempo que permite observar cómo cada uno de estos intercambios se inserta en una red, cuyo perfil y cuya forma aspira a hacer visible... Supongo que se ve la analogía entre todos estos proyectos. Y más todavía debería verse si se los toma como reacciones contra una “lógica cultural” que era hegemónica en el momento en que se producían.

Recordemos que un término tendía a circular por entonces un poco en todas partes, en las instituciones académicas, en el espacio de las artes y los libros, usado de una infinidad de maneras. El término es “posmodernismo” y tenía varias acepciones

por entonces, pero dos de ellas eran dominantes. Una —asociada a Jean François Lyotard— identificaba un momento posmoderno de las artes allí donde éstas se consagraban a la presentación de un impresentable (que, sin embargo, sería la condición de todas las presentaciones). La otra nos interesa más inmediatamente; es la que elaboraba Fredric Jameson a partir de un famoso artículo de 1983 que tenía el título que más tarde recibiría el libro en el cual sus posiciones se encontraban íntegramente expuestas (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*).

Vale la pena recordar que en el artículo de 1983, Fredric Jameson comenzaba por un ejemplo: el Hotel Buenaventura, en Los Ángeles. ¿Qué es lo que Jameson observaba en este edificio? En primer lugar, un cierto modo de insertarse en la trama de la ciudad; o, mejor, un cierto modo de resistirse a hacerlo. El edificio carece de puertas; el umbral que lo vincula a la ciudad se ha reducido hasta la inexistencia: las entradas “parecen más bien laterales y concebidas como entradas de servicio”, lo que implica “una nueva categoría de clausura que domina el espacio interior de todo el hotel”.⁸⁰ Es que “el Bonaventura encierra la aspiración de ser un espacio total, un mundo entero, una especie de ciudad en miniatura”: “En este aspecto, la miniciudad ideal del Bonaventura de Portman no debería tener entradas en absoluto, puesto que la entrada es siempre una abertura que liga al edificio con la ciudad que lo rodea: el edificio no quiere ser parte de la ciudad, sino antes bien su equivalente o sustituto”.⁸¹ De ahí que la relación entre el edificio y la ciudad sea disyuntiva; pero no violentamente disyuntiva, no

⁸⁰ JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Trad. Pardo Torio). Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 90.

⁸¹ *Ibid.*, p. 91. Trad. ligeramente modificada.

disyuntiva como lo es la relación que ciertos monumentos modernos (una elipse de Richard Serra, una catedral de Oscar Niemeyer) pueden haber establecido con sus entornos. Aquí se trata más bien de repeler a la ciudad en la que el edificio se instala: de ahí los muros de cristal que lo envuelven, y que exhiben las imágenes, ahora distorsionadas, de su entorno. De ahí que los muros reflejantes sean un poco el signo de la arquitectura posmoderna.

Pero la oposición, formulada de este modo, es demasiado simple. Para profundizarla, puede ser útil avanzar un poco en el texto de Jameson. Inmediatamente después de describir y analizar el Hotel Buenaventura, Jameson se concentra en una imagen: *Diamond Dust Shoes*, de Andy Warhol, donde unos zapatos flotan en un espacio neutro, hecho de polvo brillante. Jameson comenta esta imagen contrastándola con otra de zapatos: la de esos zapatos campesinos pintados por Van Gogh que por entonces habían comentado también Meyer Schapiro, Martin Heidegger (en “El origen de la obra de arte”) y Jacques Derrida (en *La verdad en pintura*). Y afirma que si queremos abordar esta última pintura de manera tal que aparezca para nosotros como algo más que una composición decorativa, deberemos comenzar por reconstruir “una situación inicial de la que emerge la obra terminada. Si no hubiera ninguna forma de recrear mentalmente esta situación —desvanecida ya en el pasado—, el cuadro no sería más que un objeto inerte, un producto final reificado que no podría considerarse como un acto simbólico de pleno derecho, esto es, como praxis y como producción”.⁸² Pero ¿cuál es esta situación inicial? ¿Cuál es el “material bruto” que esta pintura confronta y reelabora? “El mundo instrumental de la

⁸² *Ibid.*, p. 24.

miseria agrícola, de la implacable pobreza rural, y por todo el entorno humano rudimentario de las fatigosas tareas campesinas, un mundo reducido a su estado más frágil, primitivo y marginal.”⁸³

A menos que podamos observar el cuadro a la vez que reconstruimos esta red de referencias, veremos una mera agregación de líneas y colores: “mera decoración” más bien que “acto simbólico”. Pero si observamos la pintura teniendo en mente el mundo de miseria campesina al cual de alguna manera se refiere, veremos que este mundo no es meramente reproducido: este mundo exhausto, de extrema miseria, se expone en colores curiosamente alucinatorios. ¿Por qué?

Sugeriré brevemente, y ateniéndome siempre a esta primera opción interpretativa, que la transformación violenta de un craso mundo de objetos campesino en la más gloriosa materialización del color puro en el óleo ha de entenderse como un gesto utópico: un acto compensatorio que termina produciendo todo un nuevo reino utópico de los sentidos, o al menos de ese supremo sentido —la vista, lo visual, el ojo— que reconstruye para nosotros una suerte de espacio cuasi-autónomo y autosuficiente: se parte de una nueva división del trabajo en el seno del capital, una nueva fragmentación del sensorio emergente que responde a las especializaciones y divisiones de la vida capitalista, y al mismo tiempo se busca, precisamente en esa fragmentación, una desesperada compensación utópica de todo ello.⁸⁴

⁸⁴ *Ibid.*, p. 25. Trad. ligeramente modificada.

⁸³ *Ibid.*, p. 24.

Esta operación replica las “especializaciones y fragmentaciones” de la “vida capitalista”, pero revierte su orientación y las convierte —para aquel, en todo caso, que toma “la obra en su forma objetual o inerte” “como guía o síntoma de una realidad más vasta que se revela como su verdad última”⁸⁵— en instrumentos para la realización de una “compensación utópica”.

Obviamente el cuadro no fuerza este abordaje, pero lo permite. Y un abordaje de este tipo es lo que Warhol —que en el artículo de Jameson ejemplifica la manera posmoderna en pintura— quería impedir. Es que “nada en este cuadro [en el cuadro en que unos anónimos zapatos flotan en una superficie de polvo de diamante] supone el más mínimo lugar para el espectador, a quien confronta en el ángulo de un corredor de museo o una galería con toda la contingencia de un objeto natural inexplicable... [Aquí] encontramos una colección aleatoria de objetos sin vida reunidos en el lienzo como un manojo de hortalizas, tan separados de su mundo vital originario como aquel montón de zapatos abandonados de Auschwitz o como los restos y desperdicios rescatados de un trágico e incomprensible incendio en una discoteca abarrotada”.⁸⁶ Por eso, el impulso hermenéutico se encuentra aquí bloqueado: no hay mundo que pueda reconstruir cuando me sitúo frente a él. Por eso su “cualidad mortuoria”. Es que, así como el mundo campesino se exponía en la pintura de Van Gogh —críticamente— como el sitio de una sensorialidad espléndida, la técnica de Warhol nos muestra las cosas como si hubieran sido aniquiladas y ahora expusieran “el letal sustrato en

⁸⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁶ *Ibid.* p. 28. Trad. ligeramente modificada.

blanco y negro del negativo fotográfico que subyace en ellas”.⁸⁷ De ahí la tonalidad particular de esta imagen, el “desvanecimiento del afecto” que aspira a provocar, desvanecimiento que no debería, sin embargo, impedir (que debería, incluso, suscitar) “una extraña euforia, compensatoria, decorativa, explícitamente designada en el propio título de la obra, aunque quizá más difícil de observar en la reproducción. El relucir del polvo dorado, el brillo de las partículas resplandecientes que sellan la superficie del cuadro y sin embargo nos deslumbran”.⁸⁸

De manera que el emblema del posmodernismo según Jameson es una imagen perfectamente separada, estrictamente hermética, que bloquea la proyección imaginativa y deja al desnudo la aniquilación de una mirada. El historiador Benjamin H. D. Buchloh, que en esos mismos años escribía una de las interpretaciones más intensas e iluminadoras de Warhol, proponía una lectura próxima y en cierto modo complementaria. El objetivo (un poco como se habla de objetivo bélico) de la obra de Warhol, a juicio de Buchloh, es “la destrucción de *los últimos vestigios del ritual* en la experiencia estética”.⁸⁹ Que éste es el caso se percibe con la mayor claridad en la operación que Warhol realizaba respecto a un grupo determinado de artistas que habían intentado, a partir de la quinta década del siglo, realizar un arte de la participación. Hacia 1958, Allan Kaprow publicaba un ensayo sobre Jackson Pollock donde sostenía que su obra, al rechazar e incluso destruir la tradición de la pintura de caballete, “puede ser un retorno al

⁸⁷ *Ibid.*, p. 30. Trad. ligeramente modificada.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 30-31. Trad. ligeramente modificada.

⁸⁹ BUCHLOH, Benjamin H. D. *Neo-Avantgarde and Culture Industry*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000. p. 482.

punto en el que el arte estaba más activamente involucrado con el ritual, la magia y la vida que lo que hemos conocido en nuestro pasado reciente”.⁹⁰ Pero, al hacerlo —comenta Buchloh— “Kaprow concibe la dimensión ritualista de la experiencia estética (que Walter Benjamin ha llamado la ‘dependencia parásita del arte de la magia y el ritual’) como una condición estable, transhistórica, universalmente accesible, y que puede ser reconstituida en cualquier momento meramente alterando medios estilísticos agotados y procedimientos artísticos obsoletos”.⁹¹ De ahí que su posición, aun cuando se quiera progresista, es una secreta regresión. Y esto es lo que Warhol comprende; el resultado de esta comprensión es una serie de pinturas que reproducen esos diagramas con los que se aprenden pasos de danza o figuras para colorear, y que se oponen “a las aspiraciones a una nueva estética de la participación (como había sido predicada y practicada por Cage, Rauschenberg y Kaprow) degradando estas nociones al nivel de la pura farsa”.⁹²

Esta crítica práctica de las intenciones de recobramiento del ritual que habría sido propio del arte participativo de mediados del siglo pasado es acompañada por un rechazo de la narración en pintura. Este antagonismo se lee en la variación que realiza sobre el legado de Robert Rauschenberg:

La adaptación que realiza Warhol de los métodos de transferencia mecánica de la imagen que empleaba Rauschenberg (esténcil o *silkscreen*) sometía estas técnicas a numerosas transformaciones críticas. En primer lugar, Warhol privaba

⁹⁰ Allan Kaprow, cit. en BUCHLOH, *op. cit.*, p. 479.

⁹¹ *Ibid.*, p. 481.

⁹² *Ibid.*, p. 482.

a sus pinturas del infinito tesoro de juegos asociativos y las referencias múltiples simultáneas propias de la estética tradicional del collage que Rauschenberg ofrecía al observador. Por el contrario, el diseño de imagen de Warhol (sea por su emblemática estructura de unidades simples, sea por sus repeticiones) extingue todos los recursos poéticos y bloquea la asociación libre de los elementos pictóricos que podría realizar el observador, imponiendo en su lugar una restricción agresiva. De una manera literal, las imágenes singularizadas de Warhol se vuelven herméticas: aisladas de todas las otras imágenes o anonadadas por su propia repetición, ya no pueden generar "significado" y "narración" a la manera de los más vastos ensamblajes sintácticos de Rauschenberg.⁹³

Nada aquí vincula a una imagen con las otras. Entre unas imágenes y otras se abren distancias insalvables. Nada corre entre las imágenes: la crítica del ritual se articula con "el rechazo de las demandas convencionales dirigidas al objeto artístico de que provea la plenitud de la representación icónica".⁹⁴

Pero este rechazo no implica el regreso a las formas del modernismo clásico. ¿Cuáles eran estas formas? Una lectura reciente, que propone el historiador T. J. Clark en su *Farewell to Modernism (Adiós al modernismo)* y una serie de ensayos que son como sus satélites (lectura en que, incidentalmente, la cuestión del ritual, de la ausencia del ritual, es particularmente central) puede ayudarnos a determinar la relación entre la clase de

⁹³ *Ibid.*, p. 497.

⁹⁴ *Ibid.*, 497.

operaciones que realizan Jacoby, Roberts, Schaefer y sus asociados. El presente en que estos textos se escriben (el presente de los últimos 90), constituye, para Clark, el punto de extenuación de una serie de tensiones que se iniciaban dos siglos antes, en —por ejemplo— el trabajo de un Jacques-Louis David. En el inicio del modernismo, digamos, que elaboraba, que reconocía y procesaba en pintura lo propio de una situación más general, una situación social donde los individuos se veían crecientemente confrontados a dos certezas: la certeza de que el mundo social es una suma de privacidades y la certeza de que una maquinaria impersonal, sin propósito propio, gobierna la vida en ese mundo. Dos certezas o, mejor, dos sueños, dos imágenes hechas de fragmentos de percepciones sintetizadas de una manera particular. Cuando se volvieran hacia el mundo, los modernos verían dos cosas: que "el mundo se volvía moderno porque se estaba convirtiendo en un espacio habitado por sujetos individuales libres, cada uno de ellos habitando en inmediatez sensual", "un diseño de privacidades —de apetitos, posesiones, acumulaciones"; y que el mundo era "más y más el reino de la racionalidad tecnológica, vuelto disponible y comprensible para los sujetos individuales gracias a su mecanización y estandarización."⁹⁵

La pintura moderna, en la lectura que propone Clark, era una respuesta a esa condición histórica que daba lugar a estas dos visiones: la formación de "un orden social que se ha alejado del culto de los antepasados y las autoridades pasadas en prosecución de un futuro proyectado —de bienes, placeres, liberta-

⁹⁵ CLARK, T. J. *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*. New Haven y London: Yale University Press, 1999, p. 164-165.

des, formas de control sobre la naturaleza, infinidad de información”, apartamiento que “lleva consigo un gran vaciamiento y saneamiento de la imaginación. Sin culto a los antepasados, el sentido se vuelve escaso —‘sentido’ en tanto formas de valoración y entendimiento acordadas e instituidas, órdenes implícitos, historias e imágenes en las que una cultura cristaliza su vivencia de la lucha con el reino de la necesidad y la realidad del dolor y la muerte”⁹⁶. El modernismo en pintura era, entonces, una reacción a aquello que, en la modernidad, concierne a la suerte del sentido como sentido compartido y a la imaginación como facultad que se apoya en esa comunidad. La modernidad habría sido la época de la gran destradicionalización: la época en que las reservas de sentido compartido se agotan (y extenuan de ese modo ciertas potencias de la imagen). En este universo donde se presupone que las colectividades humanas se componen de “individuos que se juntan para formar una entidad política a partir de un cierto trasfondo moral preexistente y con ciertas finalidades en vista”, que se encuentran en ruptura con “imaginarios sociales premodernos”, estructurados de varias maneras por una presuposición de complementariedad jerárquica y según la cual una sociedad estaba hecha de diferentes órdenes que se necesitaban y complementaban”,⁹⁷ pero que también se ordenaban en jerarquías, emergía al mismo tiempo que se constituían formas específicas de dominio técnico.

La euforia de constatar la disolución de estas jerarquías en un universo de privacidades dispersadas era mitigada por una imagen

⁹⁶ *Ibid.*, p. 165.

⁹⁷ TAYLOR, Charles, *op. cit.*, 93, 95.

depresiva: la de un universo dominado por procesos de “especialización y abstracción”, donde la vida social es dominada por un cálculo estadístico, realizado en condiciones de aceptación de altos niveles de riesgo, cálculo que supone que el tiempo y el espacio sean “convertidos en variables del mismo cálculo, ambos saturados por ‘información’ y puestos en juego interminable, monótonamente, en redes y pantallas”.⁹⁸ En el plano de la vida cotidiana, esto induce el aumento de la autoridad que se concede a los expertos y técnicos, que, a partir de un saber obtenido en el confinamiento de laboratorios y estudios, adquieren una capacidad creciente de intrusión en la “microestructura del yo”. “Especialización y abstracción”, expansión de las culturas de expertos (y, especialmente, de su capacidad de intervenir en los procesos de subjetivación), recomposición de los espacios y los tiempos a partir de los flujos de información: éstos serían —a juicio de Clark— los rasgos que definen lo moderno. Y ¿cuál sería el propulsor de estos procesos? “La acumulación de capital y la extensión de los mercados capitalistas en más y más partes del mundo y en la textura de los intercambios humanos”,⁹⁹ en un proceso ciego, que ninguna finalidad sustancial orienta ni ningún sujeto conduce.

Saber esto, saber —confusa o claramente— que así es el mundo, le da su tonalidad particular a lo moderno: “Sabemos que estamos viviendo una nueva forma de vida, en la que todas las nociones previas de creencia y sociabilidad han sido perturbadas. Y el verdadero terror de este nuevo orden tiene que ver con su ser gobernado —y nuestro oscuro sentir que es gobernado—

⁹⁸ CLARK, *op. cit.*, 7.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 7.

por la mera concatenación de ganancias y pérdidas, ofertas y regateos: es decir, por un sistema sin propósito, o sin ninguna imagen o ritualización convincente de ese propósito".¹⁰⁰ Esta situación sería la que el arte moderno confronta en imagen. ¿De qué manera? ¿Afirmándola o negándola? ¿Depresiva o eufóricamente? ¿A través del elogio o de la crítica? De todas esas maneras, alternadamente o a la vez. Por un lado, construyendo imágenes que son estrictas acumulaciones de marcas, dispersiones de toques de color, áreas de pura sensación; pero también, por el otro, edificando composiciones que sugieren una intensidad desnuda, la vida en una dimensión desprendida de las constricciones de la socialidad regulada. Porque el modernismo quería dos cosas: "Quería que su audiencia fuera llevada a reconocer la realidad social del signo (y distanciada de las comodidades de la narrativa y el ilusionismo, como se sostenía); pero también soñaba con devolver el signo a un fundamento de Mundo/Naturaleza/Sensación/Subjetividad que las idas y venidas del capitalismo habían virtualmente destruido".¹⁰¹ Por eso, no dejaba de moverse entre "una fantasía de frío artificio y otra de inmediatez y ser-en-el-mundo",¹⁰² en una oscilación que no podría resolverse. Es que "la contingencia era una suerte que debía ser sufrida, y en parte aprovechada, pero sólo para conjurar a partir de ella —a partir de las falsas irregularidades y el flujo libre indiscriminado— una nueva unidad pictórica".¹⁰³

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 8-9.

¹⁰² *Ibid.*, p. 9.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 11.

En los casos extremos, allí donde se verifica de un modo más violento la oscilación entre la exposición de la dispersión estricta y la de la posibilidad de su excedencia en la dirección de una "nueva unidad", es el lugar donde se juegan y aclaran las tensiones propias del modernismo, lo que le habría dado su intensidad peculiar. Moderna sería una cierta manera de permanecer en la ambivalencia: de oscilar, de recorrer sin detenerse un arco de posibilidades que van desde el reconocimiento de una indiferencia que no puede sostenerse, al conjurar una unidad que no se puede acabar de presentar. Y una cierta manera de llevar las cosas al extremo: es que el extremismo es básico en la modernidad. Porque la puesta a prueba en la pintura de los sueños de la modernidad se realiza bajo la forma de un *forzamiento* en el cual se ponen en juego "positivo y negativo, plenitud y vacío, totalización y fragmentación, sofisticación e infantilismo, euforia y desesperación, una afirmación de infinito poder y posibilidad junto a una mímica de profunda desorientación y pérdida de los reparos".¹⁰⁴ Por eso es que "el modernismo, en la práctica, era con la mayor frecuencia una forma de agonía o anomía" —pero, por otra parte, "la agonía, en la modernidad, no puede separarse del deleite".¹⁰⁵ O de las aventuras de la forma. Porque "poner a prueba" significa hacerlo en el plano de la forma: "el modernismo era una puesta a prueba (...). Era una especie de exilio interno, una retracción en el territorio de la forma; pero la forma era en última instancia un acto

¹⁰⁴ CLARK, T. J. "Modernism, Postmodernism, and Steam". *October* 100, 2002, p. 166.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 169-170.

de agresión, un abismo en el cual todos los 'datos' confortables de la cultura eran chupados y después escupidos".¹⁰⁶ Un acto de agresión, un abismo: un "forzamiento".

Este universo encontraba su espacio institucional propio en el momento en que se disolvía ese universo de complementariedad jerárquica de las sociedades tradicionales, donde no sólo se desplegaba (como Clark lo sugiere) un sentido compartido, sino que se separaban los espacios de producción y recepción del arte de maneras específicas. El modernismo que confronta un cierto estado de lo social retrayéndose sobre la forma, tomaba su impulso en el sitio que encarnaba, en la dimensión institucional, una recomposición de los lugares de visión: la que tenía lugar en los salones —especialmente los salones parisinos— a partir del siglo XIX, esos sitios particulares, diferentes a la vez a galerías, gabinetes o museos, donde se exponía la producción de artistas vivos al juicio del individuo cualquiera; "espacio público para el juicio privado", como dice Thierry De Duve,¹⁰⁷ diferente a aque-

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 172. Clark agrega: "El modernismo era una especie de formalismo. Los modernistas ponían un acento particular en los hechos físicos y técnicos del medio en el que trabajaban" (162). Pero el "accento" debe ser aquí subrayado. Es que "el modernismo es la forma que el formalismo tomó en condiciones de modernidad, la forma que tomó al tratar de diseñar una respuesta a la modernidad. Y esa forma era acentuada y aberrante. A veces el orden formal era puesto en primer plano —uno diría que fetichizado— hasta el punto de que apareciera positivamente como una imposición, una prefabricación, una serie de moldes hechos a máquina. O la forma era dispersada —empujada hasta el punto del vaciamiento o la mera yuxtaposición azarosa— descubierta siempre en el borde de la incompetencia o la arbitrariedad" (163-164). El modernismo es aquello que opera realizando una retracción, una concentración en la forma del medio, pero que pone a este medio en una tensión singular.

¹⁰⁷ DE DUVE, Thierry. *Clement Greenberg entre les lignes*. París: Dis Voir, 1996. p. 63.

llos otros espacios de la aristocracia donde las disposiciones académicas proponían mapas compartidos y articulaban criterios técnicos y estéticos con una visión jerárquica del plano social, y donde los artistas podían saber los términos en que los pactos de pintura que les proponían a los observadores se cerraban.

El pintor moderno se encuentra con un problema específico: que se dirige a una burguesía que es una multiplicidad fluida; y "si las partes del pacto son fluidas —como escribe Thierry De Duve—, el pacto es incierto".¹⁰⁸ No es posible dirigir una pintura simplemente a la "burguesía", porque la noción es demasiado general, y porque no puede suponersele a la "burguesía" ninguna unidad a la hora de prestar o no su asentimiento. Es incluso en torno a la apreciación de ese arte que se propone como un *examen* que se producirá una cierta división: más de una burguesía. Porque la modernidad en artes es el momento en que se trata, para el artista ambicioso, de confrontarse a una situación compleja:

Ellos [los artistas modernos] viven estéticamente, con su sensibilidad, y por la mediación de las constricciones técnicas de su oficio, la necesidad de concluir un pacto con un destinatario indeterminado y dividido por los conflictos sociales. Es bajo la presión estética de estas constricciones técnicas que un artista digno de este nombre crea, acepta o rompe una convención, es decir, el pacto. Recíprocamente, es bajo la presión contradictoria de la autoridad del pacto en vigor en tal o cual segmento social y del deseo eventual de otro pacto con otra fracción social que crea,

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 63.

acepta o transgrede estéticamente una restricción técnica. Quebrando la convención (la regla), los artistas de vanguardia provocan al público a darse cuenta del hecho de que la convención (el pacto), siendo incierta, está en la práctica ya quebrada y debe ser renegociada, caso por caso. Recíprocamente, quebrando la convención (el pacto), los artistas de vanguardia hacen de las convenciones (las reglas) de su oficio el lugar de la negociación.¹⁰⁹

Pero esta negociación es incierta, y no se sabe nunca enteramente con quién se conduce. En tanto la operación de la pintura tenía lugar en condiciones de consenso sobre las reglas de la práctica (en régimen poético, diría Rancière), la obra (el cuadro, el fresco) se dirigía a una cierta categoría de individuos. Cuando esta operación tiene lugar en condiciones en que la pintura debe dirigirse a cualquiera, orientarse hacia sus extraños, el artista tendrá que tratar las convenciones del medio como el sitio de la conclusión de un nuevo pacto, que deberá, fatalmente, concentrarse en aquello que, del objeto en torno al cual se teje, corresponde a la dimensión de las convenciones y las reglas. Y sobre convenciones y reglas que comienzan a distanciarse o dividirse de sí mismas en el momento mismo en que se instalan. Que se proponen desde el inicio como problemáticas.

De ahí una forma de afectividad que es central en la cultura moderna de las artes plásticas: lo que De Duve llama el "sentimiento del disenso". Que implica una concentración particular (una retracción, digamos) sobre el medio: "El pintor de van-

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 64.

guardia, más sensible a la fragilidad de los pactos estéticos pero infinitamente más ambicioso en cuanto a su extensión, más alerta, más alarmado, más perturbado quizás por la indeterminación de su destinatario, se dirige a su medio como si encarnara este destinatario". El medio "encarna y materializa la alteridad del destinatario".¹¹⁰ Y esto sucede allí donde aparece como el sitio de transmisión de una cierta agencia. Es que el universo del arte es un universo de formas de inducir el asentimiento del pasante, de atraerlo hacia aquello que se expone, de mantenerlo en la red de atracciones en que consiste. Pero este asentimiento equivale, en condiciones del arte de vanguardia, a tejer pactos en torno de otros pactos rotos. Y este juego de pactos que se rompen y establecen sería el juego principal que artistas y destinatarios jugarían en ese dominio del arte moderno que se abría allí donde, en la incertidumbre de los actores en una escena de envío y recepción, el medio (la forma) cobraba un espesor que les permitía a los pintores someterlo a la prueba de la aberración, y que comenzaba a cerrarse cuando, a partir de los años 50 (y especialmente en los Estados Unidos) este arte restableciera relaciones estables con su público, en el MoMA y en *Vogue*, en las fotografías de Jackson Pollock en *Life* y en *Interview*. "En este momento las convenciones dejan de ser pactos inciertos que se trataría de poner a prueba sin descanso, estéticamente, y se vuelven simples convenciones sociales, *habitus* —diría Bourdieu— propios a demarcar de la gran masa a aquellos que, sinceramente o por afectación, profesan su pertenencia al medio"; entonces, tiene lugar "una convencionalización del conjunto del medio en torno

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

de los comportamientos y las actitudes que denotan un saber cuasi-profesional de las reglas del juego más que un dominio técnico de las reglas estéticas del oficio".¹¹¹

Entonces se vuelve crecientemente difícil incluso realizar esas operaciones que en la modernidad apuntaban a producir una *crisis espacial* en la experiencia del observador: la operación, por ejemplo, dirigida a hipersingularizar al observador y sustraerlo del espacio en que se encuentra, que el propio De Duve ha descrito en relación a una pieza de Duchamp. La pieza es *Para ser mirado (el otro lado del vidrio) con un ojo, desde cerca, durante alrededor de una hora*. Se trata de una lente de aumento, a través de la cual se nos pide que observemos durante una hora. Si lo hacemos, veremos la sala donde nos encontramos invertida y reducida. Puede suceder que no veamos nada más que eso. Pero puede que pase algún otro espectador por ese sitio y que se pare frente a la lente, donde yo, observador, había estado parado: lo que veré es un homúnculo pequeño e invertido en el lugar donde hace poco me encontraba. Cuando esto suceda —comenta De Duve— comprenderé que “un desencuentro acaba de suceder —con el vidrio sirviendo como obstáculo— entre dos espectadores, él y yo, dos miembros del público. Entre nosotros dos la obra no fue nada más que el instrumento de este encuentro. Pero como él ocupa el sitio donde estaba, es también conmigo mismo que he perdido esta cita a la cual he llegado tarde, y es con él mismo que él habrá o ha tenido una cita, *con toda clase de atrasos*”.¹¹² De ahí que el dispositivo de

¹¹¹ *Ibid.*, p. 88.

¹¹² DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge, MA: MIT Press, 1997, p. 403.

Duchamp tiende a dirigirse al público como un “cuerpo desmultiplicado”. De ahí que “la relación entre objeto y público como Duchamp la imagina, produce y declara, no da lugar ni a una comunidad de observadores ni a una colección de objetos. El único estatus público de la obra es una dispersión de privacidades. En el punto de encuentro del objeto y el público, el objeto se desvanece y el público se dispersa, heterogéneo y dividido”.¹¹³

Pero esta concepción de la obra de arte como esencialmente *dispersante* (cuya contrapartida, en ciertos momentos de la vanguardia, era la de la práctica de arte como articuladora de una comunidad fusional) dominaba otros momentos de la cultura artística de la modernidad, y se materializaba en la estrategia dadá, por ejemplo. Es que dadá, como señala Leah Dickerman, es un sitio donde una “desilusión con la posibilidad de un público moderno cohesivo se manifiesta como una agresiva toma de distancia respecto a la colectividad”. Allí, “la performance pública del privatismo —de la falta de ley de la mente y el cuerpo, de las perversiones y las patologías— se convierte en una táctica primaria de resistencia”.¹¹⁴ Táctica que se repetirá una infinidad de veces, que será una tentación constante de las neovanguardias, que abarcará una parte importante de las producciones de Fluxus o del *happening* y luego alimentará mucho de ese arte de la abyección que constituiría una buena parte de lo más intenso del arte de los '80. (Porque la tentación de abandonar la figura de la obra de arte se producirá, precisamente, a la manera de un *forzamiento*.)

¹¹³ *Ibid.* 403.

¹¹⁴ DICKERMAN, Leah. “Dada Gambits” *October* 105, 2003, p. 11.

Ésta es la constelación de la cual los proyectos en los que me he detenido se distancian: la que se constituye en el curso de una "larga marcha" que se origina hacia comienzos del siglo XIX y se dispersa y se disipa en las estribaciones de la séptima década del siglo que acaba de terminar. Clark mismo sugiere que esta trayectoria es un momento de ese vasto movimiento de destradicionalización que les da su perfil propio a las culturas euroamericanas modernas. Charles Taylor, en un libro reciente, le da un nombre al movimiento en cuestión: lo llama el "Gran Disembedding", el "Gran desempleamiento", si se me permite la inusual expresión en castellano. El objeto de *Modern Social Imaginaries* (el libro en cuestión) es definir lo que constituye lo propio de la modernidad europeo-americana. Un factor central, para Taylor (como antes para Max Weber o Louis Dumont), en la formación de la modernidad europea (y el rasgo que define su perfil) es el "progreso del desencantamiento, el eclipse del mundo de fuerzas mágicas y espíritus"¹¹⁵ que asocia con la reforma protestante y la reacción católica a esta reforma, como movimiento destinado a disciplinar y reordenar la sociedad de modo que las demandas de los Evangelios se encarnen en un orden racional. Claro que este movimiento se encuentra hacia el final de una "larga marcha" que es iniciada por las religiones que Taylor (con Karl Jaspers) llama "axiales", las religiones universalistas (islam, cristianismo, budismo) que proponen un tipo de vida religiosa diferente a la que es común en "las sociedades anteriores, de menor escala".¹¹⁶

¹¹⁵ TAYLOR, *op. cit.*, p. 49.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

Este movimiento es lo que Taylor llama el "Gran Disembedding". La diferencia entre la religiosidad (la forma de elaborar en comportamientos e instituciones la idea de que los individuos se encuentran en relación a espíritus, fuerzas o poderes que se conciben como superiores) que inaugura el movimiento y lo que Taylor llama "religión temprana", tiene que ver con tres aspectos. En primer lugar, la disolución del vínculo inseparable entre la vida religiosa y la vida social, la cancelación del vínculo por el que la actividad económica está inmediatamente articulada al calendario de las festividades, y cada acto se pone en la tutela y el nombre de los poderes a los que se trata de aproximarse y cuya protección se trata de atraer. En segundo lugar, la anulación de ese rasgo de la religiosidad temprana que consiste en que "la agencia primaria de la acción religiosa importante—invocar, rezar, sacrificar, celebrar a los dioses o espíritus; aproximarse a estos poderes, curar y protegerse de ellos, adivinar siguiendo su guía—era el grupo social en conjunto, o alguna agencia más especializada reconocida como si actuara por el grupo. En la religión temprana, nos relacionamos con Dios primariamente como sociedad",¹¹⁷ por lo cual, si bien hay individuos que realizan determinadas funciones, su eficacia se supone depender de la participación de la colectividad en cuyo nombre esos individuos actúan. Pero esto, en general, lleva consigo un rasgo: que los órdenes y jerarquías que estructuran la comunidad son sacrosantos, en el sentido de religiosamente sancionados. De ahí que la transgresión del orden social sea inmediatamente una transgresión religiosa, y ésta una alteración del orden cósmico (es que la religión temprana, en la reconstrucción que propone Taylor, está incorporada inmediatamente en el mundo

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

natural, en tanto en ella “los espíritus y fuerzas con los cuales tratamos están de muchas maneras intrincados en el mundo”,¹¹⁸ y se identifican con objetos y lugares, de manera que —como en el fenómeno que llamamos “totemismo”— “ciertos rasgos del mundo, una especie animal o vegetal, por ejemplo, es central a la identidad del grupo”¹¹⁹). En tercer lugar, el abandono gradual de la propensión de la religión temprana a identificar el objeto principal de la acción ritual como el de conseguir la adhesión de las potencias para la consecución de fines humanos comunes; salud, fertilidad, poder militar o larga vida, y para la evitación de la enfermedad, la muerte, la desgracia. Lo que está ausente de esta disposición es la clase de cuestionamiento radical de la comprensión común que es característica de las religiones axiales, que proponen “una noción de nuestro bien que va más allá de la realización humana común, que podemos conquistar incluso cuando fracasemos completamente en el orden de la realización humana, incluso a través de tal fracaso (muriendo joven en una cruz, por ejemplo) o abandonando el campo de la prosperidad por completo (acabando con el ciclo de las reencarnaciones)”.¹²⁰ De ese modo, “el estrecho vínculo con el cosmos a través de la vida religiosa colectiva se vuelve problemático” y el individuo es incitado “a cuestionar las convicciones recibidas y aparentemente incuestionables concernientes a la realización humana, y de esa manera inevitablemente también las estructuras de la sociedad y las características del cosmos a través de las cuales esta realización era supuestamente conseguida”.¹²¹ Es esta forma “crítica” de

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 57.

¹²¹ *Ibid.*, p. 58.

religiosidad la que abre la posibilidad de una posibilidad de buscar “una relación con lo divino o lo superior que revisa severamente las nociones corrientes de realización, o que incluso va más allá de ellas, y puede ser llevada a cabo por individuos aislados y/o a través de nuevas formas de socialidad separadas del orden sagrado establecido”.¹²²

La imagen disociada de *Diamond Dust Shoes* o el aparato de retardos de Duchamp se encuentran al término de esta “larga marcha”, en la estación final de una trayectoria que desciende de la clase de “cultura de la imagen” que un Jean-Claude Schmitt describe cuando se refiere al medioevo europeo. La *imago* medieval, las imágenes que se encuentran en manuscritos o en iglesias, iluminaciones y vitrales, sostiene Schmitt, se presentan como “índices de realidades invisibles que trascienden las posibilidades de la mirada”,¹²³ como formas de “hacer presente” lo que trasciende al mundo ordinario: como apariciones, como epifanías. De ahí la forma particular de perspectiva (diferente a la perspectiva lineal) que es característica del medioevo, la composición de estas imágenes como una serie de planos que avanzan desde el fondo de la escena compuesta hacia el frente, hacia nosotros, esa estrategia de construcción por la que los planos “parecen surgir fuera del manuscrito, del retablo o del muro pintado para proyectarse hacia el espectador que interpelean, como solamente una visión onírica puede hacerlo”.¹²⁴ El movimiento de aparición de la imagen es un movimiento de *encarnación*. Por eso es que hay una asociación entre las imágenes y las reliquias, que muchas veces se asociaban con ellas; en los dos casos, se trata de asegurar la presencia corporal de lo divino entre

¹²² *Ibid.*, p. 60.

¹²³ SCHMITT, Jean-Claude. *Le corps des images*. París: Gallimard, 2001, p. 24.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 25.

los hombres. "A partir de eso, todo un conjunto de interacciones, hechas de gestos, de palabras y experiencias visionarias, podía establecerse entre los hombres y estas imágenes-cuerpo, presencias visibles y carnales de lo invisible"¹²⁵: estos *mediadores*. Que son eficaces en tanto el receptor pueda disponerse frente a ellas de la manera apropiada, de manera que, al mirar a este objeto que, en cierta manera, lo mira, pueda "sentirse envuelto por una presencia viviente",¹²⁶ disposición que implica seguir una serie de procedimientos regulados, ritualizados: tal experiencia, en su manera más acabada, tiene lugar, precisamente, en el momento del ritual.

En el final de esta larga marcha, en efecto, se encuentran *Diamond Dust Shoes* o *Para ser mirado (el otro lado del vidrio) con un ojo, desde cerca, durante alrededor de una hora*. Pero también otra imagen de Warhol en la que Hans Belting se detiene en su libro *La obra maestra invisible*. La imagen constituye, a juicio de Belting, un momento de clausura de la modernidad artística: se trata de Warhol mismo, en persona, que, en 1985, se fotografiaba junto a un letrero que decía "Andy Warhol, escultura invisible". Esta manera de cerrarse la tradición moderna (que no era exclusiva de Warhol, que en ello venía a incorporarse, aun tardíamente, a una breve tradición de performances y representaciones, desde Joseph Beuys hasta Yves Klein, desde Vito Aconcci hasta Günther Brus) consistía en la materialización terminal de la revuelta contra el ideal de autoría personal que caracterizaba a las vanguardias en la forma del reemplazo del objeto por la presentación corporal del artista. *Andy Warhol, escultura invisible* venía a integrar una constelación reciente de "obras que ya no portaban nin-

¹²⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 28.

guna huella visible de la intervención artística y eran reemplazadas por performances en las cuales los artistas renunciaban a la prueba de la obra aparte de ellos mismos".¹²⁷ En estas piezas, "el vínculo entre el artista y la obra era cortado" y en el sitio de este vínculo "venían a encontrarse" o bien obras sin la voz personal del artista o "artistas sin trabajos" o bien situaciones en que "la 'presencia' del arte era recreada por la presencia personal de un artista, en la cual renunciaba a la exigencia anterior de creatividad y confesión de sí".¹²⁸

La cancelación de la tradición moderna se producía, entonces, bajo la forma de esas maneras polares y enlazadas del forzamiento que son el ausentamiento perfecto del artista o la exaltación de la presencia. Volveremos a este punto en el próximo capítulo. Pero valga ahora recordar que Belting sostenía que esta cancelación se programaba, en cierto modo, mucho antes, cuando —por ejemplo— Leone Battista Alberti describía una imagen pintada no como una manifestación visible de una persona sagrada, sino como una entidad sujeta a las leyes de la óptica y que pertenece íntegramente al dominio de la sensibilidad: ventana a través de la cual se veía un santo o un noble, tal como un artista los recreaba fantásticamente, de manera de comunicar una idea o una invención, aunque una invención regulada, cuya evaluación demandaba un saber del arte. En esta larga separación de ámbitos —sin embargo— "la esfera estética proveía, por así decirlo, una especie de reconciliación entre el modo perdido de experimentar imágenes y el que restaba".¹²⁹

¹²⁷ BELTING, Hans. *The Invisible Masterpiece*. Chicago: University of Chicago Press, 2003, p. 386.

¹²⁸ *Ibid.* pp. 386-387.

¹²⁹ BELTING, Hans. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Age of Art*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1994, p. 16.

Y ¿cuál es este modo perdido? Aquel que, precisamente, asociaba la composición de imágenes a la realización de un ritual. El propio Belting ha propuesto, en *Semejanza y presencia*, una extraordinaria reconstrucción de la lógica de esta asociación, tal como se desplegaba en la Europa premoderna. Este libro comienza por un ejemplo. Se trata de una imagen que representa un culto local o la autoridad de una institución local: la Virgen *Nicopeia*, en San Marco, Venecia. La imagen —en la historia que cuenta Belting— fue capturada en 1203 en Bizancio, conducida por los venecianos a San Marco, donde se le encomendó la protección de la comunidad. El ícono comenzó a conocerse como la *Madonna de San Lucas*; se suponía que María misma había posado para esta imagen (que, por eso, era semejante a ella de una semejanza que no habría dependido de la intervención de ningún artista). La imagen provenía de los tiempos apostólicos, de modo que poseía una gracia particular y se le atribuía una vida propia, vida que era un poco la de una persona. Por eso se le debía protección, del mismo modo que ella daba protección.¹³⁰

A imágenes como éstas se les atribuían orígenes sobrenaturales, ser las ocasiones o soportes de visiones, y ser capaces de rea-

¹³⁰ Por supuesto que no es posible aquí proponer una descripción detallada de la esfera de las imágenes sagradas. Retengo la descripción de Belting en tanto sirve para nuestros fines. Pero es preciso retener que el término cubre una serie de manifestaciones diferentes. Y pasa por encima de diferencias importantes, que atañen al tiempo y al espacio. Una diferencia importante es la que pasa entre el cristianismo oriental, que le otorgaba al ícono la virtud que el cristianismo occidental propendía a otorgarles, más bien, a las reliquias. Aunque, por otra parte, los intercambios entre los dos dominios son frecuentes. Ver, para eso, además de Belting, el libro de Leslie Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazanzus* (1999), Leslie Brubaker y Robert Ousterhout (eds.), *The Sacred Image. East and West* (1995), y Robin Cormack, *Painting the Soul. Icons, Deat Masks, and Shrouds* (2000).

lizar actos especiales, de manera que el individuo que se aproximaba a ellas, que las besaba, las tocaba, las veneraba, les suplicaba, lo hacía con la expectativa de recibir beneficios. Esta circulación de contactos —el contacto entre el modelo y la imagen que asegura la autenticidad de ésta, el contacto entre el creyente y ella que asegura el traspaso de sus poderes— explica que allí donde, como sucede en Nápoles en 1987, se consagre la canonización del doctor Giuseppe Moscatti, la imagen que se sitúe en el Gesù Nuovo de esa ciudad sea una fotografía. Y también que esa fotografía esté acompañada por folletos que relatan los actos de su vida y componen el retrato ético que viene a completar el retrato físico. Porque una imagen sagrada está siempre rodeada de palabras; las palabras de su historia, pero también las palabras de las ceremonias en las que se exhiben. Es que

un importante aspecto experiencial del ícono era su exhibición ceremonial. Se exhibía en los días festivos [del santo de que se trate], cuando lecturas de su biografía eran también parte de su ceremonia. La fiesta memorial proveía a la congregación de los ejercicios de memoria de los textos y tenía su foco y culminación en la imagen memorial. Cuando la imagen se veneraba, un ejercicio ritual de memoria era ejecutado. Con frecuencia, el acceso a la imagen se permitía sólo cuando había una ocasión oficial para honrarla. No podía ser contemplada a voluntad sino que se la aclamaba sólo en un acto de solidaridad con la comunidad de acuerdo a un programa prescrito en un día designado. Esta práctica es lo que llamamos un culto.¹³¹

¹³¹ *Ibid.*, p. 13.

De modo que el fin de la ritualidad representa la cancelación de un modo de vincular las imágenes a la escena de su aparición, y esta escena a la comunidad que la enmarca. Pero no sólo se trata de la relación con un acto a través del cual se afirma la solidaridad de una comunidad, sino también la situación de un lugar. Porque

además de definir al santo y honrarlo en el culto, la imagen tenía también una función relacionada con el lugar donde residía. La presencia del santo local era, de algún modo, condensada en una imagen corporal que tenía una existencia física como un panel o una estatua y una apariencia especial como imagen tipo, apariencia que la distinguía de otras imágenes del mismo santo en lugares diferentes. Las imágenes de María, por ejemplo, siempre se distinguían visiblemente las unas de las otras de acuerdo a los rasgos que se les atribuía a las copias locales. Del mismo modo, los antiguos títulos de las imágenes tenían un carácter toponímico: nombraban un lugar de culto. La conexión entre imagen y culto, entonces, tenía muchos aspectos. La memoria de una imagen evocaba tanto su propia historia como la de su lugar.¹³²

No es que las imágenes sacras no pudieran moverse. Por un lado, se realizaban copias de ellas, que aunque “extienden la veneración de la imagen más allá de su sitio local”, “refuerzan la conexión entre el original y su localidad”, de manera que “la memoria vinculada al lugar permanece indivisa”.¹³³ Pero, por otra parte, una for-

¹³² *Ibid.*, p. 14.

¹³³ *Ibid.*, p. 14.

ma de presentación central de estas imágenes era la que tenía lugar durante las procesiones, donde aparecían no sólo en el seno de la comunidad, sino transportadas por ella. Y aquí es, de cierto modo, donde tenía su ápice la vida del ícono: en tanto imagen *aclamada*.¹³⁴

¿Qué sería, entonces, lo propio de la clase de imagen sacra según Belting? Una determinada relación con la exterioridad: ella comunica la presencia de una entidad sobrenatural, conserva y transmite su eficacia. No en cualquier caso: la ocasión de su despliegue es crucial —debe aparecer en tal o cual momento, en tal o cual posición del calendario, en tal o cual instante del día—, y también lo es el ritual que lo precede, lo acompaña, lo sitúa. Pero su eficacia también está vinculada con el lugar: una imagen sacra es de tal o cual sitio (tal ciudad, tal región, tal paraje) y conserva la memoria del lugar, al menos en tanto éste habría intersectado su despliegue con el despliegue de una historia sobrenatural que lo contiene y excede. Por eso su potencia depende de su historia; y por eso está siempre ya rodeada de palabras: las de las leyendas o las tradiciones que aseguran que hay un vínculo entre tal o cual pieza de madera pintada y tal o cual figura del panteón. Es que este vínculo es lo decisivo: de ahí que su hacedor importe poco, y que no se le suponga otra iniciativa que la de actualizar el paso de un *tipo* de la dimensión sobrenatural donde se encuentra a lo visible,

¹³⁴ Como Leslie Brubaker lo señala, hay “tres roles públicos obvios desempeñados por las imágenes sagradas”: el rol en la liturgia, en las procesiones públicas y como *palladia* (imágenes protectoras) urbanas. Imágenes sagradas (la Virgen de Constantinopla, por ejemplo, en el sitio del año 626) podían usarse para proteger la ciudad; pero, por eso mismo, eran focos de solidaridad ciudadana. Y lo mismo puede decirse de la circulación de las imágenes en las procesiones: que ella sirve para vincular las partes de la comunidad.

un poco como, en un acto de memoria voluntaria, actualizamos tal o cual recuerdo que hemos identificado en un fondo que suponemos que ha estado allí. Es que todo aquí tiene que ver con la memoria, la rememoración, el acto de recuerdo: porque el creyente que se encuentra con la imagen sacra se supone esperar que despliegue su eficacia (porque la cuestión es la eficacia) al mismo tiempo en que expone en tal o cual fragmento de apariencia la unidad de una comunidad, situada en su orden legítimo y ocupando un sitio determinado de la tierra.

¿Es por eso que las pinturas de Warhol cancelan los últimos rastros del ritual? Sin duda sí: en ellas el mundo comienza por enmudecer, al mismo tiempo que se ofrece, en su multiplicidad en principio indefinida, para espectadores cualesquiera que encontrará en espacios neutralizados. El objeto aislado y mudo: ésta será una de las maneras de salida de esa modernidad donde, en una imagen, se confrontaba la sociedad de individuos bajo el dominio técnico, bajo el aspecto de una retracción hacia la forma en la que se proclamaba un disenso. Ese objeto aislado y mudo será también el que preferirá el minimalismo. Y, cuando una serie de artistas (Vito Acconci o Marina Abramovic) resuelvan renunciar a la práctica de producir obras de arte, muchas veces presentarán filmaciones o performances donde un cuerpo en cierto modo anónimo se ocupa, en el aislamiento y la mudez, de realizar acciones que nada permite interpretar. Pero aislamiento y mutismo es lo que sucede también en esas frases insignificantes, esas repeticiones de palabras de Bruce Nauman que representan, a su manera, la presentación en público de una privacidad, o en las proposiciones de un Mike Kelley o un Paul McCarthy.

Ahora puede verse, supongo, la razón de esta esquemática narración. Es que los proyectos que hemos descrito se vinculan,

a una cierta genealogía de la imagen —que es una genealogía de las maneras de vincular imágenes, individuos, colectividades, palabras y espacios—, pero sus estrategias no se pueden reducir a las que movilizaban las artes plásticas modernas, allí donde se concentraban en la producción de un disenso o una dispersión, de la exposición de una privacidad o la presentación de un objeto perfectamente separado, ni, claro está, a las estrategias del ícono: en ellos se trata de construir marcos donde las imágenes puedan ser movilizadas para la formación de una colectividad quieta, a veces, pero sobre todo en viaje.

FORMAS DEL ARTE Y FORMAS DEL TRABAJO

1

¿De qué modo articulan el *Proyecto Venus*, *Park Fiction* o *What's the time in Vyborg?* los espacios y los tiempos, las colectividades y los objetos que movilizan? De un modo diferente, está claro, a la forma particular de asociación de tiempos y de espacios, de cosas y sujetos que la obra de arte moderna, en tanto aparición problemática, proponía, pero también de esa otra forma, característica del ícono o la *imago*, de la cual se desprendería. Pero ¿en qué consiste esta diferencia? ¿Qué términos deberíamos movilizar para describirla? Y ¿en qué sentido podría decirse que lo que los participantes de los proyectos hacen se vincula a los procesos de individualización y asociación que tienen lugar en el universo particular en que suceden, a los movimientos de flujos y las extensiones de redes que describíamos, un par de capítulos atrás, como propios de una época de globalización? Volvamos, para comenzar a responder a estas preguntas, a la descripción que Jameson proponía del posmodernismo, donde se trataba, precisamente, de vincular una cierta economía de los espacios y las imágenes con un cierto estado de lo social. Con la organización del trabajo en las empresas, por ejemplo. Es que la "lógica cultural" del "capitalismo tardío" que es lo que el texto llama "posmodernismo" es la "lógica cultural" de la época

en que un poco en todas partes se despliegan formas de trabajo posfordistas. ¿Cómo? En “Cultura y capital financiero”, un importante ensayo de 1998 que puede encontrarse, ahora, en *El giro cultural*, se apuntan y se resumen “las dos contribuciones que —escribe Jameson— me he sentido capaz de hacer a una teoría verdaderamente marxiana del modernismo, todavía no formulada”.¹³⁵ Una de ellas es un cierto uso de la noción de “reificación”, que permitiría leer la tríada histórica del realismo, el modernismo y el posmodernismo como momentos progresivos de un proceso cada vez más acentuado, en una dinámica que el posmodernismo llevaría a su clausura. La segunda contribución es la siguiente:

En cuanto a mi otra contribución, postulaba un proceso formal específico en lo moderno que me parece mucho menos significativamente influyente en el realismo o el posmodernismo, pero que puede vincularse dialécticamente a ambos. Para esta “teoría” de los procesos formales modernistas quiero seguir a Lukács (y a otros) cuando ve la reificación modernista en términos de análisis, descomposición, pero sobre todo diferenciación interna. Así, en el curso de hipotetizar el modernismo en varios contextos, también comprobé que es interesante y productivo ver este proceso en particular en términos de “autonomización”, del convertirse en independientes y autosuficientes de las que antes eran partes de un todo. Es algo que puede observarse

¹³⁵ JAMESON, Fredric. *El giro cultural* (trad. Horacio Pons). Buenos Aires: Manantial, 1998, p. 194.

en los capítulos y subepisodios de *Ulysses*, y también en la oración proustiana. Yo quería establecer en este caso un parentesco, no tanto con las ciencias (como se hace habitualmente cuando se habla sobre las fuentes de la modernidad), sino con el mismo proceso laboral: y aquí se impone lentamente el gran fenómeno de la taylorización (contemporáneo del modernismo); una división del trabajo (ya teorizada por Adam Smith) se convierte ahora en un método de producción masiva por derecho propio, mediante la separación de diferentes etapas y su reorganización en torno de los principios de la “eficiencia” (para usar el término ideológico que le corresponde).¹³⁶

Eso en cuanto al modernismo, cuyos “procesos formales” son análogos a la forma de organización del trabajo que llamamos “taylorismo”. ¿Y el posmodernismo? Por un lado, dice Jameson, “ahora, en lo que a alguna gente le gusta llamar posfordismo, esta lógica en particular no parece regir”, ni “la noción convencional de abstracción parece muy apropiada en el contexto posmoderno”.¹³⁷ Y, sin embargo, “al mismo tiempo, parece claro que si la autonomización —la independización de las partes o fragmentos— caracteriza lo moderno, en gran medida todavía nos acompaña en la posmodernidad”, de modo que “todavía parecen regir aquí un proceso y una lógica de la fragmentación extrema, pero sin ninguno de sus efectos anteriores”.¹³⁸ Así que

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 195-196. Trad. ligeramente modificada.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 196.

¹³⁸ *Ibid.*, 197.

hay una relación intrínseca, piensa Jameson, entre el modernismo y el taylorismo, en cuanto en ambos campos se despliegan procesos de análisis, autonomización, fragmentación. Pero ¿habría también una relación intrínseca entre el posmodernismo y el posfordismo? Aquí la posición de Jameson es algo más vacilante. Pero supongamos que hay, sí, una relación entre el “posfordismo” y lo que vendría, en cuanto arte, después del modernismo. ¿Se verificaría esta relación en obras (las de Beckett o Warhol, David Lynch o Phillip Glass) donde no es difícil observar esa fragmentación de la que hablábamos?

Pero ¿qué quiere decir “posfordismo”? Ésta es la descripción del proceso que propone Richard Sennett: “Después de la Segunda Guerra Mundial, el sistema capitalista se solidificó en grandes burocracias piramidales atadas a la suerte de los Estados-nación. Estas pirámides comenzaron a desintegrarse a fines de los 70. Hoy la cuerda entre la nación y la economía se ha cortado, y las empresas han reemplazado su solidez burocrática por redes más fluidas y flexibles conectadas por todo el mundo”,¹³⁹ por “redes más flexibles en un estado de constante revisión”.¹⁴⁰ De ahí que tuviera lugar, a partir de entonces, la formación de un capitalismo de “empresas delgadas—como escriben Luc Boltanski y Eve Chiapello—que trabajan en red con una multitud de participantes, una organización del trabajo en equipo, o por proyectos”, cuya mutabilidad e indeterminación las adaptaría mejor que a las anteriores arquitecturas en pirámide (internamente

¹³⁹ SENNETT, Richard. “Street and Office: Two Sources of Identity”. Anthony Giddens y Will Hutton (eds.). *Global Capitalism*. New York: The New Press, 2000, p. 183.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 176.

diferenciadas aunque de bordes más o menos rígidos) para “navegar” las “olas” de una realidad que se supone, por su parte, infinitamente variable y fundamentalmente incierta. Se trata de empresas que tenderían a reemplazar el sistema de los puestos, estatutariamente definidos, por “una acumulación de vínculos contractuales más o menos duraderos”,¹⁴¹ y que demandarían de sus empleados menos la realización de tareas repetitivas que la participación en proyectos de corto plazo efectuada por equipos, cuyo contenido es cambiante, y cuyas modificaciones están más allá del control de los individuos o los grupos (es que, por otra parte, en la época de la producción ajustada a la demanda, de las fusiones, de la subcontratación, la forma y los límites de las empresas tienden a hacerse vagos).

De ahí la exigencia, dirigida a los trabajadores, de nuevas virtudes: comunicatividad, movilidad, plasticidad, “reactividad”. Estas cualidades—estas capacidades de adaptación a circunstancias cambiantes—, que se suponían secundarias en ese universo definido por “el espacio disciplinario del trabajo y la disciplina del salario”¹⁴² que era el del taylorismo dominante, se vuelven centrales ahora. Pero, además, ellas son cualidades de la persona en tanto *persona*, antes que en tanto poseedora de un saber técnico. Como Boltanski y Chiapello comentan, “poniendo el acento sobre la polivalencia, la flexibilidad del empleo, la aptitud de aprender y de adaptarse a nuevas funciones, más bien que sobre la posesión

¹⁴¹ BOLTANSKI, Luc y Eve Chiapello. *Le nouvel esprit du capitalisme*. París: Gallimard, 2000, p. 118.

¹⁴² ROSE, Nikolas. *Powers of freedom: reframing political thought*. Nueva York: Cambridge University Press, 1999, p. 157.

de un oficio y sobre las cualificaciones adquiridas, pero también sobre la capacidad de comprometerse, de comunicarse, sobre las cualidades relacionales, el *neomanagement* se vuelve hacia lo que, cada vez más frecuentemente, se llama el 'saber-ser' en oposición al 'saber' y al 'saber-hacer', tanto que cada vez más "los reclutamientos se fundan en una evaluación de las cualidades más genéricas de la persona —aquellas que valen tanto para justificar las opciones de la vida privada, sean del orden de la amistad o del afecto— más bien que en la de las cualificaciones objetivadas."¹⁴³

Ésta no es toda la historia. Pero es una parte importante de la historia: la que dice que un trabajador, en la época en que el modelo comienza a expandirse en el dominio de las prácticas pero también en el de las creencias,¹⁴⁴ ingresaría en el campo del trabajo menos como soporte de saberes técnicos destinado a insertarse en un puesto definido en una grilla de funciones diferenciadas, y que sería en lo esencial el lugar de ejecución de tareas repetitivas,

¹⁴³ BOLTANSKI y Chiapello, *op. cit.*, p. 151.

¹⁴⁴ Las formas posfordistas en el mundo del trabajo no son un fenómeno aislado, sino que son índices de una transformación más general en los *imaginarios de la organización* que tiene lugar en otros ámbitos que el de las empresas. Así, Mary Kaldor (en *New and old wars: organized violence in a global era*. Cambridge, UK: Polity Press, 1999) podía hablar de una forma "posfordista" de la acción militar, para referirse al mismo tiempo a las redes terroristas y a la acción de las bandas armadas en situaciones de colapso (Rwanda o Kosovo). Y cabe vincular a estas formas las de ciertas iniciativas de acción social como las que comentaremos en el último capítulo. En cuanto al posfordismo en la esfera económica, no es un fenómeno que tenga lugar solamente en las empresas: considérese el caso de la programación en fuente abierta. Más todavía, puede concebirse la salida del fordismo en las grandes empresas como una tentativa de metabolizar, en formas fuertemente jerarquizadas, los esquemas de trabajo descentralizado que se realizaban fuera de ellas, y que tendían a articular la cooperación en formas donde disminuyera la distancia entre diseño y ejecución, a la vez que los intercambios se regulaban sin referencia a un foco central rígido.

que como un compuesto de "cualificaciones objetivadas" y "cualidades genéricas", como sujeto, al mismo tiempo, de un "saber-hacer" y un "saber-ser", que se incorporaría, en tanto unidad polivalente (comunicativa, reactiva, plástica), a grupos ocupados en proyectos esencialmente temporarios que se insertan en redes cuya forma final y cuyos límites, fluidos y flexibles como son, no pueden conocerse. Y a quien la empresa prometería, en lugar de la seguridad y la estabilidad de una carrera, la oportunidad del desarrollo personal, de manera que, en el marco de este esquema, cada trabajador estaría ocupado al mismo tiempo en la producción de objetos o la prestación de servicios, y en la modificación (la educación, el desarrollo) de sí. El cambio es discreto e importante.

Si éste fuera el caso, si el modernismo era correlativo al taylorismo, ¿qué lógica debería ser correlativa a la de la nueva situación? ¿Una fragmentación que se presentaría ahora desprendida "de todos sus efectos anteriores"? En el momento en que Jameson escribía su artículo, podía parecer que sí. Pero podría pensarse también otra cosa: que entre el modernismo y lo que vendría luego de él no debería tratarse tanto de la diferencia entre dos modos de estructurar esos objetos separados que son las pinturas, las novelas, la mayor parte de las performances incluso, como de diferencias más complejas, alrededor de la definición de las prácticas, de los modos de producir relaciones sociales en torno a ellas, de la relación entre productos y procesos: un cambio de régimen o de cultura. ¿De qué tipo? Permanezcamos todavía un momento en el posfordismo como forma de organización del trabajo; permanezcamos en la descripción de esta forma que propone cierto libro de Paolo Virno llamado *Gramática de la multitud*. El libro codifica de una manera particularmente rica una serie de distinciones que han estado realizándose en la tradición de

una cierta izquierda italiana cuyas posiciones se extenderían cuando, gracias a la publicación de *Imperio*, se volvieran uno de los puntos de referencia principales de la protesta global. El punto de partida de Virno es que “el compartir aptitudes lingüísticas y cognitivas es el elemento constitutivo del proceso laboral posfordista”¹⁴⁵. El “compartir aptitudes lingüísticas y cognitivas” más que el ser miembro de tal o cual profesión. ¿Se trataría, entonces, de que en una empresa postfordista habría cesado de haber divisiones funcionales? ¿División del trabajo? A juicio de Virno, sí: “El compartir, en cuanto requisito técnico, se opone a la división del trabajo, la contradice”¹⁴⁶. Aunque de inmediato agrega que “esto no significa, naturalmente, que los trabajos ya no estén divididos, parcelados, etc.; significa sobre todo que la segmentación de los trabajos ya no responde a criterios objetivos, ‘técnicos’, sino que es explícitamente arbitraria, reversible, cambiante”¹⁴⁷.

Algo semejante supone Virno de la recomposición, en estas empresas, de las jerarquías: es que esta variabilidad de la segmentación de las tareas, junto a la precariedad de los lazos entre los individuos y las empresas, puede también conducir (y lo hace usualmente) a “una proliferación incontrolada de las jerarquías”, a un aumento de la dominación del empleado por el empleador, y a la constitución de una relación de dependencia agravada, donde “en el trabajo, se depende de la persona Tal o Cual, y no de reglas emanadas de un poder anónimo y coercitivo; por otro lado, la que es sometido es la persona íntegra, su más básica

¹⁴⁵ VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud*. Buenos Aires: Colihue, 2003, p. 33.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 34.

aptitud comunicativa y cognitiva”¹⁴⁸. El posfordismo es menos una variación secundaria del tema fordista que una reorientación general: es que él es el síntoma y el impulsor de “la crisis de la subdivisión de la experiencia humana en Trabajo, Acción Política e Intelecto”¹⁴⁹. Es que las formas de trabajo posfordista supondrían “una yuxtaposición, o al menos una hibridación, entre ámbitos que no mucho tiempo atrás, aún durante la época fordista, aparecían netamente diferenciados”¹⁵⁰. Es que el trabajo posfordista, aun allí donde sigue orientado a producir objetos (que es lo que se suponía el objetivo inmediato del trabajo), ha absorbido algunas de las características de la acción política. De la acción política, en todo caso, como puede pensársela en la herencia de Hannah Arendt, como “la experiencia genéricamente humana de comenzar algo nuevo, la exposición a los ojos de los demás, una relación íntima con la contingencia y lo imprevisto”¹⁵¹. Por eso, el trabajador posfordista es un poco, a juicio de Virno, un “virtuoso”, un “artista ejecutante”, ocupado en “una actividad que se cumple (que tiene el propio fin) en sí misma” y que “exige la presencia de los otros”¹⁵². Aquí, “las tareas del obrero o empleado no consisten más en materializar un objetivo particular en variar e intensificar la cooperación social”¹⁵³. El posfordismo sería ese régimen donde “una parte sustancial del trabajo individual consiste en desarrollar, calibrar, intensificar la cooperación misma”¹⁵⁴.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵² *Ibid.*, p. 45.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 60.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 61.

¿Qué relación hay entre procesos como éstos y los proyectos en los cuales nos deteníamos hace poco? Un punto es evidente: lo que se proponen los artistas que inician estos proyectos es, sobre todo, “desarrollar, calibrar, intensificar la cooperación misma”, no tanto (o no exclusivamente) con el objeto de “materializar un objetivo particular” (aunque hacerlo sea parte del proceso) como con el de “variar e intensificar la cooperación social” en un determinado entorno. Este objetivo depende no solamente del despliegue de un saber técnico, sino que la condición de su eficacia es la puesta en operación por parte de los iniciadores de sus “más básicas aptitudes comunicativas y cognitivas”, y esta puesta en operación tiene como condición la presencia constante del artista en su proyecto, en el marco del cual se expone a sí mismo, en tanto *persona*. De ahí una disipación particular de la figura del autor que tiene lugar en estos casos, y que es diferente a la clase de *muerte del autor* que se anunciaba, hace tres décadas, en ciertos textos de Barthes o Foucault. Y esta disipación es importante. Recordemos que la *invención del autor* era decisiva, en particular, en el proceso de constitución, primero, de la cultura moderna de la literatura, pero en torno a ella se elaboraban figuras que se extenderían, se traspondrían, se reaplicarían en los dominios de las artes de la imagen y el sonido (el pintor y el compositor moderno serían, en efecto, autores). Como hace años lo recordaba Foucault, la invención del autor suponía un modo de reunir textos y un modo de separarlos. Roger Chartier, comentando el texto de Foucault, sugiere:

La función-autor es el resultado de operaciones específicas y complejas que refieren la unidad y la coherencia de una obra, o de una serie de obras, a la identidad de un sujeto construido. Semejante dispositivo requiere dos series de selecciones y

exclusiones. La primera distingue en el interior de los múltiples textos escritos por un individuo en el curso de su vida aquellos que son asignables a la “función-autor” y aquellos que no lo son. La segunda retiene entre los innumerables hechos que constituyen una existencia individual aquellos que tienen pertinencia para caracterizar la posición de autor. La función-autor implica por ende una distancia radical entre el individuo real y el sujeto al que el discurso está atribuido. Es una ficción semejante a las ficciones construidas por el derecho que define y manipula sujetos jurídicos que no corresponden con individuos concretos y singulares sino que funcionan como categorías del discurso legal. De la misma manera, el autor como función del discurso está fundamentalmente separado de la realidad y experiencia fenomenológica del escritor como individuo singular.¹⁵⁵

“La función-autor implica una distancia radical entre el individuo real y el sujeto al que el discurso está atribuido.” Esta distancia nos interesa. Ella hace sistema con mil otras: figuras como ésta cumplen una función organizacional decisiva en el universo moderno. Es que, si bien Foucault insistía en la centralidad de la censura en la prehistoria de la formación de una noción de autor sobre la cual se moldearía la figura fuerte del artista, ésta no era la única fuerza que operaba en la modernidad temprana para que ella se constituyera. En el mundo en que los poderes —ésta era la tesis de Foucault— estaban interesados crecientemente en ser capaces de responsabilizar

¹⁵⁵ CHARTIER, Roger. *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 90.

a individuos situables por textos determinados, sucedía también que los escritores comenzaban a operar cada vez más como proveedores más o menos independientes de contenidos destinados a la impresión y ulteriormente a circular en mercados. Y esto era crucial en el proceso de invención del autor, en el cual confluía el trabajo de la censura y la organización del universo editorial, en condiciones en que éste crecía al mismo tiempo que se volvían más inciertos los patronazgos. Actos de gobierno y actos de mercado confluían en la emergencia, entre los siglos XVII y XVIII, de la institución moderna del *copyright*, en sus restricciones y variantes, al mismo tiempo que se producían, en torno a las innovaciones institucionales y legales que suponía, disposiciones éticas concretas.

Es que la función-autor era también un sitio a partir del cual se iniciaban procesos de subjetivación determinados, que deberían encontrar sus formulaciones de modo de hacerse aceptables en un medio social modificado. Y, cuando lo hicieran, sería en función de una figura de la profesión, que tendía a distinguir el lugar que le pertenece a un individuo en el reparto general de las tareas y su dimensión privada, asociada a un mundo de afecciones más o menos secretas. Esto es lo que nos recordaba Pierre Bourdieu, que, como Jameson, establecía un paralelismo entre el universo del arte y las formas del trabajo. Este paralelismo se encuentra en *Las reglas del arte*, la reconstrucción que proponía del proceso de “conquista de la autonomía” que habría caracterizado a la modernidad artística. Es que para entender la formación del tipo social del artista que es la condición de esta dinámica de autonomización podría establecerse —decía Bourdieu— una analogía “con el paso, repetidas veces analizado, del criado, ligado por vínculos personales a una familia, al trabajador libre (...) que, liberado de los vínculos de dependencia dirigidos a limitar o impedir la venta

libre de su fuerza de trabajo, está disponible para enfrentar al mercado y padecer sus imposiciones y sus sanciones anónimas, a menudo más implacables que la violencia suave del paternalismo”.¹⁵⁶ Claro que el tipo social en cuestión es diferente al del trabajador; aunque no sea sino porque desde el comienzo pertenece a la definición de la posición (que se presenta, por lo demás, como una “no posición”) su articulación con un “arte de vivir” no burgués e incluso antiburgués, una postura ética y estética extendida a “una cultura (y no un culto) del yo, es decir hacia la exaltación y la concentración de las capacidades sensibles e intelectuales”,¹⁵⁷ que implica una toma de distancia respecto a las expectativas vigentes en el universo histórico en que viven, y, en el límite, un cultivo de la “soledad absoluta que implica la transgresión de los límites de lo pensable”.¹⁵⁸ La condición subjetiva de esa posición moderna por la cual un trabajo sobre la forma “causa el surgimiento, como mágico, de un real más real que las apariencias sensibles frente a las cuales los amantes ingenuos de la realidad se detienen”,¹⁵⁹ es inseparable de “la invención de un nuevo personaje social, el del gran artista profesional que aúna en una combinación tan frágil como improbable el sentido de la transgresión y de la libertad respecto a los conformismos y el rigor de una disciplina de vida y de trabajo extremadamente estricta, que supone el desahogo burgués y el celibato y que más bien caracteriza al sabio o el erudito”.¹⁶⁰

¹⁵⁶ BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (trad. Thomas Kauf). Barcelona: Anagrama. 1995, p. 90.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 123. Trad. ligeramente modificada.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 151-152.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 167-168. Trad. ligeramente modificada.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 172.

Esta figura encontraba sus formas radicales en el drama de despersonalización que todavía asociamos con el momento flaubertiano, mallarmeano, kafkiano, y que persistía todavía en su mayor fuerza en un texto como "Borges y yo", donde se narra cómo "Borges", en tanto persona, experimenta la indiferencia de un sujeto espectral que se desprende de él, fantasía de un momento vampírico en que la persona *pasa* completamente al autor. O la imagen que podía trazar un Maurice Blanchot, allí donde escribía que "el escritor ya no pertenece a la esfera autorizada donde expresarse a sí mismo significa expresar la certeza de las cosas y los valores dependiendo del sentido de sus límites. Lo escrito consigna a la persona que debe escribir a un enunciado sobre el cual no tiene autoridad, un enunciado sin consistencia, que no afirma nada, que no es el reposo, la dignidad del silencio (...) Escribir es quebrar el vínculo que une el habla a mí, quebrar la relación que me hace hablar hacia 'ti' y me da el habla dentro de la comprensión que esta habla recibe de ti, porque se dirige a ti, que comienza en mí porque termina en ti. Escribir es quebrar este vínculo": por eso "escribir es convertirse en el eco de lo que no puede dejar de hablar", al mismo tiempo que se pierde la capacidad de decir yo.¹⁶¹

Por supuesto que ni Blanchot ni Borges son artistas plásticos, y hasta el momento hemos estado hablando, sobre todo, de las artes plásticas. Pero yo diría que en la cultura de las artes plásticas modernas hay una propensión paralela a entender que una superficie pintada se constituye en obra en la medida en que "la realidad y experiencia fenomenológica" del individuo que la ha hecho se sustraiga

¹⁶¹ BLANCHOT, Maurice. *El diálogo inconcluso* (trad. Pierre de Place). Caracas: Monte Ávila, 1996, p. 187.

del lugar en que se expone. En la lengua española, la obra crítica de Severo Sarduy ha descrito espléndidamente esta posición, cuando celebra las pinturas de Mark Rothko y descubre en sus rojos en flotación la sangre derramada del pintor, de modo que la presencia de la pintura aparece, al mismo tiempo, como testimonio del ausentamiento de su hacedor, pero también cuando comenta las acciones de los artistas ingleses Gilbert and George, que se exponían en pedestales inmóviles pintados de dorado, y dice de ellos que se precipitan "en la saturación de lo inanimado...".¹⁶² La frase es justa: una caída en "la saturación de lo inanimado" es la del Andy Warhol al que Hans Belting se refería en *La obra maestra invisible*, pero también las presentaciones de una Marina Abramowicz o un Vito Acconci, en las que se celebraban las ceremonias de un mutismo que era algo así como el residuo de la sustracción moderna en un universo en el cual comenzaba a volverse obsolescente.

Porque estas figuras se subordinaban a una figura anterior: la de la exhibición tal como se desplegaba en las primeras vanguardias. El artista como aparición espectacular y atónita, abierta y opaca, exclamatoria y muda, se expone como si fuera una *atracción*. El movimiento que realiza es el que Andrew Webber ha identificado como "exhibicionismo". Esto es lo que, a juicio de Webber, marca la forma propia de las primeras vanguardias europeas de comunicar las instituciones del arte con las extensiones de la calle. Esto es, a su juicio, particularmente visible en esa forma central de la vanguardia: el manifiesto. Es que "es el acto de hacer manifiesto el que

¹⁶² SARDUY, Severo. *Obra completa*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana (col. Archivos), 1999, t. II, p. 1291. Ver también mi "Painting and Trance in Severo Sarduy's *La simulación*", en Douglas Fogle (ed.). *Painting at the Edge of the World*. Minneapolis: Walker Art Center, 172-186.

es tal vez el gesto definitorio de la vanguardia, y su forma definitoria es la del manifiesto, designada como un anuncio para ser visto, escuchado y leído en público, y para incorporar lectores-audidores radicales al mismo tiempo que se repele a los conservadores".¹⁶³ El manifiesto "es un acto textual de exhibición pública, un hacer manifiesto un desafío a las convenciones históricas, y como tal tiende al modo del espectáculo".¹⁶⁴ La etimología del nombre es interesante: ella sugiere la centralidad de un "despliegue deíctico que es realizado por el sujeto que muestra y vuelto palpable para el sujeto que ve".¹⁶⁵ Una manifestación es un traspaso irruptivo, y es esto lo que organiza el gesto vanguardista: el manifiesto hace signos en relación a "un nivel latente de sentido que todavía tiene que ser hecho completamente manifiesto. Es, en otras palabras, una suerte de proyecto, un diseño de lo que está por venir".¹⁶⁶

De ahí el "exhibicionismo" que es, para Webber, lo característico de estas producciones: su vinculación de los espacios del arte y de la calle, "la integración del arte en la praxis de la vida" tiende a tomar la forma de un "mostrar la ruptura iconoclasta de los límites físicos e ideológicos y de la organización interior de ese espacio".¹⁶⁷ Y esto tiene que ver con una alianza con la "atracción", en el sentido de la atracción de feria o de cabaret, el evento sensacional que, en este caso, "anuncia un nuevo modo de actividad". Por eso, la forma típica del evento vanguardista es el

¹⁶³ WEBBER, Andrew J. *The European Avant-garde*. Cambridge, UK: Polity Press, 2004, p. 18.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 42.

"montaje de atracciones" (la expresión es de Eisenstein), "un estilo de representación que se concentra en momentos agresivos que magnetizan al espectador", un poco como la aparición monstruosa magnetiza al espectador de circo. Por eso es que la vanguardia tiende a un cierto teatro, sólo que un teatro que tiene en su centro la producción corporal, producción que gravita hacia lo carnavalesco o lo excrementicio. Claro que este acto de exhibición es ambivalente. Por un lado, su potencia puede movilizarse para interrumpir la continuidad de las formas hegemónicas de narración e impedir el retiro del espectador en la absorción, pero por otro lado "la atracción tiene un potencial más reaccionario, una tendencia a fijar las cosas en una forma fetichista o icónica".¹⁶⁸ Y es posible sostener que esta oscilación es la que marca la vanguardia moderna y que domina todavía las producciones de las neovanguardias: la oscilación entre un arte de la desformalización integral y un arte de la exposición de la imagen fijada, del fetiche.

La presencia de los iniciadores de *Park Fiction*, el *Proyecto Venus* o *What's the time in Vyborg?* en sus producciones, la falta de una línea nítida entre unos y otras, responde a otras figuras de la disipación del autor que a las del silenciamiento o la exhibición: esta disipación se produce en la forma del ingreso en campos de actividad o de "intra-acción" (para usar la expresión de Karen Barad) en los cuales los individuos se abocan, al mismo tiempo que ocupan dominios definidos, en "variar e intensificar la cooperación social", y en "desarrollar, calibrar, intensificar la cooperación misma". Y una demanda de calibramiento continuo es, precisamente, característica en estos proyectos tanto como lo es en "las formas más avanzadas y

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 107.

experimentalistas de actividad económica". Esta expresión es de Roberto Mangabeira Unger, quien sostiene que estas formas (y sin duda está pensando, por ejemplo, en empresas como la de la programación en fuente abierta) son "aquellas que convierten a la producción en aprendizaje colectivo e innovación permanente, quebrando los contrastes rígidos entre la cooperación y la competición, así como entre la supervisión y la ejecución. En esta forma de producción, las personas redefinen sus tareas en el curso de su ejecución, y tratan a la idea del próximo paso como un estilo permanente de acción".¹⁶⁹ En los proyectos en que nos hemos detenido se reserva a los participantes un máximo de posibilidades de redefinir las tareas que realizan en el curso de su ejecución: los campos de actividad en que consisten son, sobre todo, de aprendizaje.

En ellos se trata, en efecto, de incorporar elementos de la constelación del arte moderno en dispositivos de *aprendizaje colectivo*. De ahí la multiplicación de los talleres, pero también de los aparatos de registro, que permiten reincorporar las interacciones que se producen en narraciones y especulaciones. Claro que éste no es solamente el aprendizaje de formas de construir imágenes y ficciones, sino también el aprendizaje de formas de establecer cadenas de solidaridad. Y también en esta centralidad de la figura de la conexión, del proceso artístico como dispositivo que sirve para establecer conexiones entre espacios y personas, esta cultura de las artes responde a la situación posfordista, que modula e interroga.

¹⁶⁹ MANGABEIRA UNGER, Roberto. *False Necessity*. Londres: Verso, 2002 (2ª edición), p. xxvi.

Pero Jameson, en el texto que citábamos al comienzo de este capítulo, decía otra cosa: que hay una operación que se despliega recurrentemente en la cultura del arte de la modernidad, y que se sigue desplegando en la posmodernidad "aunque sin ninguno de sus efectos anteriores". Esta operación es la autonomización. También T. J. Clark identificaba una operación central en la modernidad de las artes visuales, sólo que la llamaba "forzamiento". Más recientemente, Daniel Albright ha propuesto que la cultura artística moderna se describa a partir de la generalización de la operación que llama "testeo".¹⁷⁰ Testeo, forzamiento, autonomización: no parece que la relación entre ellas fuese disyuntiva. Pero sí parece que estas formas de la acción se oponen a aquello que sugiero que los artistas que inician estos proyectos realizan: actos de *reunión*, si se quiere usar esta palabra española para traducir un término inglés que es, en su abanico de significados, intraducible en esta lengua. El término es "gathering", y significa, además de recolectar y llevar lo recolectado a un lugar, "aprender o concluir a partir de una observación", "servir como centro de atracción o atraer", "envolverse en torno a alguien o algo", "reunir las propias energías para realizar un esfuerzo", "reunirse en torno a un punto central", "crecer, por agregaciones, aumentar"...

Y "gathering" es también un término que Bruno Latour ha movilizado en una serie de textos recientes. El término aparece, por ejemplo, en un texto donde se sugiere un programa de "renovación

¹⁷⁰ ALBRIGHT, Daniel. *Modernism and Music*. Chicago: Chicago University Press, 2004.

de la mentalidad crítica". Esta "renovación de la mentalidad crítica" implica, a su juicio, una reorientación del trabajo intelectual. Una reorientación respecto a lo que él piensa que es el reflejo crítico, por el cual el gesto (la operación central) del trabajo intelectual es un *distanciarse* de lo que llamará *cuestiones de hecho* para dirigir "la propia atención *hacia* las condiciones que lo hicieron posible".¹⁷¹ Ésta es la forma kantiana de la crítica, pero también una forma que es común en la cultura de la modernidad: la creencia en que explicar (de ahí un cierto dramatismo de la explicación) implica mostrar de qué manera lo que suponemos que se encuentra en el mundo por sí mismo es el resultado de procesos que tienen lugar *en otra dimensión*. Por eso las dos grandes variedades de la crítica son la crítica del fetiche (en que se muestra que el poder de un objeto depende de las proyecciones que recibe) y la crítica de la autonomía del individuo (en que se muestra que aquello que el individuo cree realizar *motu proprio* es, en verdad, *provocado*).

Claro que la crítica es el producto de una cierta cultura. Esta cultura —cuyo marco más general es lo que llamamos "modernidad"— tiende a construir el mundo como un dominio donde se ponen en relación, en contacto, sujetos constituidos y objetos separados. A juicio de Latour, esta construcción es imperfecta, en el sentido de no ser suficientemente fiel al hecho de que humanos y no humanos no se despliegan en dimensiones separadas, sino que los humanos se reúnen en torno a cosas que los preocupan, que son inseparables de esta preocupación, y cuya distribución

¹⁷¹ LATOUR, Bruno. "Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern". *Critical Inquiry* 30 (invierno 2004), p. 234.

hace posible tal o cual forma de asociación. No hay un mundo allá, en la distancia, al que los humanos accederían: hay una constitución constante de mundanidad, subjetividad y colectividad. Algo de este proceso de constitución continua es lo que Martin Heidegger quería capturar cuando redescubría la cuestión de la objetividad en una meditación sobre la "cosa":

Martin Heidegger, como cualquier filósofo lo sabe, meditó numerosas veces sobre la etimología de la palabra cosa. Todos somos ahora conscientes de que en todos los lenguajes europeos, incluyendo el ruso, hay una estrecha conexión entre las palabras que designan la cosa y una asamblea cuasi-judicial. Los islandeses se jactan de tener el parlamento más antiguo, al que llaman *Althing*, y todavía se pueden visitar en numerosos países escandinavos sitios de asamblea que se designan por las palabras *Ding* o *Thing*. ¿No es entonces extraordinario que el término banal que usamos para designar lo que está allí afuera, incuestionablemente, la cosa, lo que está fuera de discusión, fuera de lenguaje, sea también nuestra palabra más antigua para designar el más antiguo de los sitios en el que nuestros ancestros hicieron sus tratos y trataron de resolver sus disputas? Una cosa es, en un sentido, un objeto allí afuera y, en otro sentido, un *asunto* aquí, una reunión. Para usar el término que introduje antes de un modo más preciso, la misma palabra cosa designa asuntos de hecho y asuntos de preocupación.¹⁷²

¹⁷² *Ibid.*, p. 234.

Una *cosa* es un *gathering*, una asociación, un conjunto articulado, pero también algo en torno a lo cual una colectividad se reúne en un determinado espacio que es un espacio de atracción. Esta situación básica por la cual se constituye, al mismo tiempo, un cierto tipo de asociación y un cierto perfil de mundo, la co-implicación de la socialidad y la mundanidad, es lo que una larga tradición moderna ha tenido —a juicio de Latour— problemas para reconocer: “El paréntesis que llamamos moderno durante el cual teníamos, por un lado, un mundo de objetos, *Gegenstand*, allí fuera, indiferentes a toda clase de parlamento, foro, ágora, congreso, corte y, por el otro, una serie de foros, lugares de encuentro, asambleas donde la gente debatía, ha terminado. Lo que la etimología de la palabra *cosa* —*causa, res, aitia*— había conservado para nosotros misteriosamente como una especie de fabuloso y mítico pasado se ha vuelto, para todos, nuestro presente más ordinario. Las cosas están reunidas de nuevo”.¹⁷³ Lo que quiere decir que no puede no percibirse que “las cosas se han vuelto Cosas de nuevo, los objetos han vuelto a entrar en la pista, la Cosa, en la cual deben primero reunirse para existir luego como lo que *está aparte*”.¹⁷⁴ Es decir, no podemos no saber que allí donde un mundo se produce, es a través de la común composición de subjetividades y objetividades, en procesos que implican la movilización de humanos y no humanos, asociados de maneras diferentes y provistos de mediadores.

“Las cosas están reunidas de nuevo.” ¿Qué quiere decir esto? Sería demasiado complejo aquí detallar el rico análisis del presente que propone Latour. Aunque sería provechoso, claro está.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 234.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 236.

Entre otras cosas, porque ese universo de lo moderno que describe como aquello que estaríamos en trance de dejar es el que constituye el entorno en el que se desplegaba la voluntad de “forzamiento”, y donde se producía la pasión por la autonomización. Pero baste mencionar un aspecto: que este presente se caracteriza, a juicio de Latour, por la proliferación de una cierta clase de entidades que se imponen a la atención de los humanos. Estas entidades son lo que llama “vínculos riesgosos”. Ellos se definen por contraste con los objetos. Un objeto, en el esquema de Latour, es una entidad de bordes netos, esencia definida y propiedades reconocidas que, cuando se presenta, lo hace separada, desprendida de la actividad técnica que la ha producido, y que, cuando produce efectos, lo hace en un “universo diferente”, aunque sea en el detalle, de aquél en el que ha advenido. Por eso, sus efectos no reaccionan nunca sobre su definición primera, su carácter y sus límites. ¿Un ejemplo? La mesa sobre la cual se encuentra la computadora en la que escribo estas líneas, o la silla en la que estoy sentado. O la abrumadora mayoría de las obras de arte, que, después de todo, son entidades más o menos sostenidas sobre sí, delimitadas al mismo tiempo del mundo en el que se exponen y de la subjetividad viva de su productor, entidades que, si producen efectos, lo hacen primariamente en las conciencias de individuos que, no importa qué sea lo que les sucede, no vuelven sobre ellas para modificarlas en su complejidad material inmediata.

“Vínculos riesgosos” son, en cambio, una clase de entidades difíciles de describir de ese modo. Esta clase es ejemplificada, en el texto de Latour, por esos priones, malformaciones de proteínas, que causan la “enfermedad de la vaca loca”. Pero también por muchas de las entidades que se vinculan a las crisis ecológicas en condiciones de capitalismo global: un agujero en la capa de

ozono, digamos. O un crash en el mercado de valores. ¿Cuál es la forma de “cosicidad” de estas cosas?

Ellas son, dice Latour, entidades sin bordes nítidos, esencias definidas o bordes discernibles, que, por eso, tienden a “cobrar el aspecto de seres encabalgados, que forman rizomas y redes”:¹⁷⁵ articulaciones de partes muy diversas de las cuales es difícil decir dónde comienzan o dónde terminan. En el tiempo y en el espacio: de las cuales puede ser difícil decir cuándo han comenzado y de las cuales puede ser difícil decir si tal o cual componente forma parte de ellas o no.

Estas entidades no se exponen, no aparecen, sin exponer al mismo tiempo el aparato que les ha dado lugar (el trabajo, la institución, los saberes, las personas). Lo quieran o no lo quieran: es que no pueden evitar mostrar cómo están hechas, incluso si no es su voluntad hacerlo. Su impacto es a la vez inmediato e incierto, en la medida en que poseen “conexiones numerosas, tentáculos, pseudópodos que las vinculan de mil maneras a seres tan poco asegurados como ellas”: que, precisamente a causa de la multitud de los vínculos que las hacen posibles, poseen consecuencias muy diversas. Consecuencias que, por lo demás, impactan en ellas mismas, las modifican, las modulan. Ellas son inseparables “de consecuencias que les corresponden, de las cuales aceptan la responsabilidad, de las cuales sacan enseñanzas, en un proceso de aprendizaje bien visible que recae sobre su definición y que se desenvuelve en el mismo universo que ellas”.¹⁷⁶ Nótese esta última expresión: “en el mismo universo que ellas”.

¹⁷⁵ LATOUR, Bruno. *Politiques de la nature: comment faire entrer les sciences en démocratie*. París: La Découverte, 1999, p. 40.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 40.

Es que ellas no operan en una zona separada, discernida de aquella donde tienen lugar las mil transacciones que dan lugar a los trabajos cotidianos: no se trata aquí de configurarse estableciendo un borde definido, indiscutible.

Un poco así son estos proyectos, “seres encabalgados, que forman rizomas o redes”, conjuntos abiertos que vinculan la modificación de un edificio, la realización de un taller, la producción de *spots* televisivos, el diseño de posters que se instalan en la calle o de sillas que se instalan en un auditorio, el plan de una excursión que implica comidas, conciertos y el reparto de una serie de postales que se envían, la fabricación de un modelo, la proyección de una película...; o el diseño de un parque, la preparación de unos eventos que unen el congreso y la celebración, el despliegue de una exposición, el viaje a otras ciudades, el diseño de un tour por Hamburgo, la ocupación del HafenCity InfoCentre...; o la publicación de una revista y el establecimiento de un sitio que le da un lugar común a una serie de proposiciones: el ofrecimiento de una conferencia, la preparación de unas comidas, la ocupación de un sitio en Buenos Aires, la participación en una performance en un sótano escondido. Conjuntos abiertos, cuyos componentes se tejen entre sí un poco como se teje una red, trenza sobre trenza, a través de un procedimiento paciente que se sostiene de un nombre que conecta sus momentos de manera, en cierto modo (así describía Sartre a las apariciones en las pinturas de Giacometti) “interrogativa”.

Desde cualquier punto que se observe, estos conjuntos aparecen un poco como extensiones vagas, de contornos que no se ve cómo fijar. Es que no vienen a instalarse, como lo harían un cuadro, un edificio, un escrito, una escultura, en un mundo del cual se diferenciarían a través de bordes rígidos: hay mil comu-

nicaciones (tentáculos, pseudópodos) que los ligan al sitio en que se encuentran. Ninguna ansiedad, en torno a ellos, de demarcación. Se trata, por el contrario, de multiplicar el espacio para las mediaciones entre el proyecto y sus entornos, de modo de ampliar la zona de indiscernibilidad que se extiende en torno a ellos: visitantes de Vyborg que traen historias al lugar y que diseminan el dispositivo, participantes de Venus que realizan actos que el sistema posibilita pero que tienen lugar más allá de sus bordes, ocupantes de un cierto hospital con quienes se establece una alianza que incide en la realización de un parque...

La membresía de estos grupos es incierta. Por eso es que no se podrá nunca marcar puntos simples en que trasciendan el sitio en el que vienen a aparecer. Y esto es lo que se quiere: es que no se trata para ellos de producir efectos en un sitio diferente al sitio donde suceden, sino en espacios locales con los cuales se conectan a través de una multitud de transiciones. El proyecto de Vyborg habrá sido eficaz en la medida en que cuando se concluya puedan observarse, además de una serie de imágenes filmadas, efectos inmediatos en ese entorno, aun cuando esos efectos no sean estrictamente artísticos; el esquema de acciones de Park Fiction habrá sido exitoso en la medida en que, además de la serie de esbozos y de textos que se presentan en unas mesas que recuerdan a la vanguardia soviética en *Documenta 11*, en Kassel, se preserva una apertura a los muelles de St. Pauli; los intercambios del Proyecto Venus encontrarán su razón en que, además de la ejecución de actos de habla y de imagen en el sitio (y por su medio mismo), se efectúen intercambios de materiales o servicios entre personas específicas. Lo que no significa que su valor sea simplemente local: es en tanto que realizan estas operaciones que pueden presentarse como *precedentes* o como *casos*.

De ahí una articulación en ellos entre lo artístico y lo útil que es extraña a la cultura moderna de las artes. De ahí que, allí donde estos proyectos se exhiben fuera de la comunidad de producción en que suceden, lo que encuentre el observador ocasional sean, en cierta manera, *instrumentos*. Por eso es que la forma más compleja (y fiel, si cabe la palabra) de exhibición de Park Fiction es la que tenía lugar en Hamburgo o que *What's the time in Vyborg?* fuera presentado en un recorrido por la ciudad tal como podía tejerse a partir de ciertos actos en una biblioteca.

Así como en el mundo del trabajo posfordista la separación del trabajador y el individuo es en el límite imposible, en estos proyectos cada uno de los integrantes se presenta como aquellos que se embarcan en un proceso de articulación en imágenes y discursos de informaciones y problemas inmediatamente vinculados a su circunstancia singular. Claro que el objeto de estos procesos es liberar esa circunstancia de la estricta privacidad. Los participantes de estos proyectos articulan en público aquellos aspectos de su circunstancia que al mismo tiempo dependen de las redes de relaciones en las que se encuentran y que son susceptibles de reelaboración.

De modo que podemos comenzar por reformular nuestra hipótesis de esta manera: algunos individuos —formados en una cierta genealogía del arte moderno— resolvían, en los últimos años, ejecutar estrategias para vincular imágenes, espacios, tiempos, personas y discursos que difieren de aquellas que encontraban en esa misma genealogía (en cuyos ámbitos sus resultados, sin embargo, se exhibían): ni artefactos destinados a confirmar la integridad y la unidad de una comunidad preexistente a través de un acto de memoria que articula un objeto trascendente, ni apariciones críticas donde una forma se lleva a la aberración para abrir, en un espacio neutro o familiar pero habitado por una

sociedad fluida, una zona donde pueda desplegarse un sentimiento de disenso, ni tampoco un instrumento destinado a dispersar un público: lo que estos proyectos se proponen es concebir e instrumentar mecanismos para que una colectividad más o menos vasta y diversa pueda regular sus interacciones al mismo tiempo que se ocupa de la construcción de imágenes y de discursos en un espacio que su despliegue mismo fabrica.

UNA ASAMBLEA

1

Hace unos pocos años, Peter Watkins comenzó un curioso proyecto: la reconstrucción de la comuna parisina de 1871 con un grupo de unos doscientos vecinos de París; esta reconstrucción, preparada durante varios meses y filmada durante tres días, sería la base de una película que se llamaría *La comuna (París, 1871)*. El resultado es una de las piezas mayores de cine político de las últimas décadas; pero además, en la concepción del grupo que la originó, es un dispositivo más complejo. Porque Watkins supone que solamente en ciertas condiciones la película tiene su eficacia verdadera: donde la colectividad misma que la ha constituido está presente, aunque no sea sino en delegación, en la sala donde la película se muestra (donde la exhibición es fiel a lo que llama el "principio de acompañamiento"). El ícono, decía algunas páginas atrás, es una aparición cuya eficacia se despliega allí donde es transportado por la comunidad cuya integridad y enraizamiento esa misma aparición asegura; y aquí sucede algo semejante, sólo que allí donde el ícono funcionaba a la manera de un artefacto de memoria, Watkins aspira a una película que actúe como mediadora entre nudos de una red o tejido de particularidades que se extiende.

Pero ¿quién es Peter Watkins? Tal vez el menos conocido de los grandes cineastas de las últimas tres o cuatro décadas, y el responsable

de una escueta docena de películas. La primera de ellas, un corto, es de 1956; en su primer largometraje, *The Forgotten Faces* (1960), un grupo de no profesionales reconstruía los eventos de 1956 en Hungría. En 1964, *Culloden* mostraba a otro grupo de no profesionales realizando una reconstrucción vertiginosa de una batalla del siglo XVIII: los elementos de *La comuna* comenzaban aquí a desplegarse. Y lo hacían más aún en la realización que constituye el punto mayor de inflexión de la carrera de Watkins: en 1966, realizaba, para la televisión inglesa, una pieza llamada *The War Game*, *El juego de la guerra*. *El juego de la guerra* simulaba un ataque nuclear a Londres y lo registraba con los modos y las técnicas del documental. "Falso documental", se diría, si no fuera que los niveles de realidad que se componen en la película son demasiado complejos para ser bien descritos por esta expresión. La película desencadenaría una vasta polémica entre los cuadros burocráticos de la BBC; al final de esta polémica, los conductores del canal resolverían no mostrarla. Aquí se iniciaba un informal pero insistente apartamiento de Watkins de la televisión inglesa; en este punto su carrera se volvía zigzagueante. En 1967 filma la historia alucinada de una estrella pop, con el nombre de *Privilege* (*Privilegio*); la película es un ataque muy directo contra el *establishment* audiovisual y no será distribuida. Dos años más tarde filma otra película centrada en juegos mortales que involucran a gobiernos asesinos y poblaciones desconcertadas. La película se llama *Los gladiadores*, permanece virtualmente no exhibida. Otros gladiadores son los que se encuentran en su última ficción de esos años, *Punishment Park*, una fantasía sobre cierto estado que establece una zona de matanza en su territorio, territorio recorrido por individuos condenados cuya historia seguía esta pieza de imaginación desolada que, como *Los gladiadores*, como *Privilegio*, virtualmente nunca llegaría al público.

La producción de las películas de Watkins, desde comienzos de la década de 1970, dependería de manera cada vez más estricta de la colaboración de televisiones estatales o de asociaciones no gubernamentales europeas. Es para la televisión noruega, precisamente, que filma una notable reconstrucción, realizada sobre todo con actores no profesionales, de la vida de Edvard Munch, que concluye en 1974. Y es una variedad de circunstancias la que le permite realizar tres películas que, en conjunto, constituyen un proyecto enormemente ambicioso. El primer panel de esta informal trilogía es un proyecto realizado entre 1983 y 1985. El punto de partida del proyecto era la voluntad de realizar una película antibélica. El resultado, *El viaje*, que se acabaría en 1988, es una larga, compleja, sinuosa y exacerbada realización de 14 horas y media sobre la industria armamentística. El ritmo de la película es, precisamente, el de un largo viaje: viaje, al mismo tiempo, de las armas que recorren en círculos, líneas y espirales el planeta, pero también el de los realizadores que, tejiendo puntos de conflicto, se abocan a la construcción de un mapa del presente. El segundo panel es *El librepensador* (1994), una reconstrucción, realizada con un grupo de estudiantes noruegos, de la vida y el pensamiento de Strindberg, que el grupo concibe como un foco en torno al cual se discuten, se elaboran, se interpretan los desarrollos de la Europa de finales de la era de los estados de bienestar.

La tercera parte —la parte en la que quiero, por economía de espacio, detenerme— es, precisamente, *La comuna*, cuyo origen data de 1998, cuando Watkins y cierta compañía productora de documentales acordaron realizar una película sobre la comuna parisina de 1871, en la que, luego de dos meses de gobierno popular consiguiente a una rebelión de una parte del ejército, tuvo lugar una de las más atroces masacres de la historia europea

moderna. La película se filmó en 1999, en una fábrica abandonada en las afueras de París, que era, hace ocho o nueve décadas, el sitio donde funcionaban los estudios de Georges Méliès, pero que hoy es la sede de un grupo de teatro que trabaja bajo la dirección de Armand Gatti.

¿Quiénes reconstruirían la comuna? El grupo inicial del proyecto (Watkins mismo y algunos colaboradores) reunió —a través de diversos mecanismos— a un grupo de 220 personas. Muchas de ellas eran parisinas, pero otras provenían de las provincias o del norte de África. Casi todas carecían de experiencia actoral. El grupo era diverso en varios sentidos, y esta diversidad estaba en relación con lo que deberían representar: gente de las provincias encarnaría a gente de las provincias y conservadores reclutados a través de la prensa conservadora de Versalles encarnarían a los conservadores de Versalles que acabarían prevaleciendo, en 1871, sobre los comuneros. Este grupo trabajaría durante algunos meses con un equipo de historiadores que conducirían talleres destinados a facilitar, para los participantes, la composición de sus papeles. Porque éste era el contrato: que cada uno compondría —entre otros, en conversación con otros— sus papeles. Sus papeles, que serían desplegados en una brevísima semana en un set que reproduciría la sección onceava de París como una serie discreta de espacios interconectados: cuartos, patios, oficinas. Más tarde, en la película, observaremos paredes o ventanas cuidadosamente reconstruidas, pero sabremos siempre que se trata de una reconstrucción: trozos de cartón o de madera. “El set —escribe Watkins— fue cuidadosamente diseñado para oscilar entre la realidad y la teatralidad, con atención especial puesta, por ejemplo, en la textura de los muros, pero de modo que los bordes del set fueran siempre visibles, y que los ‘exteriores’ —la rue

Popincourt y la Place Voltaire— claramente visibles como lo que son: elementos artificiales en un espacio interior.”¹⁷⁷

Cuando asistamos a la proyección en la película (en un cine, tal vez, aunque estuviera concebida originalmente para ser exhibida en la televisión) veremos a todos los participantes oscilar: ellos hablan en nombre de sus roles y, de repente, hablan en nombre de sí mismos; un norafricano que encarna a uno de los miembros de cierta rebelión de 1871 pasa a discutir la situación de los indocumentados en París en el presente; un grupo de mujeres toma parte en un debate en 1871 y en un instante comienza a debatir la circunstancia de las mujeres en la Francia de finales del siglo XX; unas niñas participan en una clase simulada de 1871 y, de repente, juegan en el set entre las luces y las cámaras.

El esquema de la narración es muy simple. Estamos en 1871, en París. Se nos muestra, en tomas fijas, en retratos quietos, a la multitud de personajes que luego se desplegarán durante las seis horas de la película. La guerra acaba de terminar. Las condiciones de vida son miserables. El gobierno está recluido en Versalles. Un levantamiento se produce. Casi por nada. El levantamiento es inesperado. No hay planes: el levantamiento tiene su vago origen en un estado de tensión y descontento en los barrios, tensión y descontento originados en mil razones. Y se da el caso de que un grupo de tropas no disparan allí donde se les había ordenado que lo hicieran; que un grupo de vecinos toma las armas; que una comunicación se extiende entre unos y otros, de uno a otro, de boca a oreja; que microinstituciones se organizan allí donde algunos resuelven que se tome popularmente el control:

¹⁷⁷ WATKINS, Peter. www.mnsi.net/~pwatkins/commune.htm

una multitud de procesos indirectos se producen, una pululación de acciones simples se agregan... Como la mayor parte de los actores son no profesionales, hay una interminable variedad de maneras de situarse en el espacio, de entonaciones, de posturas, que poseen la rigidez de quienes sólo han practicado un entrenamiento esporádico, pero evitan la estandarización que es el lastre común del profesional: los despliegues de estos individuos son de una sorprendente especificidad.

Todo comienza a suceder bajo presión: si la resonancia entre lo que sucede en *La comuna* y el estado de cosas del presente es tan inmediata, es porque la colectividad emergente que nos muestra *La comuna* es una comunidad abocada a un proceso de aprendizaje para el cual *no tiene tiempo*. Porque la urgencia es grande. Las decisiones deberán tomarse sin demora, sin modelos ni antecedentes, a partir de informaciones incompletas. Y la información, para todos, es crucial: por eso cierto grupo que al comienzo del largo recorrido de la película (de la comuna) había iniciado la publicación de panfletos y pasquines, improvisa un canal de televisión. Es a través de este ficticio canal que nosotros, en el cine, presenciaremos la mayor parte de los sucesos. El dispositivo narrativo es simple: dos presentadores, que median entre los sucesos y nosotros, con micrófonos en las manos, se moverán por el set donde hay siempre una sobreabundancia de actividad, seguidos por la cámara, y se acercarán a grupos de personas (porque ésta es una película de grupos, más que de individuos) y les pedirán que comenten los hechos de la comuna. Se mueven por el set como si se movieran por una asamblea: toda palabra particular se producirá sobre una multitud de palabras de trasfondo; nunca veremos a nadie ocupar el marco de la cámara sin que a su lado o a sus espaldas haya otros ocupados en

otras discusiones. Y será el caso, muchas veces, de que los actores en tal o cual parte del set donde tiene lugar una actividad que se ejecuta contra el tiempo (porque la película habrá debido filmarse rápidamente) sepan lo que sucede en otros lugares de la filmación de *La comuna* a través de estos reporteros: el dispositivo de composición de la película para un público es, al mismo tiempo, el medio de comunicación entre aquellas dos centenas de personas que están ocupadas en el proceso real de la composición.

La impresión que tenemos, al mirar la película, es la de la captación de una "producción directa de la sociedad". La expresión es de Pierre Rosanvallon, que la emplea en un libro reciente, *El sistema político francés*, reflexionando sobre ese rasgo del sistema político en cuestión que es la confianza en la eficacia de las formas para definir un cierto perfil de la sociedad. En la eficacia de las formas para "producir la sociedad" pensaban los constituyentes de 1789 cuando especulaban sobre la figura de la fiesta popular, que muchos de estos constituyentes concebían como un espacio, un sacramento y un mecanismo: un espacio donde la sociedad nacional podía hacer la experiencia sensible de su unidad profunda. "Una de las grandes funciones de las fiestas revolucionarias" era, para muchos, la "de celebrar de manera activa, para volverla por un instante directamente legible, esta unión-fusión que los hombres de 1789 convocan ardientemente. Ellas son consideradas en este sentido como medios directos de producción de la sociedad".¹⁷⁸ Como tales, se confiaba en que "enraícen en las sensibilidades la afirmación del carácter uno e indivisible de la República. Ellas constituyen un poderoso transformador moral

¹⁷⁸ ROSANVALLON, Pierre. *Le modèle politique français*. París: Seuil, 2004, p. 38.

y social, que convierte en ciudadanos a individuos dispersos, que ningún vínculo corporativo ya retiene. Ellas vuelven visible el advenimiento de una colectividad que ya no es ordinariamente representable, porque no está estructurada por diferencias conocidas y reconocidas por todos”.¹⁷⁹ Pero esto es precisamente lo que implica la posibilidad de la formación de una cierta palabra: las fiestas permiten “instaurar un modo inmediato de expresión de la colectividad: una palabra común puede elevarse en su seno sin que haya necesidad de poner en operación un mecanismo representativo”.¹⁸⁰ Un poco esta confianza está en la base del proyecto de *La comuna*; o, mejor, está la confianza sin la creencia en que la palabra común deba tomar la forma de una afirmación de la *unanimidad*.

En cuanto a nosotros, que veremos la filmación más tarde, nos habremos enterado de los sucesos de 1871 a través de otras dos fuentes: de carteles entre las secuencias (la experiencia de ver *La comuna* es, en parte, la de leer un libro de historia) y de una serie de emisiones, intercaladas, de una ficcional TV Versalles, estructurada a la manera normal de las emisiones de CNN o de BBC: breve relato de las acciones seguido por comentarios expertos. Para nosotros, muchas veces el desarrollo será rápido. Y esta rapidez es proporcional a un movimiento que todos ejecutan y que le da el tono a la película. ¿Qué movimiento? Al comienzo los actores les hablan a las cámaras, se concentran en sus partes,

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 69. A este mismo deseo de unanimidad corresponde la forma arquitectónica de los mismos constituyentes: la arquitectura de la asamblea. Porque la adopción del hemicírculo como forma normal (opuesta al modelo inglés de la sala rectangular) deriva de la creencia en que éste favorece (e incluso causa) la formación de esa unanimidad: “en una sala correctamente concebida, se piensa, la voluntad general debe poder formarse de manera cuasi espontánea” (p. 71).

integran más o menos sin fisuras la ficción. Gradualmente, sin embargo, notaremos que se hablan entre sí, que nos dan momentáneamente las espaldas, y que se concentran sobre todo en regular la interacción social que está teniendo lugar en el set, la vasta improvisación multifocal que se despliega. Y la película misma abandonará gradualmente el porte reconstructivo, y nos mostrará las discusiones que, en el espacio de la realidad, en los antiguos estudios de Méliès, mantienen los participantes del proyecto. Estas discusiones se refieren a la comuna de 1871, pero también a la película que se está filmando —de manera que *La comuna* es, entre otras cosas, una suerte de documental sobre la filmación de *La comuna*— y al presente de Francia, que se lee desde las experiencias que están teniendo lugar en el set mismo, en el momento. Estas discusiones son más lentas, y en ellas la oscilación se resuelve temporariamente. Pero vuelve a hacerse frenética en las últimas secciones, cuando el desastre se aproxime, hasta las ceremonias del final donde los gritos, acciones y palabras se dirigen en multitud de direcciones simultáneas, y todos se hablan entre sí al mismo tiempo que a la cámara, y, detrás de la cámara al equipo de filmación, acusándolo o absolviéndolo, y, más allá de él, a nosotros, aquí en la sala donde estamos, donde nos descubrimos, tal vez, puestos en un juicio cuyos términos y reglas deberemos descubrir.

La película en cuestión es, para aquel observador un poco casual que la ve en alguna sala, una de las auténticas singularidades de los últimos años del cine. Sin embargo, el momento de exhibición no es para Watkins el momento decisivo del proceso. Él mismo ha escrito un largo texto donde articula su valoración del tema. Y allí es donde afirma que *La comuna* es una tentativa de articular cierta forma y cierto proceso. ¿Qué proceso? “Generalmente hablando, nuestro *proceso* se manifiesta a través de la manera

amplia de incluir a los participantes en la preparación y en la filmación, y en la manera en que algunos de ellos continuaron el proceso después de que se terminara la filmación.” ¿Y la forma? “Nuestra *forma* puede verse en las largas secuencias y en la extensa duración de la película, que emergió en el montaje. Lo que es significativo, y creo que muy importante en *La comuna*, es que los límites entre *forma* y *proceso* se funden: la forma hace posible que el proceso ocurra, pero sin el proceso la forma carece de sentido”.¹⁸¹

“La forma hace posible que el proceso ocurra, pero sin el proceso la forma carece de sentido.” Y el proceso es lo que precede y sigue a la filmación. Lo que la precede: una investigación sobre la comuna de 1871 que los participantes de la película habían realizado antes de comenzar la filmación. Investigación lenta, que supuso la producción de un espacio de vinculación de historiadores y no historiadores, y la fabricación de un foro de aprendizaje colectivo. Esta preparación demandó tiempo; pero tiempo es, precisamente, lo que hace falta para que tenga lugar una transformación de los individuos gracias a la incorporación a un proceso; es tiempo el que hacía falta para que, en los talleres que precedían a la película, en la reunión se desplegara una red consistente de vínculos sociales. Este proceso de aprendizaje había implicado la activación de una discusión constante, que tenía lugar en presencia a veces de las cámaras, de modo tal que entre el momento de la preparación y el momento de la realización se estableciera continuidad. Porque ésta es la condición, a juicio de Watkins, para que, más tarde, en la película filmada, montada, se exhibiera una dinámica de grupo: “Tanto en las escenas de discusión ‘estáticas’ como

¹⁸¹ WATKINS, *op. cit.*

en las escenas móviles, la gente rara vez o nunca es encuadrada en primer plano individualmente: en general hay al menos dos o tres personas en el cuadro al mismo tiempo. Esto, y la manera como las personas hablan entre sí, hacen posible una *dinámica de grupo* que es rara en los medios de comunicación hoy”.¹⁸²

Si una dinámica de grupo es rara en los medios de comunicación hoy, es porque en ellos se repite monótonamente un esquema determinado de estructuración de las palabras y de las imágenes. Esto es lo que Watkins llama la “monoforma”, dominante, a su juicio, en la industria audiovisual del sitio que sea, y uno de los obstáculos centrales para la producción de la clase de democracia cosmopolita que es el proyecto político que se encuentra en su horizonte. La “monoforma” es esa forma normal de comunicación televisiva caracterizada por “el diluvio de imágenes y sonidos densamente empaquetados y rápidamente editados, la estructura modular ‘sin costuras pero fragmentada’ que conocemos tan bien”, cuyo lenguaje se elaboraba muy pronto en el cine del siglo que acaba de terminar, pero que gradualmente se desplegaría en nombre de un imperativo de legibilidad inmediata y rapidez. Y que conduciría al uso de una edición de *shock* y una contracción del espacio y el tiempo que les retira a las audiencias la posibilidad de la reflexión sobre la imagen que, en cada caso, se les presenta, aun cuando se trate de esa realidad que en documentales y programas de noticias aparece a través de una secuencia de breves entrevistas, cortes, narraciones... Este imperativo de velocidad implica el rechazo de la posibilidad de un *tiempo lento* y una *duración sostenida*. “Pero cuando esta última se

¹⁸² *Ibid.*

elimina casi exclusivamente en favor de la velocidad —cito a Watkins—, estamos en problemas. La velocidad usualmente significa brevedad, y cuando eso se convierte en el centro de la forma-lenguaje, ella se vuelve anti-proceso.” ¿Por qué? “El uso constante de una velocidad excesiva se vuelve anti-proceso porque un rasgo característico de la especie humana es que necesitamos tiempo-extensión-espacio (del mismo modo que necesitamos oxígeno). Necesitamos estos elementos para considerar y reflexionar, para plantear preguntas, para liberar nuestros pensamientos, y para situarnos; lo necesitamos de mil maneras a medida que nos desarrollamos; lo necesitamos para comunicarnos con nosotros mismos y con nuestro entorno.”¹⁸³ Es este tiempo el que debería presentar —mejor, posibilitar, abrir— *La comuna*.

Por eso, sigue Watkins, a la mayoría de los participantes en el proceso de *La comuna* les pareció que el procedimiento ofrecía una cierta posibilidad: la de “una continuidad de experiencia mucho mayor que la usual práctica de filmar escenas breves y desconectadas”, que permitía la improvisación, la extensión de las relaciones, a la vez la integración y la sorpresa. “Muchos encontraron a este método de filmación dinámico y experiencial, porque los forzaba a abandonar la pose y el artificio, y los conducía a un cuestionamiento de la sociedad contemporánea, que tenían que confrontar en el sitio mismo”.¹⁸⁴ Y ésta fue la condición para que emergiera un fenómeno que es —escribe Watkins— “sin duda el desarrollo más importante en el proceso de todas las películas que he hecho, y muestra que es posible crear procesos en los medios audiovisuales que puedan

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

moverse más allá de las limitaciones del marco rectangular”. Este fenómeno es la formación, a partir de reuniones que se mantenían en las semanas siguientes a la filmación, de una asociación que se llamaría *Rebond pour La Commune*, destinada a continuar el trabajo de construcción iniciado en la película. Volveremos a ella.

Pero detengámonos antes en otra cuestión, que el propio Watkins se plantea: la de la caracterización del dispositivo de producción puesto en operación en *La comuna*. ¿Es este dispositivo “centralizante”? ¿“Colectivo”? ¿Ambas cosas? No resulta fácil responderlo. Es que —comenta Watkins— “cuanto más consciente era de las fuerzas liberadoras que estaba provocando, más consciente me volvía de las prácticas jerárquicas —y del control personal— que estaba manteniendo”. Pero ¿esto es enteramente lamentable? Es difícil decirlo. En todo caso, no es indeseado, porque “al mismo tiempo [que experimentar con formas de producción descentralizadas], quería deliberadamente mantener ciertas prácticas jerárquicas (incluso la de ser un director con control sobre el conjunto) para ver si una ‘mezcla’ de estos procesos y otros más liberadores podían resultar en algo que satisficiera ambas formas de creatividad: una forma solitaria y centrada en el yo, y una forma abierta y pluralista”.¹⁸⁵

Las dos formas, en su articulación, estaban destinadas a engendrar tensiones: es que, precisamente, el proceso liberaría ciertas energías y llevaría al primer plano de la discusión la cuestión del control sobre los materiales. Estas tensiones se concentrarían en un punto neurálgico: allí donde los dos reporteros de la televisión de la comuna les dan a algunos la palabra, por un tiempo, y se la quitan luego —en el curso de las largas secuencias móviles—

¹⁸⁵ *Ibid.*

para dársela a algún otro que se encuentra en la proximidad o la distancia (porque estos dos reporteros son, de alguna manera, los primeros mediadores entre el debate generalizado en el set y nosotros). Es que

la mayoría aceptó la situación, pero varias personas la encontraron muy difícil. Parte del elenco, específicamente, sintió que la filmación de las secuencias largas era inhibitoria, e incluso agresiva. La mayor parte de estas secuencias seguían al equipo de la TV Comunal (Gérard Watkins y Aurèlia Petit) mientras se movían con sus micrófonos al mismo tiempo que tenían lugar los eventos de la Comuna. Parte del elenco encontró que la presencia de los micrófonos de la TVC —a veces aproximados a sus caras y retirados antes de que tuvieran tiempo de formular sus frases— era una experiencia limitante y frustrante. Para ellos, este método de filmación impedía —más que expandir— las posibilidades de una expresión abierta de las ideas que se habían desarrollado durante las discusiones grupales.¹⁸⁶

Tanto más problemático es este punto cuanto lo propio de la forma televisiva usual es la falta de tiempo que se concede, y hay algo de eso en la secuencia. Pero, a la vez, “recordando la filmación de *La comuna*, encuentro difícil decir hasta qué punto mi falta de atención a los aspectos fragmentantes de las secuencias largas se debía a la presión bajo la que estaba, cuánto se debía a mis hábitos profesionales, y cuánto al hecho de que deliberada-

¹⁸⁶ *Ibid.*

mente permití que ciertos problemas se desarrollaran porque quería explorar el proceso colectivo al máximo, incluso si esto significaba pasar por encima de las necesidades individuales de espacio en ciertas ocasiones”. Porque “es cierto que una cámara llegando y yéndose rápidamente puede ser vista y experimentada como limitante, especialmente desde el punto de vista de un individuo que se encuentra en su ruta. Es bastante diferente, sin embargo, desde la perspectiva de una audiencia o del grupo de actores en conjunto, porque podemos ver cómo los enunciados individuales en una sentencia entera pueden formar un *todo colectivo*. Creo que esta noción de expresión colectiva es extremadamente importante, aunque al mismo tiempo me doy cuenta de los peligros de que la fragmentación la acompañe”. Y de eso se trata: “Para mí, la tensión —y, debo admitirlo, el placer— de filmar *La comuna* de este modo, residió en el empujar y examinar las posibilidades del elenco —y de mí mismo— de ponerse al nivel de la rara oportunidad dada en esos pocos días de crear una serie de enunciados espontáneos, y a la vez colectivos, que venían de la profundidad de la experiencia personal, y ayudados por el proceso colectivo de preparación para la filmación”.¹⁸⁷

El balance, en este caso, cuenta. Pero también cuenta otra cosa:

Otra de las razones del énfasis en las secuencias largas, incluso durante el montaje, se debía a que la fragmentación causada por la llegada y partida de la cámara no era el único proceso que tenía lugar. Un estudio de estas secuencias muestra que Gérard y Aurelia muchas veces se acercaban al

¹⁸⁷ *Ibid.*

grupo, hacían una pregunta, y luego se retiraban mientras una discusión se desarrollaba entre los miembros del grupo que hablaban por encima y a través de los entrevistadores; la tecnología era usada entonces sólo para facilitar que las personas se comunicaran entre sí. Encuentro estos momentos muy excitantes; ellos eran con frecuencia muy espontáneos, y ejemplifican cómo *La comuna*, mientras que aparentemente implementaba una técnica monoforme, se diferenciaba radicalmente de ella.¹⁸⁸

Y la técnica monoforme se encuentra excedida precisamente en un punto: en el punto en que el dispositivo diseñado para permitir la visibilización de un proceso que será perceptible desde un punto exterior a la colectividad que se despliega es, al mismo tiempo, la condición de que se produzcan comunicaciones de persona a persona en su interior.

2

Esta pretensión de combinar maneras de la composición, de articular momentos de centralización y de descentralización, de fabricar un dispositivo en al menos dos niveles me interesa. Es que ésa es una particularidad de la empresa de Watkins. Claro que esta particularidad no es tal que no tenga parentesco con otras empresas anteriores. Por ejemplo, las que identificaba y describía Gilles Deleuze en el segundo tomo de sus *Estudios so-*

¹⁸⁸ *Ibid.*

bre cine, la constelación que integran los trabajos de Pierre Perreault, Jean Rouch o Glauber Rocha. A juicio de Deleuze, en esta constelación de hace cuatro décadas se ensayaba un nuevo comienzo del documental. Es que éste había alcanzado su forma clásica proponiéndose como el sitio donde se comunicaba, sea una realidad objetiva, sea las perspectivas de los individuos sobre él, de modo que fuera siempre posible para nosotros, espectadores, asignar las cosas que aparecen en la pantalla a uno u otro dominio. Rouch o Perreault, en cambio (y en esto sus trabajos eran próximos a los de una Shirley Clarke o un John Cassavetes), se proponían captar “el devenir del personaje real cuando él mismo se pone a ‘ficcional’, cuando entra ‘en flagrante delito de leyendar’, y contribuye así a la invención de un pueblo. Esto, y el proceso por el cual el cineasta se vuelve otro cuando ‘interceden’ así personajes reales que reemplazan en bloque sus propias ficciones por sus propias fabulaciones”.¹⁸⁹ No se trata para ellos —dice Deleuze— de presentar individuos de identidades estables en comunidades estabilizadas, sino sujetos en trance de *conversión*, en curso de invención de una comunidad posible, que, en sus trayectorias, “no cesan de pasar la frontera entre lo real y lo ficticio”, al mismo tiempo que el cineasta que los captura nos sugiere que ellos pertenecen “a una minoría cuya expresión ellos practican y liberan”.¹⁹⁰ Este cine propone, a juicio de Deleuze, una figura no clásica de la narración política: una narración que no se apoya en la presuposición de un “pueblo” sustancial, ya constituido, sino que toma como punto de partida

¹⁸⁹ DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (trad. Irene Agoff). Barcelona: Paidós, 1987, p. 202.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 206.

una situación en la que “el pueblo ya no existe, o no existe todavía”.¹⁹¹ Éste era el caso de la Europa de la posguerra, pero más todavía de lo que Deleuze llama “el Tercer Mundo”, “donde las naciones oprimidas, explotadas, permanecían en estado de perpetuas minorías, con su identidad colectiva en crisis”, de modo que la proposición del cineasta no puede ser la de expresar o revelar un pueblo ya constituido, “sino contribuir a la invención de un pueblo”.¹⁹²

Y esto implica redistribuir las posiciones de lo privado y lo público. Es que en condiciones del Tercer Mundo lo privado y lo público se comunican inmediatamente en cada punto, a través de innumerables esferas de contacto, y la fabulación de estos cineastas es fiel a esta tensa intimidad de las esferas que quisieran exponer. ¿Para qué? ¿Para producir una toma de conciencia? No: la toma de conciencia ha perdido valor en los mundos que originan estas piezas porque la resolución del problema político pasa en ellas menos por la expresión de entidades que se encuentran ya constituidas que por la producción de formas de unidad que sólo pueden proyectarse en el futuro. De ahí que este cine sea un cine de “agitación”, “que consiste en ‘poner todo en trance’, el pueblo y sus amos, y la cámara misma, empujar todo a la aberración, para comunicar las violencias entre sí como para hacer pasar el asunto privado a lo político, y el asunto político a lo privado”.¹⁹³ Es que de lo que se trata es de generar una membrana que vincule a una cosa y otra: el mundo y el yo, “en un mundo parcelado y en un yo roto que no cesan de intercambiarse”.¹⁹⁴ Y la figura del intercambio vuelve en el

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 287.

¹⁹² *Ibid.*, p. 287-288.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 289.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 292.

momento en que se trata del dispositivo de enunciación que este cine construye. Es que los autores en condiciones como éstas —los que se encuentran frente a un pueblo ausente— tienden a seguir cierta estrategia: “procurarse ‘intercesores’, es decir, tomar personajes reales y no ficticios, pero poniéndolos en estado de ‘ficciónar’, de ‘leyendar’, de ‘fabular’”, de modo que “el autor da un paso hacia sus personajes, pero los personajes dan un paso hacia el autor: doble devenir”.¹⁹⁵ De ahí la siguiente afirmación: “Como regla general, el cine del Tercer Mundo tiene este objeto: por el trance o la crisis, constituir una ordenación que reúna partes reales, para hacerles producir enunciados colectivos como prefiguración del pueblo que falta (y, como dice Klee, ‘no podemos hacer más’”.¹⁹⁶

Hay parentesco entre esta constelación y la empresa de Watkins, pero también líneas de divergencia importantes. Es que hay momentos en *La comuna* en los cuales se presenta algo parecido a un trance, pero aquí se ha debilitado un motivo que todavía gravita en el horizonte de Rocha o Rouch y que Deleuze retoma: la tensión causada por la expectativa de la manifestación apocalíptica de un pueblo o por la constatación de su ausencia. Aquí no se trata de yoes rotos o de mundos parcelados, sino de grados de organización y de desorganización, de información y desinformación. Pero tal vez se deba a eso que el trance aparezca como insuficiente: lo que cuenta aquí (aquello para lo que hace falta tiempo) son los procesos de conversación que en el cine que le interesa a Deleuze se secundarizan (aunque ciertamente no siempre: en Rouch, en particular).

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 293.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 295.

Flora Süssekind, en un artículo reciente sobre el momento tropicalista en la cultura brasileña (el del primer Caetano Veloso, del primer Gilberto Gil o Tom Zé, de José Celso, de Lygia Clark y Hélio Oiticica en su momento más participativo), señalaba una serie de rasgos que determinan la producción de Rocha, que es uno de los protagonistas del período. Este período se despliega –en la segunda mitad de los años 60– en un contexto particular: en ese momento de “industrialización autoritaria” donde las promesas de la era del desarrollo comenzaban a cancelarse, momento de crisis perceptible que movía a los artistas a “la constatación estratégica de que, para ‘hacer historia’, habría que operar una reinención expresiva capaz de, ya en una ‘anti’, ya en una ‘hiperteatralidad’ a veces grotesca, paródica, exponer la ‘no historia’ [la expresión es de José Celso Martínez Correa] presente y sus arritmias y sus simulacros”.¹⁹⁷ Glauber Rocha definiría este proyecto como un ensayo de “incorporar la problemática brasileña en un nivel de expresión revolucionaria y herir al público”; Martínez Correa como un intento de “colocar a ese público en términos de desnudez absoluta, sin defensas, incitarlo a la iniciativa”; Caetano Veloso como una voluntad de responder a “la necesidad de la violencia”, de “pasar por toda la vergüenza para poder reventar las cosas”.¹⁹⁸ De ahí “una voluntad constructiva, de afirmación de nuevas relaciones estructurales, conjugada paradójicamente con una

¹⁹⁷ Süssekind, Flora. “Coro, contrários, massa. A experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”, en Carlos BASUALDO (ed.). *Tropicália: A Parallel Modernity in Brazil (1969-1972)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005 (en curso de publicación).

¹⁹⁸ Cit. en *ibid.*, p. 10-11.

antiformalización desintegradora, una fuga (auto) consciente de la forma”¹⁹⁹ que marca las producciones fundamentales del momento, y las conduce a una afirmación de la coralidad en la cual, sin embargo, se subraya la tensión entre las partes en contacto tal como se concentran en “el desencadenamiento de la acción sin sublimación, ultraimprovisada, contando con el imponderable mismo”,²⁰⁰ que se describe en términos de devoración de los materiales y expulsión en un momento de fulguración.

La fulguración que se produce en “una fuga (auto) consciente de la forma” es particularmente importante para esa genealogía a la que pertenecen Rocha y Rouch: aun si de lo que se trata es de verificar una ausencia de pueblo, esta verificación tiene lugar, en el contexto de esta genealogía, en el curso instantáneo de un *acontecimiento*. Es decir, de una manifestación que se produce por sí misma, que no responde a nada más que a la propia iniciativa y que “rechaza a la sombra, por su carácter decisivo, los momentos adyacentes, que, sufriendo su atracción, vuelven a perfilarse en función de ella”.²⁰¹ Es que un acontecimiento, en este sentido, tiene algo de cataclísmico, de momento de reversión y reposicionamiento, de efracción en el curso del tiempo, de incidencia que separa el pasado del futuro, que “desborda –excede– el momento presente” y que “contiene un inasimilable, hace signo hacia un afuera”,²⁰² a la vez que desalienta la explicación causal.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 19.

²⁰¹ JULLIEN, François, *Du “temps”. Elements d’une philosophie du vivre*. Paris: Grasset, 2001, p. 87

²⁰² *Ibid.*, p. 87.

Por su carácter de signo excesivo, que interrumpe el curso normal del mundo, por su *saturación*, el acontecimiento “cautiva un interés que desborda toda razón, que le habla al deseo y a la imaginación”.²⁰³ François Jullien, de quien tomo las anteriores acotaciones, sostiene que la cultura europea en su conjunto puede leerse como una cultura del acontecimiento:

Por la ruptura que produce y el inaudito que abre, por lo que permite de focalización y en consecuencia de tensión y de pathos, el acontecimiento tiene un prestigio al cual [la cultura europea] nunca ha renunciado. No ha podido nunca renunciar, porque ella está apasionadamente atraída por el carácter fascinante, inspirador, del acontecimiento. Su creencia está hecha de acontecimientos absolutos, donde lo Eterno cruza el tiempo y la efracción es total: Creación, Encarnación, Resurrección, etc.; y, en la escena literaria, todo ha concurrido a valorizar el vértigo atractivo, subyugante, del acontecimiento. Sea Homero, sea Píndaro, sean los Trágicos, todos tratan de producir un acontecimiento irreducible que no se deje comprender en la trama memorable de los relatos y los ciclos, y no sea el caso particular de nada más general. Acontecimiento incomparable, inintegrable, que va al límite –fuente de sublimidad y de interrogación sin fin.²⁰⁴

Claro que, en el dominio de lo político, la figura por excelencia del acontecimiento es la revolución o la revuelta: de ahí la tentación de analogizar el trance y la revolución que es caracte-

²⁰³ *Ibid.*, p. 87.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 88.

rística de la tradición de arte participativo, desde sus figuras más ritualistas (desde *Paradise Now*, en la producción del Living Theater, o *Dionysus 69*, en la de Richard Schencker, hasta 1789, en la producción de Arianne Mnouchkine) hasta las más “procedimentales” (el Teatro de la Liberación, digamos). Yo diría que el interés de *La comuna* es su voluntad de desprender la figura de 1871 de esta constelación, y observarla como un sitio donde se producía un saber sobre las posibilidades de la coexistencia: una pequeña ecología cultural. Más precisamente, como un momento particularmente crucial para todo aquel que esté interesado en el desarrollo de “una doctrina práctica de las alianzas y la disolución de las alianzas, de la explotación de los cambios y la dependencia del cambio, de la instigación del cambio y el cambio de los instigadores, la separación y surgimiento de las unidades, la falta de autosuficiencia de las oposiciones, la unificación de las oposiciones mutuamente exclusivas.”²⁰⁵

Esta cita es de Brecht, que se refiere a esta doctrina como el “Gran Método”, y que ensayaba, en la segunda mitad de los años 20, además de las formas más conocidas del teatro épico, cierto proyecto que su exilio americano dejaría trunco: los *Lehrstücke*, las “piezas de aprendizaje” que escribía entre 1926 y 1933, piezas destinadas a un teatro que concebía como operando en la transición al socialismo, y cuya misión era participar de este proceso. Algunas de estas piezas (*El vuelo sobre el océano*, *La cantata de aquiescencia de Baden-Baden*) fueron realizadas en teatros, pero su destino propio era el de ser empleadas por grupos de obreros o de niños que las incorporaran en procesos de aprendizaje.

²⁰⁵ Cit. en JAMESON, Fredric. *Brecht and Method*. Londres: Verso, 1998, p. 117.

Así describe Brecht esta iniciativa:

Durante algunos años, realizando mis experimentos, traté, con un pequeño staff de colaboradores, de trabajar fuera del teatro, que, al haber estado forzado por tanto tiempo a “vender” un entretenimiento que durara una noche, se había retraído a límites demasiado inflexibles para tales experimentos; intentamos una clase de performance teatral que pudiera influenciar la manera de pensar de la gente que estuviera involucrada en ella. Trabajamos empleando medios diversos y en diferentes estratos de la sociedad. Estos experimentos eran performances teatrales destinadas menos al espectador que a quienes estaban involucrados en la performance. Era, por así decirlo, arte para el productor, no arte para el consumidor.²⁰⁶

Estos productores, se supone, producen algo determinado: saber de un tipo especial. De ahí que las “piezas de aprendizaje” se concentren en un problema: la función del sacrificio individual en la construcción de la colectividad, por ejemplo. Claro que esto tiene sentido solamente si aquellos que ejecutan la pieza poseen una precomprensión de la cuestión que se trata de exponer. De *exponer*: es que lo que se encuentra en el centro en una pieza de aprendizaje es un *caso*, es decir una acción específica que puede entenderse como ejemplar. Es tal vez en este Brecht que Walter Benjamin pensaba, sobre todo, cuando escribía que el Teatro Épico.

²⁰⁶ BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theater* (ed. John Willett). Nueva York: Hill and Wang, 1957, p. 80.

reemplaza la cultura con el entrenamiento, la distracción con la formación de grupos. En relación a esto último, todo el que haya seguido el desarrollo de la radio se dará cuenta de los esfuerzos realizados recientemente para reunir en grupos coherentes a los escuchas similares en términos de su estratificación social, sus intereses, sus entornos. De manera semejante, el Teatro Épico intenta atraer un cuerpo de personas interesadas que, con independencia de la crítica y la publicidad, desea ver realizadas en escena sus preocupaciones más urgentes, incluso las políticas, en una serie de “acciones”.²⁰⁷

Y que se encuentra interesado en esto porque el espacio de la escena es un espacio potencial. O que puede convertirse en un espacio potencial en la medida en que regrese “con un abordaje fresco a la gran antigua oportunidad del teatro: concentrarse en las personas presentes” y ponga al “*Gesamtkunstwerk* en confrontación con el laboratorio dramático”.²⁰⁸ De modo que el teatro puede ser un sitio donde se avanza en el saber práctico de la formación de colectividades. Este avance es lento. Es que —como también sugiere Benjamin— “lo que emerge de este abordaje es que los eventos pueden alterarse no en sus puntos climáticos, ni a través de la virtud y la decisividad, sino solamente en su proceso rutinario y normal, a través de la razón y la práctica”.²⁰⁹

Por eso el incremento de saber no se realiza simplemente en la instancia de la presentación pública de un *Lehrstück* (presentación

²⁰⁷ BENJAMIN, Walter. *Selected Writings*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996. Vol 2, p. 585.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 585.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 585.

que no es siquiera siempre necesaria) sino en el proceso de aprendizaje del texto, el ensayo, la presentación misma, las discusiones subsiguientes. La experiencia de los *Lehrstücke*, decía, quedaría trunca a causa del exilio americano de Brecht. Y una posibilidad permanecería, en consecuencia, inexplorada. ¿Qué posibilidad? La de una situación en que —como imagina Fredric Jameson:

el texto y su performance lentamente se funden y desaparecen en discusiones expandidas, en disputas en torno a la interpretación y en la proposición de toda clase de gestos alternativos y desarrollos de escena. Debemos comenzar a inventar una nueva concepción para la clase de arte y estética que el *Lehrstück* parece ensayar. Tendrá que evitar la reificación del lenguaje usual de obras de arte y objetos, y tendrá que incluir las discusiones y las revisiones, las alternativas propuestas, de una manera más substancial que lo que generalmente se lo ha hecho cuando pensamos en las discusiones que el Berliner Ensemble y otras compañías dramáticas han propuesto desde los 60. De hecho, si algo así como la idea de una “clase magistral” se adopta para tal extraño proceso-entidad, se hará claro un rasgo suyo: la presencia inseparable de la así llamada “teoría” dentro del “texto”. No es que la teoría se vuelva una obra de arte, ni que el texto artístico simplemente reincorpore a la teoría y se vuelva una nueva clase de collage o experimento en “multimedia”.²¹⁰

²¹⁰ JAMESON, Fredric. *op.cit.*, p. 64.

Si a algún momento de la tradición anterior se parece *La comuna* (considerado el proceso en su conjunto) es a este momento tal vez no realizado que Jameson sugiere. Por eso su insistencia en el tiempo, en la duración, en la extensión, incluso para el espectador: 14 horas y media de *El viaje*, 4 horas de *El librepensador*, 6 horas de *La comuna*... Se trata de un cine que prescinde de la recurrencia a la fulguración y que, en cambio, aspira al registro pausado del curso de una serie de modificaciones, al ingreso de microeventos en procesos y a la manera como los procesos modulan y arrastran estos microeventos, cine que se concibe como ocupado en la comunicación de la mutación, la transformación continua, “la ‘modificación’, difusa y progresiva como lo es, y como tal constantemente abierta al Fondo indiferenciado”, como dice, nuevamente, François Jullien, refiriéndose a la orientación de la pintura china, donde, “emergiendo-sumergiéndose, entre el haber y el no haber, el mundo no se deja separar, bajo la incitación que lo tiende continuamente y lo renueva, en estados —poses, planos, superficies, objetos”,²¹¹ sobre un fondo que está en mutación continua, cada momento perfectamente encabalgado y cada corte abierto.

Es a causa de esto que Peter Watkins piensa que “sin duda el desarrollo más importante en el proceso de todas las películas que he hecho” es un desarrollo que consiste en que la película se reintegre como material de discusiones en presentaciones públicas realizadas por algunos de los participantes en la composición. Luego de que la filmación se terminara, a partir de la agrupación de los dos centenares de participantes del proyecto, se formó una entidad llamada *Rebond pour La Commune*. Y ¿en qué

²¹¹ JULLIEN, François. *La grande image n'a pas de forme*. París: Seuil, 2003, p. 339.

consiste esta entidad? “Este espacio de encuentros y reflexiones reúne a cerca de 300 personas y numerosas asociaciones (*Les Amis de la Commune, Droits Devant!!, Attac, Coordination permanente des médias libres, Max Havelaar...*) en torno de debates, proyecciones, conciertos y otras actividades colectivas y festivas. El objetivo principal de esta primera experimentación era explorar nuevas formas de relación con la obra cinematográfica tratando de desarrollar hacia el exterior lo que se tramaba en la imagen”.²¹²

Ésta es la presentación que el grupo mismo da de sí mismo. Presentación que continúa de este modo: “De cara a las dificultades con que se encuentra la distribución de una obra de tal envergadura (por su contenido, su duración y su forma), la asociación *Rebond* se ha interrogado igualmente sobre su capacidad en prolongar este proceso de resistencia y de participación más allá de la película y en la duración. Es por eso que los participantes en *La comuna* pero también algunos ‘espectadores’ han decidido reunirse para acompañar la difusión de la película proponiendo debates e intervenciones que atestigüen de la riqueza y la originalidad de este recorrido creativo y político, humano y colectivo”. De ahí una multiplicidad de actividades, desde la proposición de proyecciones hasta la organización de coloquios. Es que “con la profusión de cuestiones contenidas en *La comuna*, la proyección de la película puede ser el objeto de una concepción colectiva inédita con toda asociación, comité de empresa, establecimiento educativo, etc. Los miembros de *Rebond* (actores, militantes, artistas, historiadores, etc.) se proponen participar sus experiencias y reflexiones para que la película sea la ocasión de un encuentro real de movimientos de palabras e imágenes en movimiento”.²¹³

²¹² www.lerebond.org/rebond.htm

El objeto de *Rebond* es, en cierto modo, que “el texto y su performance lentamente se fundan y desaparezan en discusiones expandidas”. Es decir, que aquello que, del proceso, podía estructurarse como una mitología, una fantasmagoría, un despliegue concluido y destinado a una recepción para la cual el momento de la composición sería un pasado abolido, una cadena de huellas dirigidas al observador a solas y en silencio, vuelva a ser movilizado en una serie de improvisaciones. Claro que *La comuna* era el registro de una improvisación extendida: improvisación de quienes actuaban en las escenas; improvisación de los dos cronistas de la TV Comuna, que eran un poco sus directores inmediatos, dando la palabra y retirándola; improvisación de las cámaras desplazándose en el vasto espacio... Pero es preciso, por *Rebond*, que ese registro —si no ha de cristalizar en la inercia de un objeto— vuelva a activarse en conversaciones ulteriores.

¿Conversaciones sobre qué? Sobre la película misma en tanto caso que debería iluminar otras situaciones. En tanto caso que puede ser puesto a la discusión en la medida en que se trata de un resultado que escapaba, desde el comienzo, al alcance de cada uno de los ejecutantes (y al propio Peter Watkins, por supuesto): en la medida en que era una *emergencia*. En todos los sentidos de la palabra: en aquel que recibe en el contexto de las ciencias de la complejidad (sobre el que volveremos en el último capítulo), pero también en el que la asocia a una situación en que, porque el tiempo no basta, los individuos deben movilizar, sobre todo, sus *reflejos*. Un sujeto del reflejo sería —como Scott Lash comentando a Ulrich Beck lo sostiene— el sujeto de esos mundos de la disolución de las

²¹³ *Ibid.*

formas de asociación e individualización de la modernidad madura que componen el presente. Al sujeto de la reflexión de la "simple modernidad", dice Lash, que es también el "sujeto kantiano del juicio determinado", se opone el individuo no-lineal que "tiene más que ver con el reflejo":

Los reflejos son indeterminados. Son inmediatos. No subsumen en ningún sentido. Ellos tratan con un mundo de velocidad y toma de decisión rápida. El individuo contemporáneo, dice Beck, se caracteriza por la elección, mientras que generaciones previas carecían de ella. Lo que Beck muchas veces omite decir es que este individuo debe elegir rápido, debe —como sucede con los reflejos— tomar decisiones veloces. Los individuos de la segunda modernidad no tienen suficiente distancia de sí mismos para construir biografías lineales y narrativas.²¹⁴

Por eso, este individuo "es un combinante. Reúne redes, construye alianzas, hace tratos. Debe vivir, es forzado a vivir en una atmósfera de riesgo en la cual el conocimiento y los cambios de vida son precarios".²¹⁵ Este sujeto es el trabajador del que hablaba Virno, ocupado a la vez en la producción de cosas y de *virtuosismo*. Claro que el virtuosismo se manifiesta de manera privilegiada en la improvisación. Y lo cierto es que, del mismo modo que las artes de aquella primera modernidad de la "edad estética" eran

²¹⁴ LASH, Scott. "Individualization in a non linear mode". Ulrich Beck y Elisabeth Beck-Gernsheim. *Individualization*. Londres: Sage, 2002, p. ix.

²¹⁵ *Ibid.*, p. ix.

regidas por un "ideal de la escritura", las artes de esta otra modernidad que describimos se rigen por un *ideal de la improvisación*, de modo que los artistas que operan en ella tienden a orientarse a la producción de un máximo de complejidad en las combinaciones y un máximo de número en las voces. El problema que se proponen es cómo organizar posiciones en un campo de actividad desde el inicio abierto. Pero por eso, porque registra los resultados de un despliegue particular de artes de la organización, *La comuna* puede ser presentada a la discusión, por parte de una colectividad que se mantiene en su proximidad luego de la conclusión de la filmación de la película, como un caso que puede ser movilizado en el curso de elaboración de una "doctrina práctica de las alianzas y la disolución de las alianzas, de la explotación de los cambios y la dependencia del cambio, de la instigación del cambio y el cambio de los instigadores, la separación y surgimiento de las unidades, la falta de autosuficiencia de las oposiciones, la unificación de las oposiciones mutuamente exclusivas", "doctrina práctica" que toma como punto de partida situaciones muy diferentes a las que tenía en mente Brecht, los estímulos y los problemas de esa primera modernidad en crisis que Brecht mismo muchas veces intentaba componer y confrontar con medios esencialmente disciplinarios.

Brecht producía sus proposiciones cuando la revolución podía concebirse como el momento en que la práctica política se articulara con lo que un arte ambicioso podía exponer o anticipar. Y el cine al que Deleuze se refería constituye algo así como el último momento en que podía vincularse la forma de la obra (la forma de la fulguración o el acontecimiento) con una expectativa revolucionaria. Y ¿cuál es la política de *La comuna*? Los textos de Watkins se concentran, antes que en la proposición de una gran política, en la

cuestión más inmediata de la democratización de los medios de comunicación, sin la cual, a juicio de él, es vana cualquier otra iniciativa. Pero si fuera posible especular acerca de la integración entre la producción de imágenes o textos y la producción de formas políticas que Watkins quisiera proponer, podríamos decir —y volveremos luego a este punto— que es una que se rige por un imperativo: actúa de modo tal que el proceso que integras sea compatible con alguna forma de *experimentalismo democrático*.

OTRAS MITOLOGÍAS

I

Hace poco tiempo se publicó un importante artículo de Simon Goldhill con el título de “Historia literaria sin literatura: prácticas de lectura en el mundo antiguo”. El problema que Goldhill plantea es el de articular las continuidades y discontinuidades que existen entre prácticas verbales emparentadas. Por un lado, una historia literaria que no fuera capaz de describir lo que pasa y persiste de Homero o Virgilio a Coleridge o Borges sería insatisfactoria. Por otro lado, el mundo histórico en que Homero o Virgilio componían sus piezas de arte verbal ignoraba la categoría de “literatura” que se encontraba en el horizonte inmediato de Borges o de Coleridge. Ninguna categoría, por ejemplo, vinculaba en el universo griego la prosa y el verso. Nada parecido había en ese universo a la clase de práctica que llamamos “crítica literaria”. No es que entonces no se hablara de performances verbales o de actos de lectura: no es que no hubiera lo que Andrew Ford llama “escenas críticas”. Goldhill menciona una: un pasaje de Plutarco donde se propone una comparación entre Menandro y Aristófanes. La comparación se encuentra en medio de una discusión sobre la legitimidad y el valor de las bromas en relación al comportamiento del ciudadano en un

banquete. Está claro que el objeto del texto no es comparar las "obras" de Aristófanes y Menandro en tanto "objetos estéticos", sino discutirlos "como parte de una construcción muy particular de la propiedad, el lenguaje y la ciudadanía".²¹⁶ "De hecho — agrega Goldhill—, es en general cierto que lo que se toma como antigua 'crítica literaria' no se propone como un cuerpo discreto de material textual, sino, más bien, como participando en la formación de un buen ciudadano";²¹⁷ en cuanto a nosotros, lectores modernos, deberíamos, si queremos leer el texto en sus propios términos, recordar que "leer y recitar y aprender son parte de la *askesis* del ciudadano, parte del policiamiento de los bordes del compromiso sociopolítico".²¹⁸

Goldhill señala que reconstruir las continuidades entre Homero o Virgilio y Coleridge o Borges a partir de la categoría de "lo literario" arriesga "cortar a través de la significación social y cultural de la disciplina de la lectura y la escritura en el mundo antiguo".²¹⁹ Por eso es preciso, piensa, organizar nuestra reconstrucción de estas líneas genealógicas prescindiendo de la figura de la "historia de la literatura". Goldhill propone que una historia de las prácticas de lectura y de escritura ("que vaya más allá de la producción de libros y la vocalización y la literariedad") "es una historia culturalmente más matizada que la 'historia de la literatura'. La lectura y la formación de sí están profundamente interconectadas: la conceptualización del ciudadano

²¹⁶ GOLDHILL, Simon. "Literary history without literature". Christopher PRENDERGAST (ed.). *Debating World Literature*. Londres: Verso, 2004, p. 177.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 177.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 178.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 188.

como sujeto hablante, los marcos culturales de interpretación y las idea(le)s del cuerpo conforman la noción de la lectura en la antigüedad, y los modelos de lectura son marcadamente diferentes en diferentes períodos, y ofrecen importantes expresiones de cambios culturales mayores".²²⁰

Tal "historia de la lectura" ha estado realizándose, y es posible sugerir que ella constituye uno de los espacios más dinámicos de la reflexión histórica en el presente. Y esa misma historia confirma la insistencia, en el curso del tiempo, de una figura: la que afirma que hay un vínculo entre una práctica de la lectura y la formación del ciudadano. Ninguna, en efecto, de las grandes reflexiones modernas sobre lo literario (desde Schiller hasta Adorno, desde Flaubert hasta Barthes) prescinde de proponer una descripción de ese vínculo. Ahora bien; es posible que, un poco como es necesario para Goldhill establecer al mismo tiempo las continuidades y las discontinuidades entre, digamos, Plutarco y Borges, es preciso para nosotros comenzar a considerar la necesidad de establecer otro sistema de continuidades y discontinuidades: las discontinuidades y continuidades que se extienden entre Borges y cierta clase de prácticas a las que han estado consagrados algunos artistas, que afirman que pertenecen a la genealogía de las letras modernas, pero cuyas producciones —aun cuando en ellas también se intenta anudar una práctica de las letras con una formación de ciudadanía— se parecen poco a las formas concretas que tomaba esa genealogía. Que se parecen y no se parecen un poco como lo hacen un libro y un *chat-room*. Y la diferencia en la que estoy pensando no es enteramente ajena a ésta:

²²⁰ *Ibid.*, p. 196.

se trata de la diferencia entre una práctica de las letras ejecutada en una lengua natural y orientada a culminar en un libro destinado a la lectura solitaria y silenciosa realizada por ese extraño cualquiera que, desde la perspectiva del escritor, es el miembro de un público, y una práctica orientada a producir una serie de dispositivos que faciliten (y un espacio donde se desplieguen) conversaciones, junto con mecanismos de publicación de estas conversaciones en espacios más vastos.

Así, por ejemplo, Sawad Brooks y Warren Sack, que en los últimos años han estado desarrollando un proyecto llamado *Translation Map* (*Mapa de traducción*). El proyecto fue inicialmente presentado en una exhibición en el Walker Art Center, de Minneapolis. Se trata del “prototipo de un sistema diseñado para facilitar traducciones colaborativas e intercambio de mensajes geográficamente basados”.²²¹ El funcionamiento del sistema es simple. Supongamos que alguien ha llegado a la página de apertura del sistema, y quiere intervenir en él. “Intervenir en el sistema” significa participar de un circuito de traducción. Proponer una frase, por ejemplo, una palabra, un texto de cualquier dimensión que se quiere que sea traducido. ¿A quién? ¿De qué manera? Supongamos que alguien entra en el dispositivo, e ingresa una frase —en español, digamos— que quiere que se traduzca al inglés. El sistema le propondrá una serie de sitios a los cuales puede enviarla. Estos sitios son grupos de discusión en Internet que tienen su base o su centro en lugares del planeta donde sea común que ambos idiomas se hablen —Los Ángeles, digamos. Ésta es la descripción de la mecánica que se encuentra en la página de presentación del

²²¹ BROOKS, Sawad y Warren Sack. *Translation Map*. <http://translationmap.walkerart.org>

proyecto: “Cuando se envía un mensaje con el sistema de *Translation Map* se le pedirá que ayude a escoger la ruta del mensaje. Para navegar la ruta escogida, el mensaje se publica en geográficamente específicos foros de discusión pública en línea (en Usenet, en Yahoo, etc.). Una vez que se haya enviado el mensaje será puesto en el sitio web de *Translation Map* y mandado a los foros de discusión pública que escoja. El mensaje estará públicamente disponible y se publicará en varias áreas de Internet”.²²² De modo que aquel que haya resuelto participar en el circuito o el sistema habrá enviado un mensaje, que se habrá dirigido a un foro de discusión pública, y que se habrá puesto, al mismo tiempo, en una página web donde el mismo individuo podrá ver el estado de su traducción e identificar en qué lugar del planeta un grupo de discusión se ocupa de ella: los estados de la circulación y la transformación de un mensaje que habrá enviado. Circulación que, por lo demás, será parte del tejido progresivo de un mapa: el mapa de los nudos multilingüísticos en Internet. El proyecto es, por supuesto, simple. ¿Es eficaz? Es difícil decirlo todavía, porque se encuentra en estado de test. No hay duda de que su eficacia dependerá de que una colectividad encuentre un uso para él.

Pero ¿es que esto tiene algo que ver con lo que estamos dispuestos todavía a llamar “literatura”? Esto es lo que sus autores sugieren. Es que en la presentación del proyecto consignan que “la traducción es una forma de escritura colaborativa entre personas, específicamente entre autores y traductores. En lugar de tratar de construir un programa que pueda traducir automáticamente, tratamos de construir un programa que ayude a conectar

²²² *Ibid.*

personas en Internet y a facilitar un proceso de reescritura colaborativa".²²³ Claro que eso supone construir un enlace entre grupos que se encuentran usualmente separados, porque uno de los recursos que el sistema posee es un cierto archivo: un archivo de "áreas públicas de discusión" localizadas, muchas veces, en espacios nacionales. "Con el *Translation Map* tratamos de entretejer un vasto número de espacios públicos en Internet. Hoy, estos espacios públicos (grupos de noticias de Usenet o de discusión de Yahoo) están aislados entre sí por diferencias geográficas y lingüísticas. A pesar de los futurologistas de la red, Internet es un espacio dividido; un espacio dividido por los bordes de entidades políticas más antiguas."²²⁴ Y el *Translation Map* tiene que funcionar como un dispositivo de exploración colectiva, incluso más allá de las intenciones de cada uno de los participantes. Porque el despliegue del sistema va con el establecimiento de un mapa: el mapa de los espacios intersticiales posibles. Pero en ese sentido el proyecto participa de una cierta genealogía: el sistema "conecta a cientos de sitios de discusión *online* públicos y propone un lugar para que tengan lugar procesos de autoría/traducción colectivos. Nuestra propuesta es parte de una larga genealogía de arte colaborativo/experimental y de técnicas y tecnologías de escritura que incluyen, por ejemplo, a los juegos surrealistas de escritura llamados *cadáveres exquisitos*".²²⁵

De modo que el proyecto se propone situarse en la tradición de una cierta vanguardia: en la tradición de la práctica surrealista de los "cadáveres exquisitos", y sin duda también de proyectos

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

como *Renga*, realizado por Octavio Paz, Edoardo Sanguinetti, Jacques Roubaud y Charles Tomlinson; de las colaboraciones de William Burroughs y Brion Gysin, o de los talleres de escritura que se desarrollaron en el contexto de la revolución nicaragüense a finales de los 70. Claro que estas experiencias (con la excepción de los talleres de escritura) eran relativamente marginales: tan dominante era, hasta hace muy poco, una cierta imagen moderna de la literatura según la cual ésta se materializa, típicamente, en escritos de autores individuales destinados a la publicación y, en última instancia, a la lectura solitaria y silenciosa. Pero el desafío que un proyecto como éste intenta cumplir es el de la organización de procesos de colaboración que no recurran al modelo de la organización jerárquica, pero que a la vez puedan incorporar a grupos grandes de individuos. Por eso ellos encontrarán al mismo tiempo su inspiración en momentos de la vanguardia y en esa iniciativa que será, para muchos, el modelo de una colaboración a gran escala exitosa: la programación en fuente abierta.

La cuestión de la escala cuenta. En la propuesta de una conversación a gran escala reside, en gran medida, la novedad de un proyecto como éste. El mecanismo aspira a incorporarse en el desarrollo de "conversaciones muy grandes". Esta expresión pertenece a uno de los propulsores del programa. A Warren Sack, precisamente, que define una "conversación muy grande" como una conversación que se despliega en redes (es decir, "comunidades basadas en una red social y algunos intereses o necesidades compartidas"), y que es pública, en tanto en ella los individuos pueden ingresar sin condiciones preestablecidas. Estas conversaciones son fenómenos nuevos, dependientes del medio: solamente en una época de comunicación digital tal cosa es posible. Claro que, para cada participante, se presenta un problema particular:

el de situarse en estas conversaciones, en el sentido de saber su posición y poder establecer la relación entre las acciones que realiza y la manera como la conversación en su globalidad se modifica.

El problema a resolver, tal como Sack lo formula, es el siguiente: "¿Cómo puedo escuchar a miles de otros y cómo pueden ser escuchadas mis palabras por los miles de otros que pueden estar participando en la misma conversación? Formulada como problema de diseño, la pregunta es la siguiente: ¿qué software puede diseñarse para ayudar a los participantes a navegar estos nuevos espacios públicos?".²²⁶ El problema a resolver es cómo se proponen instrumentos para una actividad (la navegación en espacios públicos) que es determinada por el autogobierno. "Desde esta perspectiva, el buen modo de evaluar o criticar un *browser*—o cualquier otra pieza de software de navegación— es en relación a un aspecto: hasta qué punto facilita el autogobierno. En el caso particular de un *browser* VLSC, debería ayudarnos a entender mejor dónde estamos ubicados en una amplia red de relaciones sociales y semánticas. Debería también ayudarnos a considerar la existencia de una autoorganización colectiva construida a través del texto y la charla de un VLSC."²²⁷

Y esto es un poco lo que el *Translation Map* propone: una manera para el participante de incorporar *inputs* a un cierto circuito, al mismo tiempo que de observar las transformaciones que se producen en esa incorporación. Y esto es, naturalmente, central. Esto es lo que permite, por ejemplo, situar este proyecto en esa genealo-

²²⁶ SACK, Warren. "What does a Very Large-Scale Conversation Look Like?". Noah Wardrip-Fruin y Pat Harrigan (eds.). *First Person. New Media as Story, Performance, and Game*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004, p. 239.

²²⁷ *Ibid.*, p. 240.

gía de una "historia literaria sin literatura". No solamente porque aquí se produce algo del orden de un resultado textual, sino porque aquí se vincula la producción de un saber con el despliegue de un placer inmediato, placer en el despliegue de una agencia.²²⁸

2

Éste es el problema de diseño al que intenta responder el dispositivo de *La comuna*. Éste es el problema también al que intenta responder cierta iniciativa reciente de Wu Ming. Wu Ming es un grupo de cinco escritores italianos. Cuatro de ellos formaban parte, desde mediados de la década pasada, de otro grupo con base en Bolonia que operaba con el nombre de Luther Blisset. Luther Blissett "era un seudónimo multiuso que podía ser adoptado por cualquiera que estuviera interesado en construir la reputación subversiva de un imaginario Robin Hood, elegido como líder virtual de una comunidad abierta que se desarrollaba mediante bromas en los medios, creación de mitos, escritura subversiva, performances radicales y sabotaje cultural. El LBP comenzó en 1994 y puso en relación a varios cientos de personas de varios países aunque Italia se mantuvo siempre como epicentro".²²⁹

²²⁸ Uso el término aquí en el sentido en que lo hace Janet Murray: "Agencia" —escribe Murray— es el término que uso para distinguir el placer de la interactividad, que surge de las dos propiedades de lo procedimental y lo participatorio. Cuando el mundo responde expresiva y coherentemente con ella, entonces experimentamos la agencia" (Janet MURRAY, "From Game-Story to Cyberdrama", en *First Person, op. cit.*, p. 10).
²²⁹ Wu Ming, "Qué es Wu Ming, de dónde viene, qué quiere, qué hace", http://www.wumingfoundation.com/italiano/bio_castellanohtml

La idea en la base de Luther Blissett era simple: poner un personaje en el dominio público y dejar que quien quisiera usarlo lo hiciera para firmar textos, realizar acciones, proponer imágenes, de manera que cada uno de estos actos se insertara en una cadena a través de la que se construyera colectivamente un personaje. Luther Blissett sería el nombre que un grupo de escritores usaría para firmar una novela que tenía el título de *Q*. *Q* narraba una larga secuencia de eventos que tenían lugar en el medioevo italiano: vasta novela histórica, abigarrada y veloz, que se proponía como si perteneciera a la tradición de una literatura de género a la que le daba una inflexión explícitamente política. El pacto de publicación de Luther Blissett era ya, como lo será el de Wu Ming; el de que sus miembros no firmarían con nombres propios.

Los textos de Wu Ming son firmados, en efecto, por el grupo, aunque la indicación, a veces, de un número a continuación del nombre nos dice si alguno en particular de los participantes del proyecto es el responsable de tal o cual composición: Wu Ming 2, Wu Ming 3, Wu Ming 5... El texto de mayor circulación de Wu Ming es probablemente una novela llamada *54*, una prolongada historia donde una multitud de personajes, de grupos y de objetos interactúan en varios entornos hacia el año de 1954, donde —ésta es de algún modo la hipótesis que propone el libro— se generaría, en el azar de encuentros impensados, el mundo del presente. No vale la pena ensayar aquí una lectura de este texto: eso implicaría desviarnos de nuestro objetivo principal, que es considerar una iniciativa particular del grupo —la de la realización de lo que llamarán “*jam sessions* literarias”. Pero si lo hiciéramos, deberíamos sin duda señalar que en la novela ninguno de los personajes se describe aislado: novela de las conexiones, que son aseguradas por mensajes que circulan entre estos

personajes, por la contigüidad de los territorios que ocupan, pero también por la circulación de objetos, que en este mundo poseen una consistencia y una potencia singulares. Wu Ming, aquí y en todas partes, practica una narrativa de las dependencias, inmediatamente concentrada en los enlaces a proximidad o a distancia. De ahí también sin duda el sentido del seudónimo: *54* es una “novela china”, donde las unidades elementales son agrupaciones flexibles antes que individuos.

La novela fue publicada en Italia por Einaudi (y poco después en España y Alemania), pero cualquiera que esté dispuesto a hacerlo puede obtenerla en el sitio web del grupo. De hecho, la mayor parte de las producciones del grupo se encuentran en el dominio público. ¿Cuál es la relación, entonces, que mantiene con la industria editorial (y más particularmente, con esa industria editorial particularmente corporatizada que ejemplifica Einaudi)? La cuestión es importante, porque Wu Ming explícitamente se propone como un foco de organización y de protesta contra el capitalismo efectivamente existente. Por eso, la discusión sobre las estrategias de publicación es constante en los foros que constituyen una parte importante de la vida que se despliega alrededor de ese sitio web. No es posible detenernos aquí en estas discusiones, pero tengo la impresión de que no sería extravagante sostener que el grupo profesa una posición próxima a la que hace poco definía Immanuel Wallerstein en un breve texto llamado “Nuevas rebeliones contra el sistema”, que constituye una reflexión sobre los “movimientos antisistémicos” del presente. El texto diferencia estos movimientos de las formas que tomaban, en el largo siglo XX, las izquierdas nacionales y sociales (cuya fecundidad, a juicio de él, se habría virtualmente agotado), y propone un programa para lo que considera una “época de transición”. La estrategia tendría cuatro momentos.

El primer momento sería de debate sobre el estado de cosas del presente y las posibilidades que este estado de cosas representa; el segundo sería el de una "acción defensiva de corto plazo, incluyendo la acción electoral", cuyo motivo y justificación "no debería ser remediar un sistema en problemas sino más bien evitar que sus efectos negativos se vuelvan peores en la brevedad".²³⁰ El tercer momento correspondería al "establecimiento de fines provisorios de mediano alcance, que parezcan moverse en la dirección correcta".²³¹ ¿Y cuál es la "dirección correcta"?

Sugeriría que una de las más útiles –sustantivamente, políticamente, psicológicamente– es el intento de moverse hacia una desmercantilización selectiva, pero que se amplíe constantemente. Hoy estamos sujetos a un diluvio de intentos neoliberales de mercantilizar aquello de lo que antes casi nunca o nunca nadie se apropiaba para la venta privada: el cuerpo humano, el agua, los hospitales. No sólo debemos oponernos a esto sino movernos en la dirección contraria. Las industrias, especialmente las fallidas, deberían ser desmercantilizadas. Esto no significa que deberían ser "nacionalizadas" –en general, esto es simplemente otra versión de la mercantilización. Significa que deberíamos crear estructuras que operen en el mercado, pero cuyo objetivo sea el funcionamiento y la supervivencia más que la ganancia.²³²

²³⁰ WALLERSTEIN, Immanuel. "New revolts against the system". *New Left Review* 15 (2002), p. 38.

²³¹ *Ibid.*, p. 38.

²³² *Ibid.*, p. 39.

"Desmercantilización selectiva, pero que se amplíe constantemente": no creo que Wu Ming estuviera en desacuerdo con esto. Tampoco el Proyecto Venus o Park Fiction. Más aún; yo diría que ésta es la estrategia más común de estos artistas allí donde se vinculan con esas estructuras normales de la exhibición o la publicación: la de ocupar espacios en ese dominio, aun cuando el objetivo primario no sea el de obtener un rédito por la distribución de una serie de imágenes o textos bajo dominio propietario. Es preciso hacerlo porque se trata de lugares disputados: estructuras complejas como Einaudi en la era de Berlusconi –sostendrá el grupo– es una empresa heterogénea, masiva en su lógica pero diversa en su detalle, de manera que –incluso contra su política editorial explícita– ofrece posibilidades de relativa libertad que deberían aprovecharse. Que *deben* aprovecharse, porque allí se producen recursos que pueden ser empleados menos para la apropiación individual que para la extensión de las redes de la colectividad: es que una cierta presencia en el dominio público asegura, precisamente, la posibilidad de una extensión de las redes más allá de los círculos de afinidad en que se originan. Einaudi, desde esta perspectiva, es sobre todo una plataforma para alcanzar a extraños.

Extraños que, sin embargo, no son tales de una vez y para siempre. Es que en el sitio web del grupo se despliega una serie diversa de foros, a través de los cuales se compone una masa de discursos entre los cuales cuentan las novelas, pero también, a veces, los materiales a partir de los cuales han sido montadas, que se ofrecen desde el comienzo al dominio público y de los cuales los textos terminados se exponen como desarrollos contingentes. Porque el grupo insiste en que sus novelas son, en cierta manera, *documentales*: 54 debería leerse como una reconstrucción hipotética del mundo de 1954 tal como podría haber sido. 54

tiene la forma de una vasta hipótesis. De ahí que la novela se encuentre en algo así como un "modo subjuntivo".

En una entrevista de finales de los 70, Raymond Williams proponía una serie de oportunidades de reactivación del realismo que pensaba eran posibles y deseables en ese momento. Una de ellas se presentaba en el curso de un comentario sobre Brecht. Williams pensaba que algunas partes de este teatro, que no aprobaba enteramente,²³³ contenían un germen que podía desarrollarse para explorar los espacios intermedios que se extienden entre individuos y sociedades y mostrar la posibilidad de transformaciones que fueran a la vez graduales y profundas: no aquel teatro del Brecht —el más frecuente— que representa "un resultado fatalista de la acción, redimida apenas por la percepción de que las personas en escena están en el error",²³⁴ sino el que se deja imaginar en aquellos momentos donde se propone que una cierta escena se represente de otro modo, con otros elementos, un poco como se representa un guión. Es este teatro el que ensaya un "modo subjuntivo" (a diferencia de un modo indicativo) de la escena dramática, presentando una serie de acciones como si fuera una "hipótesis dramática": una cadena de desarrollos de posibilidades en el contexto de un estado de cosas siempre abierto.²³⁵

²³³ Es que a su juicio participaba de esa propensión propia de la modernidad posdickensiana a exponer los conflictos como conflictos entre individuos aislados y sociedades plenamente realizadas, tanto como de la dificultad de exponer formas de liberación social que no fueran utópicas. Porque la dificultad de establecer formas posibles de cambio social y el mantenimiento de una distinción estricta entre el individuo y la totalidad social —pensaba Williams— son correlativos.

²³⁴ WILLIAMS, Raymond. *Politics and letters*. Londres: New Left Books, 1979, p. 218.

²³⁵ Una anotación al margen de este tema: tal vez el espacio más favorable a estos desarrollos no es el teatro, sino —pensaba Williams— el cine o la televisión. Por

Y un poco como hipótesis dramáticas son los textos de Wu Ming. Hipótesis dramáticas en el curso de las cuales se sitúa en tal o cual pasado efectivamente existente el germen de la formación de otras maneras de individualización y de socialización que no se habrían realizado y permanecerían, por eso, como posibilidades abiertas al presente. Es que —como cierta declaración de intenciones del grupo que se encuentra en el sitio web lo sostiene—²³⁶ "las que nos interesan son historias de conflictos tejidos en los telares

varias razones. La primera de ellas es de escala: es que el tratamiento de lo propio del presente requiere una cierta escala que es imposible en la escena normal. La segunda es la posibilidad de realizar "la ejecución de acciones públicas en sitios completamente realizados de la historia, moviendo el drama fuera de la sala cerrada o el espacio vacío y abstracto, hacia los lugares de trabajo, las calles y foros públicos" (*ibid.*, p. 224). La tercera razón es que cualquier representación debe negociar un cambio mayor en la situación subjetiva del artista, que Williams describe en contraste con la situación del escritor realista del siglo XIX. Y esta diferencia, a juicio de Williams, se caracteriza porque "desde aquella época ha habido una transformación cualitativa en nuestra comprensión de modos de información y análisis alternativos", modos que suponen una aprehensión de procesos en sociedades crecientemente opacas. Sólo que estos modos —la estadística, pongamos— parecen incapaces de un tratamiento artístico. Y probablemente lo sean, al menos en régimen estético. "Se ha establecido un idioma artificial, en una manera muy concentrada y profesional, que es mucho más limitado", pero que, al mismo tiempo, no cierra la posibilidad de un lenguaje común. Williams sugiere: "Tal vez tengamos que aprender un modo en la novela, que no me parece imposible, que combine capítulos de ficción con capítulos de lo que podría llamarse análisis social o historia. Tal vez tengamos que considerar eso como una forma potencialmente integrada. Por el momento, puede parecer extraño o absurdo. Pero de hecho un escritor que hubiera entendido esto es Tolstoi, que no está lejos de hacerlo a veces" (269). Tal vez esto siga pareciendo extraño o absurdo. Pero los proyectos que estamos describiendo no están lejos de hacerlo, a su manera.

²³⁶ La declaración se presenta como "ya superada"; numerosos pasajes de ella, sin embargo (entre ellos, claro está, los que cito, y que se refieren a la diferenciación entre modos de narración y a la relación con la programación en fuente abierta), son compatibles con las posiciones del grupo en el presente.

del *epos* y de la mitopoiesis, que adopten los mecanismos, estilos y maneras propios de la narrativa 'de género', de las películas biográficas, de los artículos militantes o de la microhistoria: Novelas que procesen materiales vivos de las zonas sombrías de la historia, historias reales contadas como ficción y viceversa". Y esto implica "mantener años luz de distancia entre nosotros y la narrativa burguesa: el protagonista real de la historia no es ni el Gran Hombre ni el individuo monádico; muy al contrario, es el gentío anónimo y, detrás de él (o a través de él), la multitud sin nombre y enjambrada de eventos, destinos, movimientos y visicitudes": "En el fresco, yo soy una de las figuras del fondo. En el centro están el Papa, el Emperador, los cardenales y los príncipes de Europa. En los márgenes, los agentes discretos e invisibles que se asoman desde detrás de las tiaras y coronas pero que en realidad sustentan toda la geometría del cuadro, la rellenan y, manteniéndose indetectados, dejan a todas esas cabezas ocupar el centro (primera frase del diario de Q)". ¿Se trata entonces de narrar las estructuras o las mentalidades que subyacen a los eventos particulares? No exactamente. ¿Por qué no? Volveremos en seguida a esta pregunta. Pero digamos ya que en el texto la figura alternativa de la narración se describe de este modo:

Queremos narrar la constitución, el emerger y la interacción de la multitud, que no tiene nada que ver con la *masa*, que es un bloque homogéneo para ser movilizado o, alternatively, un agujero negro que sondear con encuestas de opinión. La multitud es *un horizonte de manifiesta corporeidad y salvaje multiplicidad. Un mundo de entrelazamientos y combinaciones físicas, asociaciones y disociaciones, fluctuaciones y materializaciones que, de acuerdo con una lógica perfectamente*

*horizontal, actualiza el cruce paradójico entre causalidad y casualidad, entre tendencia y posibilidad. Ésta es la dimensión original de la multitud (Antonio Negri, Spinoza subversivo).*²³⁷

La palabra "multitud" no es casual: se trata de una noción que ha circulado en el espacio de la filosofía y la teoría política italiana por algún tiempo. Ella se elaboraba en primer lugar en el contexto del autonomismo italiano (del cual participaba Paolo Virno, y cuya lógica explicitaba en el libro que citábamos en el último capítulo). Su circulación se debe, más que a nadie, a Toni Negri.²³⁸ La discusión de la proposición según la cual el

²³⁷ Wu Ming, "Dichiarazione", www.wumingfoundation.com/italiano.html.

²³⁸ A Toni Negri y luego a Michael Hardt, que es el cosignatario de *Imperio*, donde se trata de definir una línea de combate entre el "imperio" y la "multitud". No hay ninguna definición clara de la "multitud" en *Imperio*, pero sí en otros trabajos de Negri. En un libro reciente, por ejemplo, una serie de entrevistas que fue publicada con el título general de *El retorno*. El concepto de multitud, dice Negri, tendría tres dimensiones. "La primera es filosófica y positiva: la multitud es una multiplicidad de sujetos. En este caso aquello que es amenazado por el concepto de multitud es la reducción a la unidad y en consecuencia la tentación unitaria y trascendental que, a partir de la metafísica clásica, aprisiona al pensamiento. Por el contrario, la multitud es una multiplicidad irreductible, una infinita cantidad de puntos, un conjunto diferenciado, absolutamente diferenciado" (NEGRI, Antonio; *Il ritorno. Quasi un'autobiografia*. Milán: Rizzoli, 2003, p. 139). Pero la multitud no es solamente este conjunto de puntos "absolutamente diferenciado", sino también "un concepto de clase: la clase de las singularidades productivas, la clase de los obreros del trabajo inmaterial. Una clase que no posee ninguna unidad, pero que es el conjunto de la fuerza creativa del trabajo" (p. 140). Por eso —porque la multitud es aquella parte de lo humano que se da como "el conjunto de la fuerza creativa del trabajo"— es que ella es "una potencia ontológica. Ella encarna un dispositivo capaz de potenciar el deseo de transformar el mundo. O mejor: quiere crear el mundo a su imagen y semejanza como un vasto horizonte de subjetividades que se expresan libremente y que constituyen una comunidad de personas libres" (p. 140-141).

elemento decisivo del presente es que se inaugura una época de la multitud es demasiado vasta, y seguirla nos llevaría a desarrollos demasiado remotos. Creo, por mi parte, que la figura de la multitud, aunque captura bien ciertos aspectos de la formación que se produce allí donde pierden capacidad estructurante las formas organizativas de la alta modernidad, es a veces, tal como se la moviliza, demasiado general para describir lo que se produce en tal o cual situación concreta. En primer lugar, porque la multitud es demasiado el reverso de esas poblaciones que se constituían a partir de la gran empresa de unificación y totalización que eran los Estados modernos. Tal vez eso sea una virtud: ella conserva lo suficiente de la anterior figura del pueblo como para que pueda asociarse con cierta herencia de la izquierda nacional y social que podría aprovecharse. Pero la figura es en última instancia demasiado esquemática para describir la variedad de formas asociativas que emergen a partir de esa descomposición.

La referencia a la multitud es importante en la medida en que apunta a un proceso más vasto y más profundo: la disolución de las formas de identificación características de la primera modernidad, en procesos colectivos que, por lo mismo, se resisten a dejarse describir por las formas de narración que esta modernidad componía. Allí donde se producía la salida de las comunidades tradicionales religiosamente integradas y corporativamente organizadas, una serie de esquemas narrativos venían a responder a la cuestión de la composición de una agencia colectiva. Estas narraciones recurrían a una serie de figuras: una figura del tiempo como progreso, como maduración que culmina en momentos nodales, donde las potencialidades que han estado madurando se manifiestan, momentos nodales que muchas veces coinciden con esa figura política del acontecimiento que es la *revolución*

y que muchas veces se pensaba como la presentación a sí de un pueblo reunido en torno a las figuras de la nación como entidad colectiva naturalizada. De ese modo, la primera modernidad encontraba la manera de narrar la acción colectiva en la forma de *historias estándar*. La expresión es de Charles Tilly, que llama de ese modo a un cierto tipo de historias. Una historia estándar es aquella que incorpora un número limitado de personajes (individuales o colectivos: el pueblo, la masa, tal vez la multitud) que interactúan, a los que se les supone independencia, conciencia, motivación, y cuyas acciones resultan de sus deliberaciones e impulsos. En una historia estándar los personajes interactúan en espacios y tiempos definidos en donde lo que sucede depende de sus acciones. En estos espacios y tiempos hay oportunidades y obstáculos, amenazas y maravillas, que determinan el curso de la acción de estas entidades. Por supuesto que este modelo es el que tiende a dominar la narrativa moderna europea y americana en sus mil variaciones. La gran narrativa del siglo XIX representaría una suerte de culminación. Se dirá que los mejores literatos desde entonces no han dejado de reaccionar contra este modelo: desde Flaubert o Emily Brontë hasta W. G. Sebald o Juan José Saer, se trata, cada vez con más insistencia, de construir personajes que no pueden actuar, o cuya acción se limita a la errancia, de modo que el texto en que aparecen se ocupa de describir, muchas veces en su indeterminación, el espectáculo variable que surge frente a ellos. Pero es en cierto modo en función de una toma de distancia de esta narrativa que se escribe, por ejemplo, 54. Estas contrahistorias de individuos que se inmovilizan y frente a los que surge, por eso, en su esplendor o su horror, un fondo sin historia, o la historia como tal, en precedencia de toda individualidad que se erija sobre ella; estos sitios de extinción de la

lectura,²³⁹ habrían abandonado el terreno donde se conduce, más o menos sordamente, una guerra de las historias.

Lo cual tiene consecuencias vastas e impredecibles: es de la interacción entre personas que las historias emergen, pero, una vez que han emergido, constriñen esas mismas interacciones. Las historias incorporan ideas respecto a cuáles son las formas de la acción que podrían realizarse y cuáles no, una evaluación del estado de cosas presente y de sus posibles desarrollos, de modo que allí donde un grupo de individuos comprometidos en una interacción encuentra que las cosas podrían suceder de otra manera, la resistencia de las historias circulantes en el espacio en que la interacción tiene lugar puede impedir su modificación.

Aunque la gente —escribe Tilly— archiva historias estándar en sus cerebros persona por persona, cualquiera que escuche cuidadosamente en el subterráneo, en un bar o en una calle de una ciudad reconocerá rápidamente su incesante creación, uso y reconstrucción social en la conversación. La gente integra argumentos en historias, responde a indagaciones por medio de historias, discute las historias de los otros, modifica o amplifica sus historias a medida que el flujo de la conversación lo requiere, y a veces incluso construye historias colectivas para presentárselas a terceros. Finalmente, moldea los acontecimientos en la forma de historias estándar.²⁴⁰

²³⁹ Me refiero al libro de Nora Catelli, *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura*. Barcelona: Anagrama, 2001.

²⁴⁰ TILLY, Charles. *Stories, Identities, and Political Change*. New York y Oxford: Rowman & Littlefield, 2002, p. 9.

Pero ¿cuál es el problema con las historias estándar? Que describen mal la vida social de los humanos, que se caracteriza por la centralidad de “procesos causales graduales, interactivos, indirectos, no intencionales, colectivos y mediados por sus entornos”.²⁴¹ En la vida social operan mecanismos causales, pero pocas veces estos mecanismos pueden describirse en términos de acciones individuales deliberadas. Eso no significa, sin embargo, que su descripción pueda agotarse en la invocación de totalidades, sistemas sociales, regímenes, estructuras. Por supuesto que las interacciones y las transacciones, los intercambios e influencias, los vínculos y enlaces situados en entornos que constituyen las unidades de la vida social crean estructuras que tienen propiedades, que operan según regularidades, que forman los terrenos de la interacción. Pero eso no implica que tanto los individuos como las colectividades no se formen y deformen en interacciones continuas, que dependen de efectos indirectos, acumulativos, inesperados y mezclados con lo que sucede en sus entornos.²⁴² Y esto, que puede

²⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

²⁴² Es interesante recordar que Wu Ming propone que una forma de despliegue posible del arte de las historias son los juegos, al mismo título que —digamos— las novelas. Pero ¿son lo mismo los juegos y las novelas? ¿Pertenece juegos y novelas al mismo universo? La opinión del teórico finlandés Espen Aarseth es que no. En primer lugar, porque un juego se presenta explícitamente como un sistema abierto: como un “mundo virtual”. ¿En qué sentido? “La cualidad distintiva del mundo virtual es que el sistema le deja al participante-observador jugar un rol activo en lo que él o ella puede experimentar y probar el sistema y descubrir las reglas y cualidades estructurales en el proceso” (AARSETH, Espen. “We All Want to Change the World: The Ideology of Innovation in Digital Media”. Gunnar Liestol, Andre Morrison y Terje Rasmussen (eds.). *Digital Media Revisited*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003, p. 431). En ese sentido, un mundo virtual es diferente a un mundo ficticio. La diferencia central entre uno y otro es que en un “mundo ficcional” “el lector/observador puede solamente

afirmarse que ha sido siempre cierto, es lo que los integrantes de las sociedades hipercomplejas del presente no pueden no percibir.

Hay una teoría de las historias en varios textos de Wu Ming que se vincula de un modo interesante con esta posición de Tilly. Esta teoría se encuentra formalizada en un texto firmado por Wu Ming 2 en el cual se sostiene que "las historias son formas de vida": potencialidades que se encuentran en cualquier espacio en que pueda moverse un individuo, que, en este sentido, es una suerte de "ecosistema" que negocia las historias en torno suyo y en su interior. Claro que eso no significa que cada uno no seleccione y organice los materiales de la historia de una manera determinada. Esta organización tiene la forma de una reducción de complejidad:²⁴³ todo individuo cuenta (y se cuenta) aquellas historias

experimentar lo que el autor/diseñador explícitamente permite" (p. 431). Como Aarseth lo reconoce, no hay nada parecido en el mundo de los juegos a la riqueza de las tradiciones de la literatura o el cine. Pero eso no implica que no pueda haberla en el futuro. En cualquier caso, si la hay, es probable que se vincule a alguna de las características de ellos. Una de ellas es la relación con las historias: "El modo de comunicación dominante en nuestra cultura, desde mucho antes de los medios modernos, es la historia. Por todas partes encontramos historias, nos decimos historias, enseñamos y aprendemos usando historias. Contar historias es nuestro modo ideológico predominante para transmitir información y transferir experiencia" (p. 433). Pero "la narración, como medio ideológico de comunicación, ha encontrado finalmente un competidor serio. En las ciencias naturales, antes de construir máquinas de laboratorio caras y comprar materiales costosos, podemos simular los efectos de nuestros experimentos usando modelos dinámicos" (p. 433).

²⁴³ La idea de que un autor sería un "reductor de complejidad" se encuentra también en un texto del escritor y activista Geert Lovink, donde se ocupa del despliegue de los que llamará "medios tácticos", y escribe que los "medios tácticos mezclan maquinaciones viejas y nuevas, desentendiéndose de plataformas y estándares, la resolución o un poco de ruido. La finalidad no es alcanzar la pureza. Pero 'polucionar' la imagen tampoco es un interesante ejercicio de deconstrucción. El *sample* no es una expresión de un mundo fragmentado: es el a priori tecnológico de toda la

que son compatibles con la evaluación que realiza del estado en que se encuentra. Por eso la dimensión política de las historias: no es posible hacer política sin contar una historia del presente, donde se anticipen estados de cosas posibles en el futuro.

Pero las historias se encuentran, en su virtualidad, en el dominio público. Eso no impide que tal o cual variante de ellas se enuncie, en cada momento y cada vez, desde un cierto punto de vista. Pero cuando se lo hace, lo que se enuncia se vuelve disponible. Por eso es que "así como las fuentes históricas deben ser *libres y accesibles*, de modo que estén disponibles para la investigación, las historias deben permanecer utilizables y reproducibles por cualquiera, para que la máquina narrativa no se trabe".²⁴⁴ Hay un imperativo, en todo punto de paso de las historias, de proseguirlas, porque "un relato que se interrumpe, una fuente que no se deja interrogar, un nombre inventado que no se encuentra en el atlas: todas son ocasiones narrativas que no se deben dejar escapar. Un fragmento de historia, incluso el más autista, habla siempre de historias posibles que están adheridas a él. Su perfil irregular da indicaciones sobre la forma de los otros fragmentos. Los conos de sombra de la historia son ocasiones para cualquier narrador".²⁴⁵

Las historias, entonces, circulan; esta circulación tiene la forma de una serie de procesos indirectos, acumulativos, inesperados, abiertos a todas las influencias ambientales; y es preciso agregar a

información. No hay nada de qué preocuparse, ni nada que glorificar. El material táctico es más documental que ficticio. El mundo ya está suficientemente loco. No hay razones para optar por la ilusión. Con la historia en aceleración, las narraciones pueden ser recogidas en cualquier esquina". (LOVINK, Geert. *Dark Fiber. Tracking Critical Internet Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002, p. 259)

²⁴⁴ Wu Ming; "Copyleft e opensource. Una premessa necessaria", manuscrito.

²⁴⁵ *Ibid.*

estos circuitos una clase particular de historias. Es que Wu Ming concibe su trabajo como inmediatamente vinculado a un proyecto político particular: el trabajo del grupo, en todos sus aspectos, constituye “un esfuerzo constante de producción de mitos de emancipación, heroicas crónicas de luchas y arquetípicas imágenes de rebeliones”, una tentativa —que se realiza copiando, montando, perfeccionando, restaurando, retocando— de contribuir “a incrementar el repertorio mitológico de la oposición global”.²⁴⁶ Pero lo que es central para la oposición global es, precisamente, construir una ética y una política que tengan menos en su centro las figuras de la *liberación* que habían dominado el despliegue de los movimientos nacionales o sociales, que se encontraban en una relación privilegiada con ciertos sujetos (el pueblo o el proletariado cuyo espíritu podía ser encarnado por ciertos indivi-

²⁴⁶ De ahí una recuperación selectiva de ciertas figuras de la historia. De la figura de la huelga general como mito, por ejemplo. De la huelga general que, para Georges Sorel, “era una imagen que permitía a los proletarios ‘poder visualizar siempre su siguiente acción como una batalla en la que su causa sólo podía vencer’. Esta imagen, o este grupo de imágenes, no deberían ser analizadas ‘de la manera en la que se analiza algo a partir de sus elementos’, sino que debería ser tomada como ‘un todo’, como una ‘fuerza histórica’, sin comparaciones ‘entre el hecho realizado y la imagen que la gente se había formado del mismo antes de la acción’ (Carta a Daniel Halevy, 1908). Por decirlo claramente, el mito de la huelga general era ‘capaz de evocar de forma instintiva todos los sentimientos que se corresponden con las diferentes manifestaciones de la guerra que lleva a cabo el Socialismo contra la sociedad moderna. La huelga general agrupaba todos esos sentimientos ‘en una imagen coordinada, y poniéndolos todos juntos, le daba a cada uno la mayor intensidad [...] Nosotros tenemos una intuición del socialismo que el lenguaje no puede darnos con perfecta claridad, y la tenemos como un todo, percibida de forma instantánea’ (‘La huelga proletaria’, 1905)” (...). Por supuesto que de la figura solamente se retienen algunos aspectos: es que “Sorel situó su discurso en el contexto de una *weltanschauung* tradicionalmente heroica, moralista y sacrificial de la que es mejor alejarse”. Pero se mantiene la narración como la proyección de un evento global que constituye, por lo demás, un precedente.

duos o grupos): figuras en torno a las cuales era justo desplegar historias estándar, que podían presentarse como entidades que encontraban en sí mismas el principio de su movimiento, en torno a las cuales podía desplegarse una dramaturgia de la novedad, pero con las cuales las formas que la oposición global despliega tienen un parentesco remoto. ¿Y cuáles son estas formas? El “repertorio mitológico” de la oposición global ¿es un repertorio mitológico de quiénes? En una entrevista con Amador Fernández-Savater, publicada a mediados de 2003 en *El viejo topo*, la cuestión de cuáles son las imágenes y los sujetos que definen el perfil del “movimiento de los movimientos” se plantea de este modo:

En primer lugar, la imagen del “levantamiento” contra los Grandes de la Tierra, un número incalculable de personas que se ponen en pie y pretenden ampliar el ámbito de decisiones sobre las cuestiones de interés planetario. A este momento le sigue otro: la asamblea constituyente mundial (El Foro Mundial de Porto Alegre, el europeo de Florencia), donde se individualizan en concreto las líneas maestras de ese otro mundo posible. Las imágenes que nos vienen a la mente recuerdan al Juramento del Juego de Pelota, una especie de secesión en la que las multitudes se encuentran y prometen no desistir hasta que no consigan ser tomadas en consideración por los poderes constituidos. Otra narración fundamental es la de la “red”, la red global de lo compartido, de la comunicación horizontal, de las migraciones, que se contraponen a la del comercio, la del beneficio, la de la explotación.²⁴⁷

²⁴⁷ http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/viejotopo_es.html.

Estas imágenes tienden a emerger de las mil interacciones que forman la protesta global: la de redes de comunicación y migración que dan lugar a una emergencia que se estabiliza en un proceso de conversación que propone la ampliación de los espacios de discusión, y que tiende a surgir bajo la manera de una estabilización de procesos de conversación que se resisten a cerrarse en historias canceladas. De lo que se trata, más aún, es de la presentación en el espacio público de una resistencia a cerrar la puesta en discusión y la puesta en común: una demanda del tiempo que hace falta para formular una ética y una política capaces de contar con la general interdependencia (y, por lo tanto, con el hecho de que todas las acciones están, desde el comienzo, insertadas en circuitos donde se despliegan efectos indirectos, acumulativos, inesperados, lo que no disminuye la responsabilidad de cada uno, sino que la reinscribe en otras lógicas).

Esto sucede en un espacio crecientemente ocupado por sujetos que se resisten a una identificación nítida en relación a las categorías que habían facilitado la formación de identidades en condiciones de modernidad. Es que hay “dos sujetos históricos, fragmentarios e irreductibles a categorías rígidas a la vez que desconcertantes, que atraviesan el mundo viviendo en su piel las transformaciones más radicales”, que son de alguna manera los reveladores de las configuraciones de este mundo. El primero de ellos es “la nueva figura del trabajador inmaterial, que no es propiamente inmaterial, o sea, el trabajador de la época posfordista. Éste es protagonista, a la vez activo y pasivo, de la disolución del viejo pacto social y de la precarización de la vida. Activo, en la medida en que promueve su propia inestabilidad, optando por la liberación del vínculo fordista que atribuía al trabajo una unidad de tiempo, lugar y acción. Pasivo, en tanto que sufre la puesta a tra-

bajar de todos los ámbitos y momentos de la vida y ve cómo el capital es parásito de su propia creatividad, inventiva, capacidad de emprender proyectos...”²⁴⁸ En él se compone la figura de un “nuevo ciudadano del mundo –que se traslada, cambia de profesión, adquiere y comparte conocimientos, introduce en el proceso de producción sus propias capacidades individuales en una red de conexión global”. Este personaje se encuentra

en una relación estrecha con el segundo sujeto histórico, que es también una figura socialmente “inestable” y mutable: el migrante. No menos que el trabajador inmaterial, el migrante es por antonomasia protagonista de la globalización, portador y conector de historias, saberes, culturas, ideas. No menos que el trabajador inmaterial, es objeto de la explotación neoliberal globalizada. Su trabajo y su vida, transportados por todo el mundo, se convierten en factores desestabilizadores del viejo orden jurídico basado en los conceptos de nacionalidad, estatus, pertenencia, así como de los contextos culturales de los que el migrante procede.²⁴⁹

Se trata de narrar las travesías quebradas de migrantes y de trabajadores inmateriales, que encuentran en sus caminos la posibilidad de formas de establecimiento y residencia que no toman los modos conocidos y las formaciones de redes que dan lugar a la emergencia de efectos de unificación que, sin embargo, se resisten a atribuirse un nombre acabado. De modo que el

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

proyecto puede formularse de este modo: es preciso generar una "mitología" del *levantamiento* cuyo agente es una *red* (y no, digamos, un pueblo) de *migrantes* (y no, digamos, de nativos).

Pero ¿de qué modo se hace esto? ¿Basta con componer libros donde se cuenten historias? Sí y no. Wu Ming 4 formula la pregunta de este modo:

¿Cómo es posible impedir que los mitos cristalicen, se alienen de la comunidad que los quiere utilizar para contar su lucha por la transformación del mundo volviéndose contra la propia comunidad?

Nuestra respuesta —que no puede ser sino una respuesta parcial si queremos evitar el error absolutista del que estamos hablando— es la siguiente: contando historias. Hace falta no parar de contar historias del pasado, del presente o del futuro, que mantengan en movimiento a la comunidad, que le devuelvan continuamente el sentido de la propia existencia y de la propia lucha. Historias que no sean nunca las mismas, que representen goznes de un camino articulado a través del espacio y el tiempo, que se conviertan en pistas transitables. Lo que nos sirve es una mitología abierta y nómada, en la que el héroe epónimo es la infinita multitud de seres vivos que ha luchado y lucha por cambiar el estado de cosas. Elegir las historias justas quiere decir orientarse según la brújula del presente. No se trata por lo tanto de buscar una guía (ya sea ésta un icono, una ideología o un método), un Moisés que pueda conducirnos a través del desierto, ni una tribu de Levi a la vanguardia de las otras. Se trata de aprender a leer el desierto y todas las formas de vida que lo habitan, descubrir que, en realidad, no hay "desierto" y que

el punto de llegada del éxodo no es una Tierra Prometida fantasmática, sino una red de "trazos de la canción" que podemos delinear en el propio desierto, red que termina por modificarlo y repoblarlo continuamente.²⁵⁰

Se trata de "seguir contando historias": se trata de impedir que las historias contadas se presenten como formas terminales. Se trata de componer redes de historias que, sin embargo, se presenten como "líneas" o "huellas" (la expresión es de Bruce Chatwin). Se trata de contar historias que puedan mantener a la comunidad en movimiento y que no acaben de desprenderse de ella. Que funcionen como "pistas transitables": como instrumentos en la configuración de trayectorias. El propósito es ambicioso. Y ¿de qué modo se puede realizar? Las respuestas prácticas que Wu Ming propone son variables. Pero todas ellas pasan por la intención de "valorizar la cooperación social tanto en la *forma* de la producción como en su propia *substancia*", de modo que "el poder del colectivo [sea] al mismo tiempo contenido y expresión de la narrativa".

Y ¿de qué modo se valoriza la cooperación social en la *forma* de producción? Proponiendo una multitud de formas de actividad. Porque la práctica del grupo no se reduce a la escritura de libros. Él ofrece también ciertos servicios: el de recibir manuscritos de lectores, leerlos y comentarlos y facilitar, en los casos en que es posible, la publicación. Esta intermediación se realiza mientras se conduce de modo práctico una interrogación sobre las formas de la circulación y la propiedad, que se prolonga en una discusión constante y tiene lugar sobre todo en los boletines

²⁵⁰ *Ibid.*

que se encuentran en el sitio pero que se envían bajo la forma de mensajes, sobre la propiedad intelectual (es que es central “superar los mitos, rituales y residuos de la propiedad intelectual”, de modo que, “si uno no puede evitar buscar afinidades, Wu Ming está en el mismo campo de batalla que los programadores y emprendedores que trabajan en el *open source software* o ‘software libre’”).²⁵¹

La figura de la programación en fuente abierta es el marco general de una experiencia que constituye una de las respuestas más interesantes (aun en sus limitaciones) al problema de la articulación de la necesidad de la construcción de una mitología para un movimiento que recusa el tipo de organización que era característico de los movimientos sociales en condición de modernidad, y cuyas formas tal vez se describan mal, precisamente, en la forma de historias *estándar* distribuidas en formatos estables. Se trata de un ensayo, que se puso en práctica muy recientemente (y del cual es difícil, por lo tanto, evaluar su resultado final), de escritura colaborativa que recurriría a las posibilidades de la comunicación digital. El propósito, tal como se mencionaba, era componer una narrativa en fuente abierta.²⁵² Y la materialización de la idea era simple:

²⁵¹ Y el conjunto de estas actividades configura una estrategia, que Tommaso de Lorenzi describe de este modo: “La decisión de recurrir al sello Wu Ming responde a la exigencia de practicar un anonimato ambivalente, entendido como presencia continua en la comunidad de los lectores, transparencia en la confrontación de las redes sociales y al mismo tiempo rechazo de la lógica de la Aparición. Anonimato atípico, que se configura como alternativa creíble a una actitud de retiro y autorreclusión, a un Oculito narrativo caro a ciertos escritores del otro lado del océano [digamos, de un Thomas Pynchon]” (Wu Ming, *Giap* 10).

²⁵² El punto de partida de la proposición es que hay una identidad en todo texto entre la versión que puede usarse y su “código fuente”. No es que no haya códigos o matrices virtuales: el análisis estructural o narratológico identificaba desde hace tiempo a una multitud de ellos. Pero no hay ninguna inscripción detrás de la superficie a la que sea

La idea era escribir un relato, hacerlo disponible en el sitio, pedirle a quien quiera que lo lea y proponga comentarios, reescrituras posibles, modificaciones del final, variaciones en los diálogos. Cualquiera podría crear su versión del relato y enviárnosla de algún modo. De nuestra parte, recogeríamos todas las propuestas, aportaríamos modificaciones más convincentes, produciríamos una nueva versión “oficial” de la historia. Y así sucesivamente, como sucede en ciertos programas de fuente abierta...²⁵³

Para que la iniciativa se realizara por primera vez otra cosa sería precisa: una ocasión. Y la ocasión fue una propuesta proveniente de la ciudad de Trento, que le solicitaba al grupo que escribiera un relato en diez partes que debía referirse, de alguna manera, a un ciclo de frescos que se encuentra en la Torre Aquila, en la ciudad, y que estaría destinado a ser leído una tarde de verano por un actor acompañado por una banda de sonido, el que comenzaría a ser compuesto de inmediato por un grupo de músicos resueltos también a poner en práctica un sistema en fuente abierta, por el cual la partitura en curso se ponía en el dominio público para ser modificada.

El texto resultante es simple. En una región de Italia hay un matadero de cerdos. Un cierto Corazza trabaja en el lugar; es el único italiano en un puesto que ocupan usualmente esos migrantes de los que hablaba la entrevista con Amador Fernández-Savater

preciso acceder si se quiere modificarlo: “El código fuente y el modo como el ‘programa’ se presenta al usuario coinciden en casi todos los aspectos. Si no consideramos el caso particular de las traducciones, una misma lengua encarna ambas funciones”. www.wumingfoundation.com/italiano/opensource/opensource.html.

²⁵³ *Ibid.*

(claro que entre estos migrantes y los desocupados que, en Italia, disponen de algunos meses después de haber perdido sus trabajos para encontrar otros, antes de caer más allá de los márgenes del sistema, no hay una diferencia radical). El matadero intenta renovarse mecanizándose; es el espacio arquetípico de la gestión industrial en medios rurales. Y una de las formas de esta mecanización es, en cierto modo, bienvenida; bienvenida por Corazza, por ejemplo, una de cuyas tareas es levantar animales caídos en el chiquero para llevarlos a la cinta de matanza. Esta tarea la hará, de ahora en adelante, un instrumento que el texto llamará Piggpicker.

Sólo que un día el Piggpicker levanta al propio Corazza y lo arroja en la cinta de matanza. Corazza no muere, pero el caso se divulga. Otro de los narradores del texto lo ha oído. Éste es un empleado a quien la fábrica le ha concedido una vivienda que se encuentra en el terreno perimetral del matadero: a cincuenta metros de la ventana de la cocina donde vive este señor Tomacek que nos habla. Del otro lado de la cerca, hay todavía algunos árboles. La vida es aún tolerable, pero dejará de serlo en poco tiempo. El caso de Corazza habrá comenzado a circular, incluso cuando se sepa poco del evento. No está claro si ha sido un intento de suicidio, un accidente o un acto de protesta. Pero en su nombre pronto se organiza una cierta Brigada Elvio Corazza, que una noche intenta ingresar al recinto y liberar a los animales. La invasión fracasa, pero induce a la empresa a construir una cerca más segura, que encerrará también, electrificada, la casa de este Tomacek hacia el cual la narración comienza a gravitar.

Más allá de la cerca perimetral, tiene lugar una protesta de granjeros que le solicitan al gobierno de la región que les pague por los perjuicios que les causa la competencia con el matadero, que ahora resolverá comprar sus granjas, cerrarlas y expandirse,

de manera que es preciso construir, en el terreno donde Tomacek vive, nuevos edificios, que comienzan a rodear su casa, de manera que su vida se vuelve gradualmente invivible. Un poco como la vida general de esta región, que era ahora cada vez más una extensión del matadero, de modo que aquellos que por casualidad la atravesaban “podían ver infiltraciones del terreno y lluvias otoñales poniendo en contacto el barro del chiquero con el agua de los ríos y hacer crecer el pfi-lo-que-sea, un microorganismo que mata los peces e infecta a los humanos. Podían ver a los niños del sitio respirar una sustancia venenosa llamada ácido sulfídrico, mientras la mayor parte de sus padres seguían viviendo como si no pasara nada. Podían ver la orina de los cerdos difundiendo en el ambiente los antibióticos usados por las bestias, y las bacterias de la zona volviéndose superresistentes gracias a la exposición...”²⁵⁴ No podían ver, quizá, las discusiones que algunos mantenían sobre las posibles protestas al proceso, en breves intercambios que el texto comunica.

Y que sigue organizándose en torno a la historia de Corazza, que va tomando la forma de una balada. De igual modo que se organiza una manifestación de solidaridad con Corazza, que se asocia a una protesta por la seguridad en el trabajo. Al mismo tiempo, la situación de Tomacek ha alcanzado un punto intolerable, de manera que resuelve acercarse a la caja de luz de su casa, por la que pasa el sistema que alimenta el conjunto del matadero, y lo interrumpe. Y el texto se interrumpe para registrar la narración de uno de los asistentes, que nos dice que a la protesta sindical se han sumado algunos otros: asociaciones de consumidores que protestan contra la

²⁵⁴ “La ballata de Corazza”

falta de controles, manifestaciones de “animalistas”, ambientalistas... La interrupción de la corriente ha hecho saltar el sistema de reciclamiento de aire en el chiquero; como el tufo permanece dentro, el aire en el campo exterior ahora parece insólitamente limpio, de modo que algunos pueden creer que esta limpieza se debe a la respiración conjunta de las personas reunidas. En una torrecilla que hay sobre su casa, a Tomacek le parece que algunos ingresaran a través del perímetro ahora no electrificado y alcanzarán el matadero. ¿Con qué resultado? No lo sabemos. La última palabra es de Tomacek, que dice que “en este momento, todo parece posible”.

En la ejecución que se realizaría en Trento el 6 de noviembre de 2003 dos actores declamaban el texto, acompañados por un grupo que ejecutaba la música compuesta –en fuente abierta también– por un cuarteto momentáneo de compositores llamado *Quadrivium*, y por una proyección de diapositivas, que constituían el englobante de esta historia que se desplegaba en flotante referencia de los frescos de la Torre Aquila, que estaban en el trasfondo de esta ejecución, eco remoto en la historia pasada y recuerdo de una vida rural que no permanece ni pasa.

Este relato circularía de otros modos: leído, comentado, modificado y convertido en un *cartoon*; leído y acompañado por música electrónica en un programa dedicado a la “Carne” en una serie radial sobre los elementos; cambiado de manera impredecible por aquellos que lo habían recibido en el formato *wiki*, que permite modificarlo de manera múltiple e instantáneamente. Y que se encuentra disponible, un poco como si fuera un material abierto. O un prototipo. Porque el relato resultaba el prototipo de un proceso en rápida expansión. Expansión que se iniciaría de inmediato a través de un relato llamado *Ipertrame*, cuyo procedimiento es a la vez más ambicioso y más complejo. Que involucra, junto a Wu

Ming, a Carlo Lucarelli y a Enrico Brizzi –además de la multitud de intervinientes– y que depende de un *weblog* asociado al relato, en este sitio donde podemos encontrar un archivo de variantes, junto con el texto definitivo: el registro de los pasos a través de los cuales, de maneras indirectas y graduales, una cierta narración se construiría. O en una colaboración que tiene lugar con un grupo de escritores españoles cuyo nombre es *El tronco de Senegal*, donde se trataba de generar un relato en torno al desastre del *Prestige*.

El proyecto se basa en una creencia: que la organización de una mitología del movimiento de justicia global, como movimiento cuyas acciones no pueden moldearse sobre la tradición de los movimientos de liberación nacional o social en torno a los cuales se habían formado los repertorios de “acciones concenciosas” en condiciones modernas, debería ser acompañada por el diseño de formas que hagan posible, precisamente, la colaboración de grupos grandes y heterogéneos de personas durante tiempos prolongados en la producción de una ficción. Esta confianza está también en la base de *La comuna – París 1871*: la confianza en el valor que reside en proponer, antes que un relato (o un anti-relato) del evento, un dispositivo que genere historias, y en exponer este dispositivo al mismo tiempo que aquello que produce, de manera que cada uno de sus resultados pueda verse como una de las posibilidades de un sistema de relaciones que, desde el comienzo, las excede; poner en el espacio público un dispositivo de generación que permita que un cierto material narrativo circule a través de una colectividad cuyos saberes ilumina y que debería ayudar a precisar un poco como, en la descripción que proponía Karin Knorr Cetina y que citaba más arriba, circula un detector a través de una comunidad de físicos que colaboran, “en la forma de simulaciones y cálculos parciales,

dibujos técnicos de diseño, presentaciones artísticas, fotografías; materiales de prueba, prototipos, transparencias, informes escritos y verbales...”, instancias que “son siempre parciales”, momentáneas cristalizaciones de procesos cuya clausura no puede preverse, surgimientos y desapariciones que quisieran no dejarse separar de la trama de gestos, palabras, trayectorias y desenvolvimientos que constituyen su matriz tal vez incierta.

DOS ESCENAS DE LENGUAJE

1

Cuando, durante la entrevista con Amador Fernández-Savater, Wu Ming 4 emplea el término “trazos de la canción”, está haciendo referencia a un libro de Bruce Chatwin, *The songlines*, que cuenta los viajes por Australia del autor, en busca de un cierto conocimiento acerca de la concepción aborígen de la relación entre canción y mundo. Es probable que Wu Ming 4 esté pensando en ciertos pasajes del texto de Chatwin en los cuales se presentan testimonios de informantes aborígenes. Arkady Volchok, su guía en el viaje del libro, por ejemplo, explica “cómo se pensaba que cada ancestro totémico, cuando viajaba a través del país, había desperdigado un rastro de palabras y notas musicales en la línea definida por sus huellas, y cómo estas pistas-del-sueño yacían en la tierra como ‘vías’ de comunicación entre las tribus más distantes”.²⁵⁵ O, de manera aún más significativa, la declaración de un aborígen llamado Flynn, que le dice a Chatwin que “lo que los blancos solían llamar la ‘Caminata’ [el viaje aborígen siguiendo los ‘trazos de la canción’] era,

²⁵⁵ CHATWIN, Bruce. *In Patagonia - The Viceroy of Ouidah - The songlines*. Nueva York: Simon and Schuster, 1997, p. 379.

en la práctica, una especie de telégrafo-más-bolsa-de-comercio que vinculaba a gente que nunca se había visto, y cuya existencia tal vez ignoraban”.²⁵⁶ El medio de comunicación era la canción, el “comercio de canciones” que era la condición del comercio de cosas, de modo que un Trazo de Canción es siempre ya una ruta de comercio: un artefacto de “producción directa de la sociedad”.

Es comprensible que el texto de Chatwin sea atractivo para Wu Ming, en tanto vincula una práctica de las artes verbales con la producción de una forma particular de solidaridad social. Por la misma razón, Wu Ming podría haber invocado otro modelo de la canción (de la relación entre cantar y socializar): la canción de banquete en la Grecia antigua. Como Andrew Ford lo ha señalado en un libro reciente, *Los orígenes de la crítica*, un momento central del banquete era cuando los “participantes ejecutaban canciones que sabían de memoria o improvisaban otras nuevas para la ocasión. Para que las canciones circularan, había brindis en verso (que invitaban a la respuesta), y varios juegos de canciones. Cuando las canciones circulaban, era común ‘tomar’ el verso de otro invitado ‘de manera inteligente’ (*dexios o kalos*) y continuarlo, improvisar sobre él, o cambiar a otra canción”. La circulación de la canción producía un espacio regulado para que los participantes se exhibieran: “Los juegos de canciones servían por eso como una serie de estructuras que les permitían a los participantes ‘actuar de sí mismos’ mientras interactuaban y competían con los otros”²⁵⁷. Así, en las canciones de banquete no había una diferenciación estricta entre la conversa-

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 423.

²⁵⁷ FORD, Andrew. *The origins of criticism: literary culture and poetic theory in classical Greece*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2002, p. 32.

ción y la canción, y los dichos de los participantes eran frecuentemente llamados tanto “enunciados” como “canciones”. En estos espacios, las enunciaciones musicales estaban inmediatamente vinculadas a las discusiones éticas, y éstas al juicio religioso o político.

Pero estas canciones de grupo servían también al propósito de reforzar “la solidaridad de los hombres que participaban en ellas”.²⁵⁸ Por eso es que se describen en las fuentes griegas en términos de lo que era “apropiado” (*preper*) al contexto y la ocasión. “Apropiado” es aquello que es religiosamente correcto, que se desarrolla de acuerdo a la costumbre y que conduce al estado de ánimo deseado para la ocasión. (El valor central aquí es *kairos*, el sentido de lo apropiado a una situación dada.) Como resultado, “las reglas que gobiernan la canción son indisolubles de los escrúpulos sobre el habla religiosamente correcta”,²⁵⁹ y ésta es a su vez indisoluble de un juicio global sobre lo socialmente deseable.

Es posible describir el problema de “diseño” que la estructura formal del banquete (con su alternancia de canción y conversación) intenta resolver utilizando los términos desarrollados por Sack en relación a *Translation Map*: facilitar un cierto tipo de espacio social —determinado por el gobierno de sí pero cuyo éxito depende de que de las actividades individuales resulte la emergencia de acciones colectivas. La canción, aquí, ofrece a los que se integran a su trama la posibilidad no sólo de comprender sino de *sentir* cuál es su posición en una red más vasta de relaciones sociales y semánticas, a la vez que aprehenden la existencia de una organización colectiva construida a través de sus acciones.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

Hay un texto particularmente interesante sobre esa vanguardia a la que Sack y Brooks quisieran vincular su proyecto donde se propone otra figura de un enlace entre un despliegue de fabulación colectiva y un acto de "producción directa de la sociedad": cierta vanguardia que, en una entrevista de 1974 con Maurice Nadeau, Roland Barthes describía o soñaba. Esta vanguardia, para Barthes, debería consagrarse a una práctica del *texto*. Es decir, a una práctica que ignorara las figuras mayores de la modernidad literaria: que no resultara ni en novelas, ni en poesías, ni en ensayos. Y que se resistiera a participar de todo aquello que pertenece a la dimensión de la "escribanía" y que sanciona "el rechazo de quien escribe a situarse como sujeto en la enunciación".²⁶⁰ Contra esta práctica de la "escribanía" se definiría "una vanguardia muy activa, muy marginal, muy poco legible, pero muy 'buscadora'", que se orientaría en la dirección de "una cierta idea utópica de la literatura, o de la escritura, de una escritura feliz",²⁶¹ que aboliría la distinción estricta entre escritores y lectores:

Yo imagino entonces una suerte de utopía, donde los textos escritos en el goce podrían circular por fuera de toda instancia mercantil, y donde, en consecuencia, no tendrían lo que se dice —con una palabra bastante atroz— una gran difusión. Hace veinte años, la filosofía era aún muy hegeliana y jugaba con la idea de totalización. Hoy, la filosofía misma se ha pluralizado y, en consecuencia, podemos imaginar utopías de tipo más grupuscular. Más falansteriano.

²⁶⁰ BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*. París: Seuil, 2002, Vol. III, p. 66.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 67.

Estos textos circularían entonces en pequeños grupos, en amistades, en el sentido casi falansteriano de la palabra, y, en consecuencia, se trataría verdaderamente de la circulación del deseo de escribir, del goce de escribir y del goce de leer, que se enrollarían y se encadenarían por fuera de toda instancia, sin pasar por este divorcio entre la lectura y la escritura.²⁶²

Se ve la relación entre esta figura y las de los proyectos que hemos estado describiendo. Pero debería verse también la diferencia: es que ese "enrollarse" es un adherirse a una producción que no se abandona, pero también es un cerrarse. Ese espacio del "goce de escribir" y el "goce de leer" que se desprenden de toda instancia, todo punto de parada, todo resultado exportable, toda conexión con un mercado, es por naturaleza "grupuscular" (y aquí el imaginario social que moviliza Barthes es un poco el que animaba a grupos de la vanguardia clásica tales como el *College de Sociologie* o aun el situacionismo). Lo que no es el caso en prácticas como las de Wu Ming, donde se trata, en algún sentido, de formar corpúsculos, pero corpúsculos que estén desde el comienzo entreabiertos. Por eso, tal vez valga la pena vincularlos a otra práctica, mucho más usual y en cuyo ámbito se generaba inicialmente el proyecto: la de la prensa alternativa que forma el tejido normal de las culturas *underground* en cualquier ciudad. Y Wu Ming proviene de ese terreno, que lleva a luz y reelabora. No es posible aquí seguir en detalle esta vinculación, que tiene que ser evidente para cualquiera que siga el proceso. Me reduzco a retener la reflexión que Janice Radway ha propuesto sobre ciertas revistas

²⁶² *Ibid.*, pp. 67-68.

de adolescentes (ciertos *zines*). Que, a su juicio, tratan “no solamente con los lenguajes del yo y con la idea de planear un futuro individual, sino también, y tal vez más radicalmente, con la viabilidad de la producción colaborativa y las formas comunales de sociabilidad”, que suponen la articulación de “nuevas formas sociales que no dejarían a cada una, sola y vulnerable, confrontando una cultura ajena, sino que las situaría en comunicación colectiva, en comúñión y concierto con otras”.²⁶³

Los *zines* —escribe Radway— se ocupan de las amistades, las alianzas, las afiliaciones y los grupos. Exploran el delineamiento y la porosidad de las fronteras, los cruces, conexiones y confluencias. Los *zines* se comprometen también profundamente en conversar con muchos discursos diferentes que se despliegan en la cultura que los rodea. De hecho, tan comprometidos con ellos están, que citan, refieren y ventriloquizan un múltiple espectro de discursos, con el objeto de responder a ellos. De ese modo recirculan discursos culturales a la vez que los alteran yuxtaponiéndolos y combinándolos.²⁶⁴

Por supuesto que los artefactos que así se realizan son “formas complejas y contradictorias”, “producciones fracturadas que movilizan y responden a múltiples tecnologías de construcción del sujeto”. Es que los *zines* tienden a ser “montones caóticos de materiales

²⁶³ RADWAY, Janice. “Girls, Zines, and the Miscellaneous Production of Subjectivity in an Age of Unceasing Circulation”. *Center for Interdisciplinary Studies of Writing of the University of Minnesota Speaker Series* 18, 2001, p. 10.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 11.

traídos de la cultura de masas, de la vida cotidiana, de la experiencia afectiva”, de modo que deberían ser leídos menos como testimonios de experiencias o sitios de exploraciones de identidades que se supondrían preexistentes que como espacios donde se produce una radical generatividad: “se trata de acciones experimentales, multifacéticas, de instanciaciones de posiciones de sujeto diversas”.²⁶⁵ Tanto más cuanto esta experimentación pasa por una falta de consideración por las maneras usuales de la presentación, por la alternancia del manuscrito y el impreso, donde las letras se funden en imágenes que se superponen con narraciones que prosiguen, se contradicen, se interrumpen y se mezclan con declamaciones de lo privado y lo público. Es que estas publicaciones “despliegan discursos de construcción del yo como efectos de la lenguajería, es decir, procesos interminables de cita y de respuesta, asuntos disputados, fluidos, desprolijos y fundamentalmente contradictorios.”²⁶⁶

El proyecto de Wu Ming ensaya desplegar estas energías de manera que se articulen con la forma de, por ejemplo, la novela. En eso se inscribe en la tradición de una cierta literatura, pero se distingue de ella. ¿De qué modo? ¿Cómo es que un tipo de producción como ésta se vincula con los tipos que contemplaba la tradición inmediata? ¿Cómo se vincula con esa tradición que Rancière —a quien volveremos ahora brevemente— vinculaba a la época del régimen estético? Es decir, a la época que se inauguraba cuando un número creciente de escritores operaba de maneras que excedían los marcos normales de la época de las “poéticas representativas”.

Así llama Rancière, en efecto, a la constelación de ideas, instituciones, predisposiciones y procedimientos que habrían dominado

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 11.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 12.

a las artes verbales en esa modernidad que se abría entre los siglos XV y XVII (por supuesto que Rancière piensa en el caso francés, de manera que poco puede decir del teatro inglés o — más gravemente— de la narrativa española del Siglo de Oro). En este mundo de la primera modernidad, el objeto principal de las artes verbales era contar historias. Historias estándar, diría Tilly: acciones que se estructuraran en orden a su resolución y que implicaran a personajes que se nos presentaran en narraciones del poema o del teatro contadas según las reglas de géneros cuya identidad se definiera por lo que representaban: comedias o tragedias, piezas de temas elevados o de temas bajos, entre los cuales fuera siempre posible distinguir y en cuyo marco se respetara ese “principio de conveniencia” según el cual el lenguaje que se usara debía ser conforme a lo representado y a la finalidad de la representación —lenguaje elevado si se trataba de conmover por la suerte de un sujeto noble en sus alternativas de fortuna o de desgracia; popular si se trataba de exponer lo irrisorio de la suerte de las bajas gentes. Comedias y tragedias que se dirigían a receptores a los cuales se les suponía un cierto tipo de saber: el arte elevado se suponía tener como sus destinatarios propios a los individuos de una sociedad de corte, para quienes la acción de palabra era central, de manera que las representaciones de las letras les servían para instruirse en sus poderes y debilidades. Por eso, “el sistema de la ficción poética es colocado [en este universo del “régimen poético”] bajo la dependencia de un ideal de la palabra eficaz”,²⁶⁷ que se identifica, en última instancia, con “la

²⁶⁷ RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. París: Hachette, 1988, p. 26.

palabra viviente del orador que arrebatada y asombra, edifica y arrebatada las almas o los cuerpos”.²⁶⁸

El juego de estos cuatro principios definía, según Rancière, el espacio de despliegue de las “artes de escribir” en la modernidad europea hasta que se producía y generalizaba —contra ellos, desprendiéndose de ellos, aunque recomponiendo algunos de sus elementos— la invención de la poética antirrepresentativa, que se encontraría ya expresada en aquella carta de Schiller en la que nos detuvimos al principio de este libro. El nuevo régimen tendía a instalarse en torno a una serie de evidencias: “A la primacía de la ficción se opone la primacía del lenguaje. A su distribución en géneros se opone el principio antigenérico de la igualdad de todos los temas representados. Al principio de conveniencia se opone la indiferencia del estilo en relación al tema representado. Al ideal de la palabra en acto se opone el ideal de la escritura”.²⁶⁹ Estas evidencias se expandían primero en un área relativamente restringida del norte y el centro de Europa, donde acabaría estabilizándose la presuposición de que hay una práctica posible de las letras que cancela los imperativos de la cultura de las poéticas, para consagrarse a la exploración del espesor de los lenguajes, exploración que se fija en objetos destinados a un desciframiento silencioso.

El escritor podría, cuando esto hubiera sucedido, presentarse como el sintomatólogo de una comunidad y sostener que su trabajo es un trabajo de desciframiento y reescritura, la operación de aquel “que viaja en los laberintos o subsuelos del mundo social”, que en este viaje “recoge los vestigios y transcribe los jeroglíficos

²⁶⁸ RANCIÈRE, Jacques. *L'inconscient esthétique*. París: Galilée, 2001, p. 35.

²⁶⁹ RANCIÈRE, Jacques. *La parole muette, op. cit.*, p. 28.

pintados en la configuración misma de las cosas oscuras y cualesquiera”, que “les presta a los detalles insignificantes de la prosa del mundo su doble potencia poética y significativa”.²⁷⁰ El escritor de la edad estética podría proponerse como aquel individuo capaz de exponer cada singularidad del mundo como un signo de la totalidad (presente o ausente) a la que pertenece. Como un signo de ciertas figuras determinadas de la totalidad: la de la sociedad o la del yo (que se suponen íntimamente vinculadas). Un fragmento de mundo —se sostendría en esta constelación— puede ser siempre leído como signo de una sociedad o un fragmento de expresión como signo de un sujeto, cuya lectura se ofrece al escritor que, como si fuera un geólogo o un arqueólogo, se orienta al punto donde se expone, en el más banal de los detalles, el secreto que lo habita. Y que lo expone al lector no a través de la construcción de un argumento, sino de una fantasmagoría que arregla los vestigios, exhuma los fósiles y dispone “los signos que atestiguan de un mundo y escriben una historia”, aun cuando eso no lleve sino a la visión “del hecho bruto e insensato de la vida”.²⁷¹ Este escritor sería Hugo o Balzac, desplegando el abanico de las partes de una vida a partir de algunos signos sensibles, o Mann, detallando el progreso de la genealogía de los Buddenbrook; Faulkner, en el desciframiento de los signos erráticos de un desorden último, o Cortázar, explorando los pasajes que se abren entre tal o cual espacio de París y tal o cual de Buenos Aires.

El escritor podría identificarse como aquel individuo cuyas operaciones son capaces de exponer el subsuelo de la historia o los laberintos del yo, pero también la densidad propia del len-

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 38-39.

guaje. De ahí que sus textos pudieran también proponerse como el espacio de despliegue de una “palabra soliloquio, que no le habla a nadie ni dice nada más que las condiciones impersonales, inconscientes de la palabra misma”,²⁷² “la palabra sorda de una potencia sin nombre que está detrás de toda conciencia y toda significación, y a la que es preciso darle una voz y un cuerpo”.²⁷³ Y la modernidad, en su progresión, ensayaría articular estas dos escenas: una escena de desciframiento y restitución de signos de la subjetividad o de la historia, y una de confrontación con una potencia anónima. Así en Flaubert, que lleva a una exacerbación particular las consecuencias de estos presupuestos (y que por eso sería más tarde la referencia constante de las vanguardias) donde se trata de alcanzar por el lenguaje aquello que lo excede: mostrar la manifestación de nuevas formas de individuación en un mundo hecho de átomos de sensación que se desplazan al azar y en cuyo desplazamiento los personajes están capturados desde el comienzo, el mundo que “se escapa en frases singulares”, “la danza de los aromas arrastrados por la gran corriente del infinito, la potencia de las percepciones y afecciones desligadas, las individuaciones donde los individuos se pierden”,²⁷⁴ al mismo tiempo que de “hacer sentir, bajo la prosa banal de las comunicaciones sociales y los dispositivos narrativos comunes, la prosa poética del gran orden o el gran desorden: la música de las afecciones y las percepciones desligadas, abrazadas en la gran corriente del infinito”.²⁷⁵ Pero también en Beckett,

²⁷² *Ibid.*, pp. 39-40.

²⁷³ *Ibid.*, p. 42.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 109.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 115.

donde el desciframiento de las vías por las que se ha llegado a ser quien se es, un tullido en una cama de hospital, se realiza al mismo tiempo que se despliega un lenguaje fracturado, donde se deja leer la exterioridad que es su condición, o en Lispector, donde la emergencia de un trasfondo de lo real tiene lugar en un dispositivo destinado a provocar la emergencia de una vitalidad muda que hace hablar, sin dejarse representar en el habla.

Claro que esto se hace en un lenguaje. Y los escritores de la época del régimen estético saben que un lenguaje está hecho de signos: juego de partículas y códigos, que nada garantiza que se anuden a ninguna realidad. La puntualidad de una exposición del fondo sobre el cual se despliegan las formas del mundo debe realizarse en una arquitectura que no puede evitar la palabra en su estricta banalidad: la banalidad de la frase que describe las acciones de una marquesa. De ahí que la literatura moderna sea particularmente inestable y que una ansiedad específica la habite. Es que se trata de hacer hablar a aquello que se sustrae a la aprehensión individual, ese punto donde el mundo se abre a lo que lo subyace, en la más banal de las monedas: el lenguaje en el cual se realizan las comunicaciones, las referencias, las conversaciones, y que será preciso por lo tanto separar de sí mismo, poner a distancia, *extrañar*. Pero esta voluntad de extrañamiento se encuentra siempre al borde de dos tentaciones: la tentación de iniciar la empresa de exponer una materia de la significación que sería anterior a todo código y la exposición de la desnuda artefactualidad de los lenguajes. Artaud, digamos: la glosolalia. O Valéry: la escritura de un entendimiento combinatorio.

Este desarrollo se produce en un espacio de una peculiar incertidumbre. Es que el autor que escribe en el tiempo ulterior a la disolución lenta de las sociedades de corte, el escritor geólogo o

arqueólogo cuyos textos circularán en un mercado, se ve obligado a construir sus audiencias "como consumidores generales más bien que específicos, lo que es inevitable cuando existen como público anónimo". Es que allí donde se escribe para la edición en el espacio público, para cada escritor "no hay testigo ni receptor particular; lo que es separado, descartado, expulsado, publicado, no está axiomáticamente asociado a un otro particular".²⁷⁶ Así escribe Marilyn Strathern, que comenta que "luego de los días de los patrones, no hay categoría social de recepción, además de la muy general del lector (no importa cuán 'generalizado' o 'especializado'). Los escritores pueden por supuesto producir con ciertos individuos en mente, pero rara vez pueden exigir evidencias del consumo por parte de otras personas".²⁷⁷ Allí donde el texto clásico aparecía indexado a destinatarios particulares, la literatura de la edad estética se encuentra disponible para cualquiera. Su destinatario es un público.

Un público es una forma social particular. Es una comunidad, en cierto modo: pero una comunidad muy diferente a, digamos, la comunidad de los ciudadanos o la de los trabajadores. Porque soy parte de un público menos en la medida en que tenga tal o cual atributo u ocupe tal o cual posición particular en el espacio social, que en tanto me reconozca como el destinatario de un acto de abordaje que se verifica por medio de un cierto fragmento verbal que sé que puede ser recibido por diferentes individuos en diferentes lugares. Cuando recibo un mensaje o un informe, cuando se me dirige la palabra en una reunión, soy

²⁷⁶ STRATHERN, Marilyn. *Property, Substance, and Affect: Anthropological Essays on Persons and Things*. Londres: Athlone Press, 1999. p. 59.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 268, n. 23.

abordado en tanto individuo situado en una posición determinada y en una relación social determinada con quien me dirige la comunicación: la interacción está enmarcada en una relación social que existe fuera y antes de la interacción misma. Pero esas fantasmagorías o mitologías de las que habla Rancière se destinan a una colectividad que —para usar una expresión de Michael Warner— “está siempre en exceso de su base social conocida”: el escritor sabe que su destinatario “debe ser más que la lista de los propios amigos. Debe incluir a extraños”.²⁷⁸ Es que “un público es una relación entre extraños”, en el sentido de que, para las comunicaciones que tienen lugar en relación a un público, “alcanzar a extraños es su orientación primaria”.²⁷⁹ En la medida en que un público está hecho de individuos que se identifican como tales en tanto participan en la circulación de un cierto discurso, su identidad positiva no puede conocerse de antemano.²⁸⁰

Por eso la forma de dirigirse a nosotros de la palabra pública es al mismo tiempo personal e impersonal. Y así debemos tomarla: como esta palabra que, en este momento mismo, se dirige a nosotros como a extraños. Lo que significa algo importante: el hecho de que “la palabra pública deba ser tomada de dos maneras: como si nos estuviera dirigida y como si estuviera dirigida a extraños” tiene como resultado un peculiar beneficio, que “entendemos nues-

²⁷⁸ WARNER, Michael. *Publics and Counterpublics*. Nueva York: Zone Books, 2002, p. 74.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 74.

²⁸⁰ De ahí un corolario: el discurso público se despliega en un espacio en que esta “relacionalidad entre extraños” se ha vuelto normal: la modernidad en que esto tiene lugar es una modernidad que induce a cada uno a moldear “las dimensiones más íntimas de la subjetividad en relación a la comembresía con personas indefinidas en un contexto de acción rutinaria” (p. 76).

tra subjetividad como si tuviera resonancia inmediata con otros”.²⁸¹ No es a cada uno de nosotros, en tanto individuos portadores de peculiaridades, que el discurso se dirige. El “lector hipócrita” del prefacio a *Les fleurs du mal* no soy yo; o, mejor, soy yo solamente en el momento en que le presto atención al enunciado. Por eso, en tanto miembro de un público recibo un fragmento verbal sabiendo que no me está dirigido en tanto la *persona* que soy.

Integro un público y me convierto, entonces, en el destinatario de la enunciación personal e impersonal que se dirige a mí en la medida en que presto atención a ella. Mi integración es, en principio, dependiente de un acto voluntario: es mi aquiescencia a procesar, de paso, una llamada que no me está dirigida lo que determina mi pertenencia a un público. Por eso la figura del público es eminentemente moderna: “La experiencia de la realidad social en la modernidad es muy diferente a la de las sociedades organizadas por el parentesco, el estatus hereditario, la afiliación local, el acceso político, la parroquia o el ritual. En todos estos casos, la propia posición en el orden común es la que es, con prescindencia de los propios pensamientos, sin importar cuán intensa sea su carga afectiva. La energía apelativa de los públicos nos pone una carga diferente: nos hace creer que nuestra conciencia es decisiva. La dirección de nuestra mirada puede constituir nuestro mundo social”.²⁸² Claro que esta conciencia se da en un espacio particular, donde tiene lugar una circulación reflexiva de discursos: la circulación aleatoria de unas letras.²⁸³

²⁸¹ *Ibid.*, p. 78.

²⁸² *Ibid.*, p. 89.

²⁸³ Hablando del *roman-feuilleton* en la Francia del siglo XIX, Malcolm Bowie señala lo siguiente: “La novela se abrió al peligroso e insano laberinto de la ciudad

Pero esto es lo que saben los artistas. El "ideal de la escritura" es el ideal de un cierto tipo de recepción, ni personal ni impersonal: efectuada en un espacio de retiro que se encuentra, sin embargo, en comunicación o resonancia con ámbitos más vastos. Roger Chartier, en un texto reciente donde se interroga sobre el estatuto de las letras cuando se despliegan en pantallas, propone que la lectura que comienza a generalizarse hacia el fin del Antiguo Régimen, en tanto es "una lectura silenciosa pero realizada en un espacio público",²⁸⁴ "es ambigua y mixta": "se efectúa en un espacio colectivo, pero al mismo

moderna, y sin embargo creó un mundo cerrado, autosostenido, en el cual tanto los habitantes de la ciudad como los del campo podían escapar. El lector, mientras volteaba las páginas del periódico o el libro, era un solitario, perdido en un mundo privado de aventura y ensueño, operando a solas las reglas complejas de la gramática narrativa, y al mismo tiempo el participante consecuente en un comportamiento colectivo por el cual un precario sentimiento de comunidad se forjaba" (BOWIE, Malcolm, Sarah Kay y Terence Cave. *A short history of French literature*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2003, p. 200).

²⁸⁴ Claro que este modo de dirigir una palabra no sucede solamente en la literatura. Es que la escena en que los artistas anticipan la recepción de sus trabajos es no uno de los gabinetes o las colecciones que habían sido, hasta finales del siglo XVIII, sitios privilegiados de exhibición de los objetos de arte (que compartían la escena allí con instrumentos y curiosidades), sino ese tipo de institución cuya estructura definiría por primera vez el Museo del Louvre, y donde podía volverse visible la obra en tanto obra: en tanto objeto particular que se expone como representante de un cierto ideal general, emplazado en los cuadros de una historia, un poco como los compositores venían a anticipar la figura del individuo situado en una sala de conciertos. Por ejemplo: "La analogía entre el museo y la sala de conciertos es reveladora. En la sala de conciertos, la sociabilidad ruidosa, para la cual la performance musical prestaba meramente un acompañamiento, era en esta época reemplazada por la silenciosa devoción de auditores que se olvidaban del mundo a pesar de estar en un lugar público, individuos que escuchaban la misma música pero la recibían como su propia experiencia. El museo que comenzó a existir al mismo tiempo era otro lugar destinado al culto del arte, donde la gente podía encontrar la privacidad en público" (Belting, *The Invisible Masterpiece*, op. cit., p. 61).

tiempo es privada, como si el lector trazara alrededor de su relación con el libro un círculo invisible que lo aislara. No obstante, ese círculo es penetrable y puede darse un intercambio sobre lo que se lee porque hay proximidad y hay convivencia. Puede nacer algo de una comunicación, de una relación entre individuos a partir de la lectura, incluso silenciosa, por el simple hecho de que se practica en un espacio público".²⁸⁵ En la lectura se articulan "formas de la intimidad y de lo privado con formas del intercambio, de la comunicación".²⁸⁶ Esta escena de lectura, donde el lector se encuentra en vínculo (local) con sus otros, con quienes habla, a quienes comunica su lectura, este anudamiento de lo universal y lo particular, es el sitio en que reside la posibilidad de la literatura en condiciones de modernidad: es que la literatura (y, por supuesto, la crítica literaria, o la enseñanza académica de la literatura) no parece poder prescindir de alguna variación de la idea de que es posible una "singularidad que refleje algo profundamente compartido".²⁸⁷

Esto no significa que el discurso que en esos espacios circula sea estable: todo lo contrario. Es que se dirige a extraños, busca

Cuando Esteban Buch describe "el ritual profano del concierto", encuentra que lo propio de él es que "propone a cada uno estar a la vez solo y con los otros" (BUCH, Esteban, *La Neuvième de Beethoven: une histoire politique*. París: Gallimard, 1999). "A la vez solo y con los otros", retirado en el interior de un círculo invisible cuyo límite puede siempre trasponer, y desde el cual asiste al despliegue de figuras finalmente comunicables: allí encontrarían las obras a sus espectadores. Pero podría decirse que éste es el caso también para una cierta idea de la lectura.

²⁸⁵ CHARTIER, Roger. *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 87.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 88.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 90. Chartier menciona estos desarrollos en el curso de una reflexión sobre el texto electrónico, que "piensa él" "podría suponer... el repliegue de la lectura en el espacio doméstico y privado o en los lugares en los que la utilización de los bancos de

extender su circulación, exponerse a la aleatoriedad de su circulación, pero al mismo tiempo la selección de técnicas, sitios, estilos, implica una caracterización del espacio de circulación que “se entiende simultáneamente como si tuviera el contenido y la pertenencia diferencial de un grupo, más bien que estar abierta a la potencia infinita e incognoscible de la circulación entre extraños”.²⁸⁸ Doble enlace que es un poco la condición fatal de esa modernidad que se estabilizaba —como Michael Mann, comentando a Ernest Gellner, lo señala— como “una sociedad racionalizada moderna en

datos informáticos, de redes electrónicas, adquiere gran importancia”, de modo tal que “la trayectoria de este nuevo medio podría dar por resultado una forma de lectura más privada que la que la precedió, por ejemplo, la que se realiza en las bibliotecas”. En ese sentido, el texto electrónico (o más bien el sistema de prácticas que demanda) “sería la culminación de un recorrido que comenzó mucho antes de la informática y la electrónica, en las sociedades del Antiguo Régimen”. Esa trayectoria es la de la pérdida de prestigio de la lectura en voz alta, que correspondía a “una forma de sociabilidad compartida y muy común” y “nutría el encuentro con el otro, sobre la base de la familiaridad, del conocimiento recíproco, o en el encuentro casual, para pasar el tiempo”. En el curso del XIX, la lectura en voz alta comenzaba a restringirse a dos espacios privilegiados: el de la enseñanza, donde la lectura en voz alta se practica como propedéutica para la lectura en silencio, y el de ciertos espacios institucionales, de modo tal que se reduce, en el final del recorrido, “a la relación adulto-niño y a los lugares institucionales” (86-87).

²⁸⁸ Warner, *op. cit.*, p. 106. “En un público, el discurso dirigido indefinidamente y autoorganizado abre un mundo vivido cuya clausura arbitraria permite ese discurso y es puesto en contradicción por él. El discurso público, en su manera de dirigirse, abandona la seguridad de su audiencia dada, positiva. Promete dirigirse a cualquiera. Se aboca en principio a la posible participación de cualquier extraño, y pone, en consecuencia, en riesgo el mundo concreto que es su condición dada de posibilidad. Ésta es su fecunda perversidad. El discurso público postula un campo circulatorio de extrañamiento que debe luchar por capturar como una entidad a la que es posible hablarle. Ninguna forma con tal estructura puede ser muy estable. El carácter proyectivo del discurso público, en el cual cada caracterización de la trayectoria de circulación se vuelve material para nuevos extrañamientos y recharacterizaciones, es un mecanismo para la (no necesariamente progresista) mutación social” (p. 113).

la que un sistema de comunicaciones impersonal permite que mensajes libres de contexto pasen tanto vertical como horizontalmente a través de amplios espacios sociales”, garantizado por “un sistema educativo ‘universal, estandarizado y genérico’”.²⁸⁹ Es en esta condición que se expandía esa forma de subjetivación que Gellner llamaba “hombre modular”, caracterizado, a su juicio, por la capacidad de “realizar tareas altamente diversas en el mismo idioma cultural general”, una propensión a la vez al igualitarismo y al individualismo que es la manera general de participación en sociedades que reclaman una integración que no depende del ritual ni de la pertenencia a comunidades orgánicas, cuyos valores y cuya cultura se demanda que internalicen, y donde se supone que cada acto está “vinculado a un conjunto de relaciones, todas ellas anudadas las unas con las otras y por lo tanto inmovilizadas”.²⁹⁰ Claro que este “hombre modular”, en la forma que tendía a cobrar inicialmente, era integrado en sociedad a través de la figura de la nación, que definía a sus ciudadanos al mismo tiempo como los sujetos de una estructura administrativa, las partes de un pueblo y los participantes de una cultura más o menos homogénea. “En estas circunstancias, por primera vez en la historia del mundo una Cultura Elevada en este sentido se vuelve la cultura operacional y extendida de una sociedad entera, más bien que el privilegio de un estrato social restringido”.²⁹¹

²⁸⁹ MANN, Michael, “The emergence of modern european nationalism”, en HALL, John y I. C. Jarvie. *Transition to modernity: essays on power, wealth, and belief*. Cambridge [Inglaterra]; Nueva York: Cambridge University Press, 1992. p. 138.

²⁹⁰ GELLNER, Ernst. *Conditions of Liberty: Civil Society and its Rivals*. Nueva York, N.Y.: Allen Lane/Penguin Press, 1994, p. 100.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 106.

Éste es el marco más general en que se desplegará esa cultura de la literatura que, sin embargo, sería un foco constante de inquietud. Porque se obstinaría en instalar en ese medio en que circulan los mensajes libres de contexto la clase de regiones de indefinición que describían el Blanchot de "La voz narrativa" o el Barthes que, al comienzo de "La muerte del autor", se detenía en la indeterminación del carácter de quien habla en *Sarrasine* y vinculaba esta indeterminación a la resistencia del texto a atarse a momentos empíricamente identificables de su entorno: la persona que lo escribe, el momento en que lo hace, el espacio en que se producen las prácticas de extensión y retracción de sus distribuciones. La literatura es un ejercicio central para la vida en este mundo, pero al mismo tiempo una fuente de inquietud. Por un lado, la consagración a esa forma particular de ficción que es la novela suponía la movilización de recursos cognitivos y afectivos que serían cruciales para la vida en universos destradicionalizados: es que la predisposición a creer temporariamente en sucesos que se saben ficticios —que es la predisposición asociada con el despliegue de los universos novelísticos— implica un "asentimiento irónico" que se establece al mismo tiempo que se interpreta lo que se tiene frente a los ojos a la luz de las hipótesis de lo que podría hacerse en tales circunstancias. Y esto es esencial para el despliegue de trayectorias biográficas que deben atravesar mundos funcionalmente diferenciados. Pero también habitúa a una posición de inestabilidad, que es indisociable del dispositivo novelístico. Es que desde el comienzo éste se constituía como pretensión de imitación, pero también prestándole al lector un acceso a la interioridad de los personajes, accesibilidad perturbadora que podía reforzar la percepción de la propia inaccesibilidad y poner al

sistema en condiciones de mutación permanente.²⁹² Percepción de la propia inaccesibilidad vinculada a la corporalidad. Como escribe Catherine Gallagher, "el contraste implícito entre quien lee (con su individualidad autónoma, que no necesita ninguna coartada referencial para tener un sentido) y el personaje (con su

²⁹² Retengamos que no hay particularidad mayor de la poética expresiva, en lo que concierne a la escritura, que la novela. Y la novela (y luego el cuento) desarrolla una posibilidad que se encuentra en germen en formas anteriores, pero no en esas formas mayores que habían sido la épica ni el teatro. La innovación técnica de la novela es el pensamiento y el habla representados. En el teatro no sabemos de los personajes sino lo que dicen, lo que hacen, y lo que otros personajes dicen de ellos. En la épica oral sabemos, de los personajes, lo que el narrador nos dice de sus acciones y las palabras del personaje que se transcriben. En un caso y en el otro las palabras se vinculan a sitios claros de emisión. Pero en la novela sucede otra cosa: sé lo que piensan los personajes, porque aparece representado en un texto, donde aparecen representadas también sus palabras. Pero la novela lo hace a través de la producción de lo que Ann Banfield llama "frases impronunciables": frases que nadie podría nunca hablar, líneas vocales que conjugan el cambio constante de las perspectivas, de personaje a personaje, cuyos pensamientos se representan de manera que sepamos cómo se ve el mundo desde el sitio que es el suyo, y cuyas palabras también se representan, de manera que son a la vez abiertas y mudas, de manera que vemos, de repente, el mundo, a través de lo que Banfield llama "perspectivas no ocupadas". En virtud de componerse en frases que nadie podría nunca decir, en la novela se nos presentan descripciones del mundo tal como no sería visto por nadie. Es que el lenguaje de las novelas tiende a no anclarse a un yo inequívoco: tanto es así que, cuando lo hace, es difícil no tener una impresión de extrañeza. Por eso es que tantas novelas narradas en primera persona tienen en su centro personajes que, repentinamente, se ausentan. Porque el ausentamiento es la forma normal del "yo" en la novela: la desaparición del narrador en la conciencia múltiple de la novela. De ahí que el alto modernismo, el de Proust o Woolf o Lezama Lima o Faulkner, ceda con tanta frecuencia a esas frases erráticas, que —escribe Banfield— "expresan el pensamiento no contenido por la lógica" (BANFIELD, Ann. *The Phantom Table. Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*. Nueva York: Cambridge University Press, 2000, p. 353). Pero de modo tal que es capaz de construir relaciones entre momentos no relacionados, y construir una aparición fijada, aunque componiendo perspectivas y alternativas, "un espejo-perspectiva impersonal que exhibe su visión del tiempo y el cambio" (p. 357).

falta radical de quiddidad, que lo hace oscilar continuamente hacia el tipo abstracto) puede también llevar al lector a vivir una experiencia que podría resumirse en estos términos: la incompletud del personaje de invención puede no sólo conferirle a la 'realidad' material del que lee una sensación de plenitud ontológica, sino que puede además hacernos pensar en nuestra inmanencia corporal a la luz de su posible ausencia, instigando así un perturbador deseo por la materialidad de nuestra existencia misma".²⁹³

²⁹³ GALLAGHER, Catherine. "Fiction". Franco Moretti (ed.). *Il romanzo*. Torino: Einaudi, 2001, Vol. I, p. 536. Tal vez por eso la insistencia en las figuras del umbral: en Kafka, claro está, pero también, recientemente, en Coetzee. Una magnífica elaboración de la cuestión de la literatura en relación a la (im)posibilidad de nombrar se encontrará en un ensayo de Coetzee sobre la literatura y la tortura, "En la cámara oscura". ¿Literatura y tortura? A juicio de Coetzee hay una línea problemática que vincula ambas cosas: "El hecho de que la sala de tortura sea un sitio de experiencia humana extrema, inaccesible para todos excepto los participantes, es una segunda razón por la cual el novelista en particular debería estar fascinado por ella. Del carácter del novelista, John T. Irwin, en su libro sobre Faulkner, escribe: 'Es precisamente porque se para frente a la puerta oscura, esperando entrar la cámara oscura pero incapaz de hacerlo, que es un novelista, que debe imaginar lo que sucede más allá de la puerta. De hecho, es esta tensión hacia la cámara oscura a la que no se puede entrar lo que convierte ese cuarto en la fuente de todas las imaginaciones: el vientre del arte'. Para Irwin (que sigue a Freud pero también a Henry James), el novelista es alguien que, frente a una puerta oscura, confrontando una reja insoportable, crea, en lugar de la escena que está interdicto de ver, una representación de esa escena, y una historia de los actores que incluye y de cómo han llegado allí" (*White writing: on the culture of letters in South Africa*. New Haven: Yale University Press, 1988). Pero esto supone un lector que sea capaz no solamente de prestar atención, sino de permanecer en el borde: "acampando frente a una puerta cerrada, frente a un barrote insoportable". El texto es el signo de una alteridad que nos atrae en la medida en que se expone como inaccesible. El texto se presenta como un acto de vigilancia respecto a la propensión de clausurar un cierto universo. Hace una economía del secreto, hubiera dicho Derrida: de la presentación de lo absolutamente horrible pero también de lo absolutamente maravilloso. De la sala inmundada donde se deshace lo

Un enlace semejante se formula en un texto de Jacques Derrida de hace algunos años llamado *Passions*. Derrida esbozaba allí una breve reflexión sobre la "literatura", que sería preciso diferenciar —decía— de "las bellas artes o la poesía". ¿Por qué? Porque "la literatura es una invención moderna, ella se inscribe en las convenciones y las instituciones que, para no retener sino un rasgo, le aseguran en principio *el derecho de decir todo*. La literatura vincula así su destino a una cierta no-censura, al espacio de la libertad democrática..."²⁹⁴

común y del espacio prometido donde se funda una comunidad justa. Lo inimaginable: esto es lo que el texto debe dejar —en la figura que Coetzee define— que se inscriba. Y que se entregue al lector cualquiera, al cual se debe colocar en una situación liminar: frente a aquella secuencia de signos que se presentan a él como un teatro de sombras que al mismo tiempo lo vincula y lo separa de esa exterioridad que es la de la muerte, la libertad o el delirio.

²⁹⁴ DERRIDA, Jacques. *Passions*. París: Galilée, 1993, p. 65. También Rancière insistirá en esta relación. A su juicio, la "circulación aleatoria de la letra" que las poéticas expresivas afirman está asociada a la posibilidad de la formación de una "comunidad sin legitimidad". ¿En qué sentido? Recordemos que un "régimen de visibilidad de las artes" es la forma en que se autonomiza un cierto campo de las artes, pero también la forma en que esta autonomía se articula "a un orden general de las maneras de hacer y las ocupaciones" (Rancière, *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 30). Y así como la "poética representativa" encuentra su potencia en la medida en que "entra en una relación de analogía global con una jerarquía global de las ocupaciones políticas y sociales: el primado representativo de las acciones sobre los caracteres o de la narración sobre la descripción, la jerarquía de los géneros según la dignidad de sus temas, y el primado mismo del arte de la palabra, de la palabra en acto, entran en analogía con toda una visión jerárquica de la comunidad" (31), la "poética expresiva" sería entonces el régimen de visibilidad de las artes verbales que corresponden a la cancelación de un régimen social de estamentos estables. Por eso *Madame Bovary*, a pesar del conformismo político de Flaubert, fue considerada, en el momento de su aparición, como un ejemplo de democracia en literatura: por su resistencia a comunicar ningún mensaje, por su insistencia en no instruir, por su consagración a la igualdad de los temas que niega que haya relaciones necesarias entre formas y contenidos, y se pregunta si esta indiferencia no es "en definitiva sino la igualdad misma de todo lo que adviene sobre una página de escritura, disponible

Pero, al mismo tiempo, esta autorización que asocia originariamente la literatura a la democracia “constituye paradójicamente al autor en alguien que no es responsable frente a nadie, ni siquiera frente a sí, de lo que hacen o dicen, por ejemplo, los personajes de sus obras, por lo tanto de aquello que él mismo habrá escrito. Y estas ‘voces’ hablan, dejan o hacen venir—incluso en la literatura sin persona y sin personaje”²⁹⁵. Por lo tanto, en el corazón de esta autorización queda un lugar dado a una negación a responder: el lector de literatura sabe que en el centro del dispositivo hay una retracción absoluta, que ni siquiera es la retracción de algo que pudiera determinarse. Por eso,

hay en la literatura, en el secreto ejemplar de la literatura, una posibilidad de decir todo sin tocar el secreto. Cuando todas las hipótesis están permitidas, sin fondo y hasta el infinito, sobre el sentido de un texto o las intenciones de un autor cuya persona no es ni representada ni no representada por un personaje o un narrador, por una frase poética o ficcional que se separan de su fuente presunta y permanecen por eso en secreto, cuando no tiene sentido ni siquiera decidir acerca de un secreto detrás de la superficie de una manifestación textual (y esta situación es la que yo llamo texto o huella), cuando es el llamado de este secreto el que sin embargo reenvía al otro o a

para toda mirada”. Es que “esta igualdad destruye todas las jerarquías de la representación y así instituye la comunidad de los lectores como comunidad sin legitimidad, comunicada, diseñada por la sola circulación de la letra” (Rancière, *Partage, op. cit.*, p. 17). Para Rancière, el despliegue de una cultura de la estética está íntimamente vinculado al despliegue de una cultura de la democracia, en tanto ésta se compromete a explorar las posibilidades de la igualdad: erosión de las jerarquías fijadas y voz neutra serían fenómenos correlativos.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 66.

otra cosa, cuando es esto mismo lo que mantiene nuestra pasión en vilo o nos vincula al otro, entonces el secreto nos apasiona, incluso si no lo hay, si no existe, oculto detrás de lo que sea. Incluso si el secreto no es secreto, incluso si nunca ha habido un secreto, un solo secreto. Ni uno.²⁹⁶

Pero al mismo tiempo esto permite un acceso oblicuo, para cada uno, a la posibilidad de una instancia, encriptada en sí, de “una soledad sin medida común con la del sujeto aislado”,²⁹⁷ exento de todo vínculo social, soledad absoluta de un resto que se escaparía merced a ese teatro de palabra que abre una secuencia de “palabras impronunciables”. En el mundo que la modernidad ha desplegado, la escritura literaria abre una zona en la que el individuo puede hacer una experiencia de sí como exterioridad respecto a todas las sociedades (“la cosa que soy” será el nombre del individuo para Borges: sin palabra ni silencio, sin espacio ni duración).

2

La literatura de la edad estética tendía a concebirse como un sitio donde se vinculaba la posibilidad de hacer una cierta experiencia de sí, de la exterioridad de sí, a través de la confrontación con un cierto tipo de lenguaje, confrontación cuya condición práctica era la apertura de un espacio de circulación entre extraños que tenía lugar allí donde se disolvían esos universos de la comple-

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 68.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 70.

mentariedad jerárquica para los cuales una tradición altamente ritualizada era estructurante. De ahí que no fuera extraño que en ese momento de profundización decisiva de la tradición que era el episodio terminal de la modernidad se tendiera a concebir los trabajos de las letras como esencialmente *dispersantes*. Porque esto era lo que sucedía precisamente en ese momento de la vanguardia en el que Barthes afirmaba la posibilidad o el deseo de una "utopía grupuscular": del Severo Sarduy de *Cobra* al Phillippe Sollers de *Números*, del William Burroughs de *The Job* al primer Peter Handke. Esta posibilidad de experiencia y construcción, sin embargo, se inauguraba mucho antes, allí donde un número creciente de escritores opusieron "al lenguaje como instrumento de demostración y de ejemplificación, dirigido a un auditor cualificado", la afirmación del "lenguaje como cuerpo viviente de símbolos, es decir de expresiones que a la vez muestran y ocultan en su cuerpo lo que dicen, expresiones que manifiestan menos tal o cual cosa determinada que la naturaleza misma y la historia del lenguaje como potencia de mundo y de comunidad". Las expresiones son de Rancière, que prosigue de este modo: "no hay soledad de lenguaje. Hay dos ejes privilegiados según los cuales puede ser pensado: el eje horizontal del mensaje transmitido a un auditor determinado al cual se le hace ver un objeto, o el eje vertical en el que el lenguaje habla en principio manifestando su propia proveniencia, explicitando las potencias sedimentadas en su espesor propio".²⁹⁸ La poética representativa habría situado el lugar de las artes verbales en el primero; la literatura moderna en el segundo.

Pero ¿no habría más de dos? ¿No habría un tercer eje de comu-

²⁹⁸ RANCIÈRE, *La parole muette*, op. cit., p. 44.

nicación verbal susceptible de configuración estética? Más bien, ¿no habría una situación de las palabras que no respondería a ninguna de las dos? Tal vez sí. Tal vez las formas de enunciación y recepción que ensayan constituir, de maneras diferentes, los proyectos que hemos estado describiendo no se reduzcan a ninguno de los dos. Y eso no sería, después de todo, extraño. No lo sería, en todo caso, si fuera cierto que, como lo sostiene Scott Lash, el presente se caracteriza por la generalización de formas de asociación que "no son ni tradicionales, *Gemeinschaften*, ni modernas, *Gesellschaft*"; formas que no responden ni a la clase de socialidad que se constituye en el contexto de los Estados nacionales modernos, ni a las clases de socialidad que son propias de las comunidades tradicionales. ¿Es posible, del mismo modo, suponer un modo de arte verbal que no sería simplemente tradicional ni moderno? Supongo que sí: que una escena tal es la que se constituye en todos estos proyectos. En el proyecto de Wu Ming, naturalmente, pero también en el Proyecto Venus o en el proyecto de Vygotsky. Y en eso ellos serían análogos —volveremos a este punto— a las comunidades de programación en fuente abierta: es que "la gran paradoja de Linux es que aunque la comunidad de programadores suscribe a los valores centrales de la modernidad, al mismo tiempo sus estructuras sociales se asemejan a las de un pueblo medieval. La cohesión social está basada en los valores compartidos por la comunidad de Linux. El uso de Internet, sin embargo, ha creado un nuevo pueblo virtual de solidaridad transespacial, donde la solidaridad mecánica y basada en los valores de Durkheim y la solidaridad orgánica coexisten felizmente".²⁹⁹

²⁹⁹ TUOMI, Ilka. *Networks of Innovation*. New York: Cambridge University Press, 2001, p. 214.

Pero ¿qué quiero decir con un arte verbal tradicional? La cuestión es muy vasta, pero podemos formarnos una idea a partir de las elaboraciones de Paul Zumthor, el gran especialista canadiense. Su reconstrucción —en la forma del medioevo europeo que es la que postula *La letra y la voz*, de donde tomo las afirmaciones que siguen— es hipotética: su retracción habría comenzado allí donde se iniciaba el *roman*. Es que es precisamente allí que habría empezado a formarse un ideal de la escritura, a través de un texto escrito en lengua vulgar que presenta vastos encadenamientos de relatos que se reconocen como ficcionales, y que comienzan a realizar movimientos reflexivos —por medio de individuos que se reconocen incipientemente como los originadores de sus discursos— por los cuales vuelven sobre sí como escrituras. Pero, por lo mismo, ofrecen una cierta experiencia de la lengua:

el *roman*, puesto que la escritura entra dentro de su proyecto, se convierte entonces en el lugar de una experiencia difícil de expresar, de transmitir: la lengua que fue la de la infancia, que sigue siendo la del trabajo cotidiano, se altera y vuelve súbitamente una “lengua extraña”, ese *hermoso mentir* que evoca Ogrin en el verso 2327 del *Tristan* de Béroul a propósito de la epístola que va a componer: resuenan entonces bajo la máscara (exhibidos y disimulados a la vez) los ecos de profundidades inquietantes, en vano reprimidos, ese “rumor de la lengua” del que habla Barthes, ese exceso de sentido...³⁰⁰

³⁰⁰ ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz. De la “literatura” medieval* (Trad. Julián Presa). Madrid: Cátedra, 1989. p. 329. Trad. modificada.

La literatura comenzaría allí donde se inaugurara, en virtud de un ejercicio de escritura, la posibilidad de una experiencia de la lengua como si se encontrara alterada. Pero la condición de eso es una cierta deslocalización: “El escrito tira de sus amarras, si se puede decir, aspira a derivar, recusa el presente de la voz, se hace complejo, proclama su existencia fuera de *nosotros*, fuera de *aquel lugar*”,³⁰¹ gracias a una prosa que puede separar lo que se dice de la circunstancia en que se lo dice (porque el ritmo de la poesía, el juego de sonidos que despliega, los gestos que necesariamente la acompañan, la amarran al espacio en el que viene a aparecer).

Inevitablemente: en la performance oral, quien canta o recita compromete su totalidad personal, se presenta con sus disposiciones corporales, sus cualidades afectivas, sus nervios y sus músculos, una agilidad que le permite actuar en tiempo breve o una resistencia que lo mantiene inmóvil, y el sentido de lo que canta se encuentra inmediatamente adherido a su despliegue local. En ella el individuo que enuncia se encuentra inmediatamente presente en el sitio en que tiene lugar su enunciado. Pero, a la vez, ella atestigua de la unidad común que engloba al recitante o al cantor y a su auditorio. Es que el discurso poético medieval “se integra en el discurso colectivo, al que aclara y magnifica”,³⁰² la performance es memorial y tiene “como objetivo final evitar las rupturas irremisibles”.³⁰³ Y de este modo cumple la función que le es propia: garantizar una cierta integración. Es que “en los tiempos del repliegue feudal a las pequeñas comunidades de base en las que Occidente repondría sus energías, estas funciones de la voz

³⁰¹ *Ibid.*, p. 331.

³⁰² *Ibid.*, p. 170.

³⁰³ *Ibid.*, p. 171.

poética tuvieron, sin duda alguna, un aspecto vital: contribuían a la protección de grupos aislados, frágiles, agrupados por ellas en torno a sus ritos y al recuerdo de los antepasados”.³⁰⁴ La performance, en la presencia simultánea de los individuos, exalta la capacidad de consentimiento o el poder de resistencia de una comunidad establecida en continuidad con su pasado. Por eso es que “la diferencia (intuitiva más que materia de prueba) que hacemos, entre ‘ficción’ y ‘realidad histórica’, no se puede aplicar bien a estos textos. Éstos proceden, en conjunto, de una misma instancia: la tradición memorial transmitida, enriquecida y encarnada por la voz. De ahí el prestigio de lo ya dicho, de lo antiguo”.³⁰⁵

Estas performances que Zumthor postula se despliegan en un espacio de “intervocalidad”, por la cual quien escucha se encuentra confrontado con arreglos de enunciados venidos de otros sitios y recompuestos en el instante. En el arrebato de cada desarrollo, numerosas trayectorias se conjugan: todo texto, arrebatado por esta intervocalidad que lo establece y que lo arrastra, atrapa multitudes de ecos. De ahí que todo texto posea contornos imprecisos, esté dotado de “fronteras mal señaladas, a veces incompletas, [que] lo une a otros textos, más que lo separa”.³⁰⁶ Una red atravesada por una “corriente intervocálica”, pero que se actualiza cada vez en relación a un lugar particular:

Por el solo hecho mismo de que este hombre nos esté recitando, en este día, a esta hora, en este lugar, entre estas luces y sombras, un texto que quizás ya conozca de memoria (poco

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 171.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 172.

³⁰⁶ *Ibid.* p. 180-181.

importa); por el hecho de que se dirige, entre los que me rodean, a mí como a cada uno de ellos, y que colma (más o menos ¡qué más da!) nuestras expectativas: lo que enuncia está dotado de una pertinencia incomparable; puede movilizarse inmediatamente en discursos nuevos; integrarse deliciosamente en la cultura común de la cual, sin trastornar su firmeza, suscita un incremento imprevisible.³⁰⁷

De ahí que, a juicio de Zumthor, las tradiciones orales tiendan a adherirse a la existencia colectiva, la comenten, la revelen incluso; de ahí que, a su juicio, el texto oralizado es enemigo, como no lo es el texto escrito, de una recepción que lo disociaría de su función social y del sitio que posee en la comunidad real, en la tradición tal como viene a desplegarse en la circunstancia concreta en que se enuncia. De ahí que toda performance oral, al mismo tiempo que una reunión de materiales provenientes del pasado común, sea una invitación a la continuación.

¿En qué sentido? En un libro reciente, John Miles Foley describía una situación de poesía oral que es interesante aquí para nosotros: una performance de una canción épica realizada por un *guslar*, un poeta tradicional serbio, en 1973, en Trsic. El *guslar* está sentado sobre una mesa; alrededor suyo hay un par de docenas de personas; el canto es acompañado por un instrumento de una sola cuerda; el poema se compone de versos de diez sílabas; el canto se ejecuta a altísimo volumen, de modo que la demanda física es muy ardua.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 180-181. Trad. modificada.

Unas pocas personas iban y venían alrededor, aparentemente no afectadas por lo que estaba sucediendo, pero la mayor parte de la audiencia prestaba una atención arrebatada. Sin embargo, incluso los más atentos se comportaban de una manera muy diferente a la de las exquisitamente silenciosas y confiablemente corteses *coteries* que adornan las lecturas de poesía en universidades y otros foros públicos en los Estados Unidos. Los más concentrados respondían al cantante gritando versos alternativos o adicionales, u ofreciendo observaciones en voz alta sobre la acción de la saga que se desplegaba frente a ellos. Un anciano que estaba sentado cerca del *guslar* abría su sacón en el momento en que la canción alcanzaba su clímax heroico, exhibiendo orgullosamente una colección de medallas que había ganado por su valentía en la batalla.³⁰⁸

Es que la disposición que se espera de estos asistentes es que sean capaces de prestar una atención arrebatada a la vez que intervienen agregando líneas, interrumpiendo, comentando lo que escuchan. Porque es para individuos dispuestos de este modo que la performance se singulariza al mismo tiempo que se vincula a una dimensión virtual más vasta: la de la tradición que constituye su contexto. En ese fondo, cada personaje que aparece en el relato "vive", más allá del presente de la performance, y participa de un tejido de historias que lo siguen allí donde se presenta. Desde ese fondo provienen las fórmulas especiales que se encuentran en ellas, y que actúan como claves para situar lo que se escucha en el con-

³⁰⁸ FOLEY, John Miles. *How to Read an Oral Poem*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2002, p. 83.

texto de lo que ya se escuchó y, nuevamente, en el contexto más vasto de lo tradicional. Por eso el carácter aditivo de estas composiciones: es que cada una de sus líneas es "una entidad independiente que se relaciona con los decasílabos vecinos sólo como un miembro próximo de una alianza usualmente temporaria",³⁰⁹ que se encuentra aquí pero remite al espacio en que coexiste con otras en la tradición poética. Por eso es que puede suponerse que el objeto propio de la "atención arrebatada" de los oyentes es el espacio peculiar que la performance inaugura, desconectando un fragmento de tiempo y espacio de sus redes inmediatas, locales, para inscribir una comunidad formada por el cantante y la audiencia en el espacio de la tradición. Pero si la situación suscita una "atención arrebatada" al mismo tiempo que permite una participación singularmente intensa, es porque la performance se supone hecha de elementos que son igualmente accesibles para unos y otros, de manera que las adiciones y los comentarios puedan tejerse directamente en una trama que todos conocen (es que "respecto a nuestros hábitos, el hecho más sorprendente es que [en situaciones de arte verbal como éstas] la conciencia de la totalidad no es el resultado *a posteriori* de una escucha sucesiva de los diversos episodios que la forman. Existe *a priori* en relación a la escucha del episodio".³¹⁰)

Estas ejecuciones están, en un sentido, inmediatamente vinculadas a sus lugares, pero sus componentes son singularmente móviles:

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 89.

³¹⁰ VARVARO, Alberto. "I romanzi della Romania medievale". Franco Moretti (ed.). *Il romanzo*. Torino: Einaudi, 2001, Vol. III, p. 47.

En efecto, el texto con destino vocal es, por naturaleza, menos apropiable que el texto propuesto a la lectura. Más que él, es adverso a identificarse con la palabra de su autor; más que él, tiende a instituirse como un bien común del grupo en el seno del cual funciona. Por otra parte, el "modelo" de los textos orales es más fuertemente concreto que el de los textos escritos: los fragmentos discursivos prefabricados que vehicula son más numerosos, mejor organizados y semánticamente más estables. Por otro lado, en el interior de un mismo texto en el curso de su transmisión, y de texto en texto (en sincronía y en diacronía), se observan interferencias, repeticiones probablemente alusivas: intercambios discursivos que dan la impresión de una circulación de elementos textuales viajeros, que se combinan a cada instante con otros en composiciones provisorias.³¹¹

Y que se combinan al mismo tiempo que se trata de cambiar el estado de coordinación de una cierta colectividad. Es que de eso se trata para Zumthor: la performance oral apunta a restituir, para un grupo determinado, la conciencia de la continuidad de un cierto número de individuos entre sí, pero también la conciencia de la continuidad entre la colectividad que forman y el sitio de la tierra en que se despliega. Al mismo tiempo, se trata de establecer la continuidad entre el presente de la colectividad y el largo pasado en el cual se inscribe, pero en condiciones en que la comunidad es definida por atributos específicos: porque "en principio, sino siempre, el

³¹¹ ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 184.

³¹² *Ibid.*, p. 186.

mensaje oral se ofrece a una audición pública; la escritura, al contrario, a la percepción solitaria. Sin embargo, la oralidad no funciona más que en el seno de un grupo sociocultural limitado; la necesidad de comunicación que la subtiende no apunta espontáneamente a la universalidad... mientras que la escritura, atomizada entre tantos lectores individuales, asociada a la abstracción, no se mueve sin dificultades más que al nivel de lo general, sino de lo universal".³¹²

¿A cuál de estas escenas se parece la circulación de mensajes e imágenes en Wu Ming, pero también en el Proyecto Venus o en Park Fiction? En estos proyectos no se encontrará un escritor "arqueólogo o geólogo" que componga, en una escena separada, lo que un lector, en tanto extraño que procesa el texto como si le estuviera destinado, descifra, operación que privilegia esas figuras de la extrañeza que los proyectos en cuestión movilizan de maneras muy diversas. Pero tampoco —a pesar de la preferencia por producciones donde las partes se asocian en configuraciones temporarias como si fueran partes independientes— se encontrará en ellos la voluntad de reunir a un grupo en torno de una tradición compartida. Porque de lo que se trata es, precisamente, de construir la mitología de un futuro en que la comunidad mantendrá su integración menos a través de la unanimidad de una identidad que se daría por cerrada (y que cristalizaría en la elaboración de una historia estándar que describiría su presente como el resultado de la marcha de un principio trascendente), que a través de protocolos de conversación, cuya forma precisa será necesario inventar.

Y esto es importante: si los textos de Wu Ming aparecen inmediatamente hechos de "elementos textuales viajeros" y tienden a instituirse "como un bien común del grupo", si se adhieren "a la existencia colectiva que no dejan de comentar revelándola a sí misma" y están dotados "de fronteras mal definidas, a

veces incompletas, que los unen a otros textos más que separarlos”, al mismo tiempo, están dirigidos a una colectividad que “está siempre en exceso de su base social conocida”. ¿Cómo se vinculan entonces ambas cosas? ¿Cuál es el sistema que los reúne? Un esbozo de respuesta a estas preguntas es lo que propone el próximo (el último) capítulo.

UN RÉGIMEN PRÁCTICO

1

Si resolviéramos mantener el léxico de Rancière (aun difiriendo de su diagnóstico del presente, en cuanto este diagnóstico no admite que haya habido novedades esenciales en el universo de las artes) podríamos decir que los últimos han sido años de emergencia de un *régimen de las artes* que puede ser útil llamar *práctico*. Pero ¿por qué hacerlo? Por varias razones. Una de ellas es la suerte que sufre una demanda particular: la demanda de autonomía. “Autonomía”, tal como se formulaba en el contexto de la cultura moderna de las artes, no significaba simple separación: el arte se concebía, en esta tradición, como una práctica que, si aislaba partes o elementos del dominio de lo común, lo hacía para que en su combinación en una “segunda totalidad” (como decía Theodor W. Adorno) o en una acumulación simple de fragmentos se expusiera un *fondo* que estaría allí presente, inadvertido y gravitando sobre las situaciones. Pero las prácticas del arte podían desarrollar su potencia de verdad, de desvelamiento, de exposición, incluso de crítica, solamente allí donde no se dejaran regular por imperativos económicos, legales, morales, ni siquiera políticos. Del artista se suponía, entonces, que cumplía con su parte y su función allí donde no le

cediera su iniciativa a ninguna otra potencia, o bien si solamente la cediera a aquellas otras instancias de soberanía que eran el inconsciente cuando se supusiera que el arte debía expresar lo más intenso e interior de la subjetividad, el pueblo cuando se quisiera que expresara lo más propio de la sociedad, la materia cuando se presentara como el sitio en que se muestra el fondo de todo lo fabricado y el punto donde una subjetividad puede perderse. La cultura del arte moderno se había constituido a través del privilegio que acompañaba a la exposición, en un espacio abierto para cualquiera (aunque en las formas puntuales del libro o de la muestra, el concierto o la función), de un fragmento de materia formada que se presentaba como el signo de una exterioridad que una vida justa debía ser capaz de integrar.

De ahí que artistas y escritores, a partir de comienzos del siglo XIX, recurrieran cada vez con más frecuencia a un cierto repertorio de acciones que tendían a integrar una estrategia, la de producir conformaciones singulares y fijadas para las cuales no hubiera regla definida, fragmentos de lo sensible que se expusieran como expresiones de otro pensamiento; objetos indiferentes, sostenidos a distancia y contenidos en su fuerza; objetos extraordinarios, que llamaran la atención sobre su propia improbabilidad y que atrajeran, en la medida misma de su enigma, a esos extraños que son cada uno de los que llegan al lugar —salas de lectura o galerías— en que producen sus efectos. Extraños con los cuales se supone una comunidad mínima, que es precisa para que alguna comunicación tenga lugar. Incluso cuando esta comunicación se efectúe al borde del colapso. Es que los artistas de la era estética propendían a concebir su tarea como la de ocupar el espacio y el tiempo que se abren entre un momento de escritura (que estará siempre ya perdido) y un momento de lectura

que la escritura no puede anticipar enteramente, con performances de acción, de imagen o inscripción que se despliegan *al borde del colapso*. Del colapso que genera lo enteramente incomunicable o la comunicación que se quiere absolutamente inmediata. De ahí la tentación, en las letras, del jeroglífico y la glosolalia. De ahí la tentación, en las artes visuales, de la grilla o el garabato. Y de ahí la tentación, en la constelación de las vanguardias, de una fusión apocalíptica o gradual del arte y la vida, donde ésta cumpliría las promesas que aquél primero formulara.

Las estrategias que movilizan *La comuna* o *What's the time in Vyborg?*, *Translation Map* o *La ballata de Corazza* difieren incluso de las que se movilizaban en aquellas regiones de esta constelación de las cuales se encuentran más cercanas, las vanguardias en cuanto ellas famosamente querían provocar una fusión del arte y de la vida. De Roberts, de Schaefer, de Wu Ming puede decirse que no quieren que de sus operaciones resulten ni una obra de arte concluida ni la cancelación de su posibilidad. Ni la afirmación de una distancia del arte respecto a la vida ni su simple anulación. En estos proyectos se construyen transiciones: entre el espacio de las galerías o los museos y el lugar donde tienen lugar esas operaciones entre expertos y no expertos que producen manipulaciones de imágenes o símbolos y modificaciones directas en las relaciones entre los cuerpos. Pero la condición para que estas transiciones puedan extenderse es la pérdida de poder de una presuposición: la de que una práctica sólo puede desplegarse a partir de una demarcación disciplinaria. La más simple descripción de estos proyectos debe consignar que lo que en ellos está en juego es la invención de una cultura de las artes para una época de fin de la sociedad disciplinaria —de la sociedad en que las prácticas del saber o la representación se organizaban

bajo la forma general de las disciplinas, al mismo tiempo que se disponían los mecanismos e instituciones de ese régimen del poder que Foucault llamaba “disciplinario” (y que había decidido el modo como se formarían las tramas dominantes de organización en el contexto de los Estados nacionales allí donde ellos emergían).

Tal vez sea posible aclarar esta proposición a través de una serie de juegos de analogías entre la dinámica que estos proyectos sugieren y otras dinámicas en otros dominios. ¿En cuáles? En ciertas regiones de la ciencia, por ejemplo. En las ciencias de la vida, donde —a juicio de la historiadora Evelyn Fox Keller— tiene lugar en el presente un cambio de “cultura epistémica”: la transición de la cultura epistémica que se constituía hacia comienzos del siglo XIX a otra que comienza a esbozarse. Es que la biología, en el sentido en que hasta hace poco podía entenderse la palabra, se iniciaba en los parajes (y en la época) en que lo hacía el arte moderno: la palabra era usada por primera vez en 1802 por Jean-Baptiste Lamarck, Gottfried Reinhold Treviranus y Lorenz Oken. Las posiciones del primero de ellos son, sin embargo, las que darían lugar al despliegue de las formas concretas de esta ciencia. ¿Por qué? Porque ella encontraría su identidad disciplinaria a través de la afirmación de la comunidad de las formas de vida animales y vegetales, al mismo tiempo que su oposición con lo “no-viviente”. La biología se fundaba sobre este juego de reuniones y distinciones, que permitían que se estableciera un espacio intelectual donde las investigaciones podían desplegarse naturalizando una noción básica, la de “vida”, y desarrollarse sin que fuera preciso construir explícitamente esta noción: la disciplina podía construir sus métodos y sus teorías sin necesidad, inicialmente, de dar una definición positiva de la categoría que debía asegurarle su unidad.

La biología se iniciaba alojando en sí un punto ciego. Tenía que hacerlo. Pero este núcleo de indeterminación engendraría tensiones que estaban destinadas a llegar, tarde o temprano, a la luz:

aun cuando la nueva demarcación disciplinaria les ofreciera a algunos estudiosos de los fenómenos vivos un refugio de la necesidad de decir qué es la vida, la misma demarcación, al mismo tiempo, exacerbaba esa misma necesidad. Era, por eso, inevitable que la demarcación de la biología como ciencia separada generara una tensión duradera que se concentraría, en última instancia, en la frontera que delimitaba la categoría de los seres vivos, y la violabilidad o inviolabilidad de esa frontera. Para comienzos del siglo XX, la cuestión de qué es la vida era planteada con creciente urgencia, y, junto con figuras acompañantes como el “enigma de la vida” o el “secreto de la vida”, era entendida crecientemente como una provocación que exigía una respuesta, una solución, un desenmascaramiento.³¹³

No es difícil ver la analogía entre esta dinámica de la biología y la del universo de las artes, que, por cierto, se constituía allí donde —a partir de finales del siglo XVIII, en un área restringida de Europa— venían a agregarse una serie de prácticas hasta entonces distinguidas, en un proceso que hacía posible la postulación de que hay un borde discernible que separa el dominio del arte.

³¹³ FOX KELLER, Evelyn. *Making Sense of Life. Explaining Biological Development with Models, Metaphors, and Machines*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002, p. 16.

Esta decisión constitutiva de la modernidad estética —cuya condición de eficacia es la naturalización de la noción de *arte*— exacerbaba, sin embargo, la necesidad de realizar su forzamiento. Hacia comienzos del siglo XX, la pregunta por el arte no sólo se desplegaría con creciente urgencia, sino que se entendería “crecientemente como una provocación que exigía una respuesta, una solución, un desenmascaramiento”. La historia es bien conocida, y no hace falta volver sobre ella: la historia por la cual la postulación de que hay tal cosa como el arte acaba desencadenando la idea de que la postulación es falsa, aun cuando la energía de esa polémica se hubiera generado en la esfera que la postulación misma abría. Tanto más porque desde el comienzo (desde ese comienzo que Rancière sitúa en Schiller) el arte aparece al mismo tiempo como una esfera distinta de entidades y como un sitio donde se formula una verdad de importancia general. Un poco, tal vez, como Lamarck, que afirmaba la existencia de un abismo entre los seres vivos y los no vivos, buscaba una articulación de los dos dominios a través de la noción de organización, de manera que “esta demarcación podía leerse al mismo tiempo como si ofreciera la certeza de la autonomía de la biología y de su objeto, o como una provocación que disminuyera esa autonomía”.³¹⁴

Pero un paralelismo entre lo que sucede en las ciencias biológicas y lo que sucede en las prácticas estéticas no sólo tenía lugar en ese momento inicial de la tradición moderna, sino que vuelve a producirse en su final. Es que, a juicio de Fox Keller, la tradición que había definido a las ciencias biológicas en condiciones de modernidad es crecientemente desbordada. Este desborde toma

³¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

la forma de una complicación de las demarcaciones establecidas. Así como la distinción misma de la vida como dominio separado le servía a Lamarck como base para una ciencia que se suponía observaba las formas particulares que adquiriría la organización en ese dominio, “aquellos que están hoy más interesados en las propiedades distintivas de la organización... tienden a concentrarse más bien en la construcción de puentes materiales” y a considerar la posibilidad de construir nuevas agrupaciones: a sospechar que “más bien que reunir en una categoría las plantas y los animales, pueden conjugar computadoras y organismos; truenos, personas y paraguas; animales, ejércitos y máquinas de venta automática”.³¹⁵

“Aquellos que están hoy más interesados en las propiedades distintivas de la organización” piensan que podría ser productivo agrupar a las entidades de maneras diferentes que las que impone la oposición de lo vivo y lo no vivo, pero que también puede asociarse a los individuos que trabajan alrededor de estas agrupaciones de otras maneras. Porque la biología no sólo se había constituido a través de la distinción entre lo vivo y lo no vivo, sino también a través de la distinción entre aquellos que se dedican a la ciencia pura y aquellos que se dedican a la ciencia aplicada. Y la distinción entre los que se ocupan de la teoría —de la verdad profunda de los fenómenos— y aquellos que se ocupan del diseño de experimentos o de aplicaciones —de los problemas del hacer— se vuelve en el presente tan frágil como la distinción entre lo vivo y lo no vivo. Frágil y singularmente dudosa cuando se trata de construir modelos que “sirven como útiles o instrumentos para el cambio material, como guías para la fabricación

³¹⁵ *Ibid.*, p. 293.

tanto como para el pensamiento". Aquí se enlazan la dimensión teórica y la práctica de maneras nuevas: la formulación de un modelo de explicación de lo real es, al mismo tiempo, el prototipo para el diseño de un experimento. Éste es el caso en una órbita que nos interesa particularmente, porque atañe al estatus de la forma de producción de saber de manera semejante a la que tiene lugar en los proyectos de los que nos hemos estado ocupando: esos casos en que la formulación de un modelo se vincula a la construcción de *simulaciones*.

¿Qué es una simulación? Un organismo sintético: un organismo artificial al cual se le suponen algunas propiedades de organismos naturales, y cuyo despliegue puede seguirse en condiciones controladas. La construcción de simulaciones es particularmente útil en ciertas circunstancias:

(...) [cuando se trata de] explorar fenómenos para los cuales ni ecuaciones ni ninguna clase de teoría general se ha formulado todavía, y de cuya dinámica subyacente de interacción no tenemos sino rudimentarias indicaciones. En tales casos, lo que se simula no es ni un conjunto bien establecido de ecuaciones diferenciales ni los constituyentes físicos fundamentales (las partículas) del sistema, sino más bien el fenómeno observado en toda su complejidad, antes de la simplificación y antes de todo intento de destilarlo o reducirlo a su dinámica esencial. En este sentido, la práctica puede describirse como un modelado desde arriba.³¹⁶

³¹⁶ *Ibid.*, p. 268.

Este "modelado desde arriba", esta manera de averiguar cosas sobre fenómenos no teorizados y respecto a los cuales todo análisis es insuficiente, se realiza a través del diseño de "universos artificiales que evolucionan de acuerdo a reglas locales pero uniformes de interacción que han sido especificadas previamente",³¹⁷ con el objeto de localizar "la vida tal como la conocemos en el más vasto dominio de la vida como podría ser".³¹⁸

La biología tiende, así —en la descripción de Fox Keller—, a adoptar un modelo según el cual *conocer y hacer* se encuentran íntimamente enlazados: "la vida tal como podría ser" es también "la vida como podría fabricarse". Es que las simulaciones en computadoras de los organismos biológicos son representaciones o metáforas, pero también prototipos o modelos. De ahí que su estatus, en relación a la demarcación entre lo natural y lo artificial, sea ambiguo. Es que puede que sea crecientemente preciso descartar la existencia de una distinción irreversible entre simulación y realización. ¿Por qué? "Por un lado, los medios de construcción pueden cambiar, como sin duda lo harán. Pueden llegar a asemejarse tanto al medio en el cual, y a partir del cual, los organismos biológicos crecen, que tal división ya no sería discernible. Por otro lado, la convergencia entre la simulación y la realización, entre las construcciones literales y metafóricas, puede ser abordada a través de la manipulación de materiales biológicos existentes."³¹⁹ En ambos casos, se trata de una asimilación de computadoras y organismos que "opera hacia la realización literal de fines híbridos. Y central

³¹⁷ *Ibid.*, p. 271.

³¹⁸ Cit. en *ibid.*, p. 275.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 288.

entre éstos es la producción de objetos materiales que resisten la posibilidad misma de diferenciar las categorías de computadoras y organismos".³²⁰ De manera que una serie de transiciones se produce en este caso: el debilitamiento de la consistencia de la definición disciplinaria, allí donde ella tenía que ver con la distinción entre lo vivo y lo no vivo, es paralela al debilitamiento de otras distinciones.

Peter Gallison ha sugerido que deberían considerarse las simulaciones en computadoras como prácticas que se sitúan en una posición epistémica nueva: no son ni estrictamente experimentales ni estrictamente teóricas. Un modelo de explicación es, al mismo tiempo, una guía para la construcción: la relación con la práctica aquí es más estrecha que la que podían describir las relaciones entre experimento y teoría. De ahí que es posible e incluso necesario considerar a la deriva que afecta a la biología contemporánea como la emergencia de una "ciencia práctica". Fox Keller retiene esta noción de R. C. Collingwood, que establecía una diferencia entre ella y las ciencias teóricas a partir del sentido que adquirirían en una y otras las proposiciones causales: éstas son proposiciones cuya significación es su aplicabilidad; fuera de ella, carecen de sentido. Pero estas ciencias tienden a volverse "prácticas" en otro sentido. Es que, en condiciones en que la producción de saber depende de colaboraciones complejas (allí donde, por ejemplo, la construcción de una simulación depende del desarrollo de un programa),

³²⁰ *Ibid.*, p. 290. Como señala Karin Knorr Cetina, "son, por un lado, invenciones tecnológicas, a la vez que instrumentos de investigación y objetos de estudio en un programa empírico. En estos casos, intentos empíricos tradicionales de representar el mundo han llegado a inter-articularse con procedimientos para hacer y simular la 'naturaleza' de maneras asombrosas". (616-617)

parte de su éxito depende también de las prácticas de otros comprometidos en esfuerzos aliados (en la ciencia o en la ingeniería) y en su capacidad para encontrar el trabajo útil para sus propias necesidades y en sus propios contextos. Para decirlo brevemente, así como la distinción entre lo teórico y lo experimental comienza a disolverse tan pronto como se la examina, también lo hace la distinción entre lo puro y lo aplicado. Las aplicaciones a las cuales puede prestarse una descripción teórica pueden cubrir un vasto territorio, muchas veces muy distante de los investigadores originales. Ella puede aparecer en otros laboratorios, en otros departamentos, o fuera de la academia —en espacios estrictamente comerciales, por ejemplo. Cuando se tienen en cuenta estos otros dominios de aplicabilidad, la palabra "práctica" toma un sentido claramente más general que aquel en el que Collingwood pensaba.³²¹

De modo que las distinciones mayores en torno a las cuales una cierta cultura epistémica se estabilizaba desde comienzos del siglo XIX se vuelven ahora inciertas. Un poco como se vuelven inciertas las distinciones que elaboraba la cultura del arte moderno. Es que la dinámica que los proyectos que hemos descrito inician consiste precisamente en esto. En torno a la voluntad de explorar las formas de la vida social, en torno a la generación de narraciones o de imágenes asociadas a la modificación de estados de cosas en situaciones determinadas, exploración que pasa por el despliegue de procesos de construcción que reorganizan los datos de una situación para estructurarlos de modos a veces

³²¹ FOX KELLER, *op. cit.*, p. 263.

contraintuitivos, un número creciente de escritores y artistas dejan de regirse por las categorías a partir de las cuales ciertos repertorios de acciones y de frases, ciertos esquemas de interpretación y producción se producían de manera dominante hasta hace poco, para explorar el diseño de “régimenes de transparencia”.

Esta expresión es de Karin Knorr Cetina, que la emplea para referirse a ciertos desarrollos en la ciencia, pero que cree que tiende a convertirse en una forma normal de operación en varias áreas: “Lo que podemos observar en varios niveles y varias regiones de la vida pública en el cambio de milenio es un discurso sobre la transparencia y el esfuerzo por implementarlo. Creo que este interés en la transparencia debe verse en el contexto más amplio del desplazamiento de régimenes exclusionarios de la verdad por marcos inclusionarios”.³²² El “desplazamiento de régimenes exclusionarios de la verdad por marcos inclusionarios”: éste sería un desarrollo capital en las culturas de la ciencia del presente. Pero ¿qué es un régimen exclusionario?” No es preciso aquí invocar imágenes de opresión o de violencia: se trata, meramente, de “cualquier situación o sistema en el que las fronteras cuenten y sean socialmente acentuadas en relación a la distribución del conocimiento”.³²³ Exclusionaria es una forma de investigación que depende del confinamiento de la producción de saber a través de un movimiento de territorialización y edificación de límites. Un sistema inclusionario, en cambio, “gana en poder exhibiendo la información que obtiene”.³²⁴

³²² KNORR CETINA, Karin, “Transitions in knowledge societies”. Eliezer Ben-Rafel e Itzak Sternberg (eds.). *Identity, Culture, and Globalization*. Amsterdam: Brill, 2001, p. 263.

³²³ *Ibid.*, p. 263.

³²⁴ *Ibid.*, p. 264.

De ahí la relevancia, para los participantes de estos proyectos, de la referencia a la empresa de programación de *software* en fuente abierta, donde querría detenerme por un momento. ¿Qué es un desarrollo en fuente abierta? Un proyecto donde un programa se pone en el espacio público junto con su código fuente, de manera que un usuario pueda probarlo en busca de fallas o ajustar su funcionamiento, de una manera que sea ella misma comunicable. Y ¿de qué manera tienden a funcionar estos proyectos? Detengámonos en uno de los documentos fundamentales producidos por los participantes de este movimiento: un texto que se debe a Eric Raymond, cuyo título es “La catedral y el bazar”. El objeto del texto es describir el tipo de programación que sería típico de los proyectos en fuente abierta, que describe —en contraste con el “estilo de construcción de catedrales” que sería característico de los proyectos de código cerrado— como “un gran bazar de diferentes agendas y abordajes”. Estos proyectos, en la descripción de Raymond; tienden a iniciarse con el acto de un individuo o un pequeño grupo que resuelve volver a usar o reescribir un programa existente, al mismo tiempo que provocan la formación de un halo de individuos ocupados en examinarlo. Estos “programadores en halo trabajan en las que son en efecto sub tareas paralelas y separables, e interactúan entre sí muy poco; las modificaciones de códigos y los informes de fallas pasan a través del grupo central”. Pero esta comunicación solamente se produce en la medida en que haya acceso común al código fuente y se cancele ese fenómeno fatal de los proyectos en código cerrado: “una falta de correspondencia entre los modelos mentales del programa del que lo desarrolla y el que lo examina”. Mientras que en la programación en fuente cerrada ambos están confinados a estos roles, “la programación en fuente abierta rompe esta constricción, haciendo más fácil para quien examina y quien programa de-

sarrollar una representación compartida que esté fundamentada en el código fuente y comunicarse de modo efectivo en torno a ella".³²⁵

Esta transparencia, entonces, hace posible la comunicación de las partes, aun cuando la estructura de la que participan no sea enteramente descentralizada. Es que en cada uno de los proyectos que constituyen el universo de Linux (un sistema operativo cuyo código fuente está libremente disponible) una parte del sistema permanece relativamente estable y constituye el punto focal en torno al cual emergen y se despliegan una serie de subcomunidades. Claro que esta restricción es el mínimo necesario para mantener otras partes del sistema abiertas y extensibles. Es, de hecho, porque la innovación en los componentes nucleares del sistema es relativamente rara que otras partes de la arquitectura crecen rápidamente, de modo que, por ejemplo, cuando nuevos componentes materiales se producen, hay programadores que lo integran al sistema operativo. Porque

Linux mismo puede verse como un actor que se apropia rápidamente de nuevos elementos y los convierte en recursos para la comunidad de usuarios de Linux. Ésta es probablemente la principal diferencia entre los proyectos de *software* convencionales y el proyecto de Linux. Linux es claramente una ecología de desarrollo sociotécnico, no un proyecto que implemente un plan predefinido. La historia del desarrollo de Linux, por eso, nos muestra de qué manera artefactos tecnológicos y coordinación social pueden coevolucionar.³²⁶

³²⁵ RAYMOND, Eric. "The Cathedral and the Bazaar" www.catb.org/~esr/writings/cathedral-bazaar

³²⁶ TUOMI, *op. cit.*, p. 181.

La evolución del sistema implica un doble movimiento de sedimentación y apertura: la estabilización de una dimensión del sistema, al mismo tiempo que la apertura a usuarios que se supone que siempre están en condiciones de revisar el trabajo de otros —aunque con las restricciones suplementarias de la institución del *copyleft*.

El problema aquí es de coordinación: de articulación entre una gran intensidad de participación y el mantenimiento de la integración de las partes. Es que la innovación constante que es lo propio del sistema puede siempre entrar en contradicción con su estabilidad. Gran parte de las estructuras sociales desarrolladas en el contexto de Linux depende, de hecho, de la necesidad de resolver la tensión derivada de la necesidad de innovar pero también de mantener la complejidad del sistema en control. Pero esto es común al conjunto de las producciones de bienes culturales bajo la forma que el teórico Yochai Benkler llama de "producción entre colegas basada en el dominio público": proyectos en los cuales participan grupos de individuos que colaboran en proyectos de gran escala sin regularse por los mecanismos de coordinación que dominaban cada una de las dos grandes formas modernas de organización para la producción: los mercados (donde individuos autónomos intercambian bienes o acciones a partir de precios fijados) y las compañías (donde las acciones se realizan a partir de órdenes más o menos especificadas, en el marco de una organización diferenciada funcionalmente y jerárquicamente integrada). "La producción basada en mercados o compañías confía en la propiedad o el contrato para asegurar el acceso a conjuntos limitados de agentes y recursos en la prosecución de proyectos especificados. (...) La producción entre colegas se basa en vol-

ver un conjunto no limitado de recursos disponible para un conjunto no limitado de agentes, que pueden consagrarse a un conjunto no limitado de proyectos".³²⁷

La manera de especificar informaciones en el contexto de una colaboración de este tipo —que “se basa en la recolección y el intercambio descentralizados de información para reducir la incertidumbre de los participantes”³²⁸— no carece de relaciones con formas que han existido por un largo tiempo: en la producción académica, por ejemplo. O incluso en esa forma de producción colectiva de información que es la conversación. Pero los proyectos en cuestión se diferencian de una cosa y de la otra. Es que, a diferencia de la producción académica, la programación en fuente abierta desenfatisa la figura de la profesión: los individuos que ingresan en el circuito de producción no lo hacen necesariamente en tanto expertos que le dedican al proyecto lo esencial de su tiempo. Esto es facilitado por una diversidad de niveles aceptables de participación. Pero ellos se diferencian de la clase de conversaciones que mantenemos en nuestra vida cotidiana no sólo por un grado relativo de formalización, sino, sobre todo, por la escala de las colaboraciones.

La forma de organización propia de la comunidad de fuente abierta (que “está en la práctica organizada en torno a proyectos, procedimientos de comunicación, instrumentos de comunicación y colaboración y módulos de *software* que evolucionan constantemente”³²⁹) no es simplemente azarosa ni se ha desarrollado

³²⁷ BENKLER, Yochai, “Coase's Penguin, or, Linux and *The Nature of the Firm*”. *Yale Law Journal*, 4.3 (agosto 2002), p. 46.

³²⁸ *Ibid.*, p. 7.

³²⁹ TUOMI, *op. cit.*, p. 172.

de manera espontánea, sino que su desarrollo se basa en un sistema complejo “de relaciones sociales, valores, expectativas y procedimientos”.³³⁰ Y una parte del procedimiento es central: su modularidad, su capacidad de dividirse en partes que pueden ser elaboradas independientemente de las otras, de manera que “es posible que la producción sea incremental y no sincrónica, reuniendo los esfuerzos de diferentes personas, con capacidades diferentes, que están disponibles en momentos diferentes”,³³¹ capaces de proponer contribuciones de diferentes dimensiones, y de articularlas en dispositivos de integración. De modo que un proyecto en fuente abierta es normalmente originado por una proposición local, que tiende a emerger como la reescritura de un fragmento de dominio público para uso personal y se prolonga en un medio social de examinadores que lo confirma o lo desvía, y que puede estabilizarse en una ecología sociotécnica, estructurada en la forma de un núcleo relativamente estable y una periferia cambiante, capaz de metabolizar rápidamente elementos del entorno en que se despliega para aumentar sus recursos disponibles.

Se entiende por qué la programación en fuente abierta es un motivo de reflexión constante entre los participantes de los proyectos que hemos estado describiendo: es que allí se ensaya una gestión de lo común que no depende de modelos de colectivización disciplinarios. Pero si la programación en fuente abierta es un foco constante de reflexión para los participantes de estos proyectos, es, además, porque en ellos se plantea otra región de problemas que atañen a la “substancia de la comunidad” en el presente:

³³⁰ *Ibid.*, p. 173.

³³¹ *Ibid.*, p. 10.

la de una política de los saberes en sociedades de dominio técnico. Porque, como Stephen P. Turner lo sugiere, la situación en que nos encontramos a comienzos del siglo XXI es definida por un desarrollo sin precedentes de dos tendencias de larga duración: la tendencia a la extensión de las formas institucionales y legales (y las formas culturales que les están asociadas) de la democracia liberal, en tanto ella se fundaría en la puesta en discusión pública de las cuestiones que afectan a la vida de las comunidades; y la tendencia a la extensión de los espacios en que la toma de decisiones se produce en torno a culturas de expertos que se forman en la articulación de la ciencia y la burocracia. Éste es el caso, por ejemplo, en el campo de la salud pública o la ecología, pero también en el campo de la economía. Pero no está claro que las dos cosas sean compatibles. Más todavía allí donde nuestra comprensión de la práctica científica es la de, precisamente, la ciencia no solamente como conjunto de saberes estabilizados, sino como saber hacer que depende de entrenamientos específicos, y de formas de producción y recepción de saberes que son inaccesibles para el individuo común. Es obvio que el potencial de conflicto se vuelve exponencialmente mayor cuando esta tendencia se combina con las formas de la globalización. De ahí que un desarrollo sea decisivo en lo que concierne al presente: el del “gobierno por comisiones”. Es decir, el de una delegación creciente de tomas de decisión a cuerpos expertos. Claro que estos cuerpos toman diversas formas. La más común de ellas es, por supuesto, esa delegación simple que se produce cuando se encarga a un grupo de expertos la realización de un informe sobre el cual una burocracia debe tomar una decisión. Se trata de una forma cuasi-política que se presenta como meramente técnica.

Pero en los últimos años se han producido, al mismo tiem-

po, otros desarrollos. Estos desarrollos se deben a la voluntad de control democrático, sumada a una percepción de insuficiencia causada por la parcialidad de los saberes específicos, pero también por la dificultad de establecer los parámetros para tomas de decisión en casos hipercomplejos: la salud, el equilibrio ecológico, la economía. Es en torno a estas cuestiones que se han producido los fenómenos más notables de lo que Turner llama “comisiones desde abajo”: iniciativas vinculadas al establecimiento de canales de comunicación entre culturas expertas e individuos interesados. Un subconjunto de ellas son las “organizaciones fronterizas”, que sostienen “la aspiración a ‘representar’ en dos direcciones, generalmente de un cuerpo de opiniones o saberes expertos a una comunidad de usuarios, y de los usuarios a los expertos”.³³² Se trata de organizaciones que “hacen un trabajo similar a otros medios de relaciones entre usuarios y expertos, conocidos como ‘objetos fronterizos’ o ‘paquetes estandarizados’. Un informe geológico es un objeto fronterizo. Puede ser usado por no-geólogos pero es producido por los científicos como un resultado de investigación. Los ‘paquetes estandarizados’ son formas de cooperación entre usuarios y expertos”, que “proveen un marco de expectativas mutuas flexibles en el cual ambas partes pueden confiar”.³³³

En el centro de *Park Fiction*, del *Translation Map*, de *La comuna* se encuentra la construcción de “objetos fronterizos”, que facilitan la comunicación de las partes de la colectividad de producción y son a la vez objeto de una exposición en el espacio público:

³³² TURNER, Stephen. *Liberalism 3.0*. Londres: Sage, 2003, p. 78.

³³³ *Ibíd.*, p. 78.

espectáculos puestos a la vista general y sitios, al mismo tiempo, en torno a los cuales se constituyen comunicaciones entre individuos obstinados en mantener una relación con la tradición del arte moderno —cuyas estrategias, sin embargo, abandonan— y poblaciones interesadas en la articulación, la problematización, la puesta en circulación de puntos de irritación y maravilla que aparecen en situaciones concretas. Estos “objetos fronterizos” se estructuran un poco como las comunidades de programación en fuente abierta: a núcleos de colaboración intensa se agregan halos de participación esporádica cuya integración el diseño de los proyectos asegura. Claro que entre estos núcleos y estos halos no hay una distinción definitiva: la intensidad de la colaboración depende de la entreapertura de cada uno de sus niveles. Entreapertura que posibilita la constitución de estos proyectos como “campos de actividad transparente”, cuya singularidad no reside solamente en los materiales que reúnen sino en la singularidad de la reunión de individuos y de espacios, de organizaciones y recursos que provocan.

2

Abrir canales de comunicación entre expertos y no expertos y producir “objetos fronterizos”; articular formas centralizadas y descentralizadas y dar lugar a la formación de “ecologías culturales” sostenidas: estas acciones recurren también, aunque de otras formas, en una serie de iniciativas que querría, para terminar, retener. Me refiero a una cadena de procesos que Arjun Appadurai describe y analiza bajo la rúbrica de “democracia profunda”. Una de las formas principales de acción política no partidaria en el contexto de la globalización es —a juicio de Appadurai— aquella

que, en prosecución de libertad o de justicia, optaría, más que por el recurso a la confrontación armada, por practicar una “política de la asociación —asociación entre grupos tradicionalmente opuestos, como Estados, corporaciones y trabajadores”,³³⁴ que apunte a un redespigüe creativo de la física de la globalización y pase por la reconstitución de la ciudadanía en situaciones donde ella se encuentra disgregada —en un contexto, al mismo tiempo, de privatización del Estado y de crecimiento de la demanda democrática a una escala global. El ejemplo principal de Appadurai es el de un movimiento activista que en Mumbai, India, opera con el nombre de La Alianza y se ocupa de cuestiones asociadas al acceso de los pobres a la vivienda y los servicios. La Alianza está formada por tres asociaciones muy diversas, de composiciones diferentes, con historias propias —un grupo de profesionales del trabajo social, un movimiento de moradores de las villas miseria y una asociación de mujeres pobres— y cuyas conexiones con otros grupos son variadas. El objeto de La Alianza es intervenir en favor de una vasta parte de la población de Mumbai que carece de vivienda o posee viviendas inseguras o carentes de los servicios esenciales: población de “ciudadanos sin ciudad”, para quienes asegurarse un espacio protegido en condiciones de alto riesgo es crucial.

Las estrategias de La Alianza son variadas. Esta variedad se explica en parte por la diversidad de sus integrantes, que la fuerza a un proceso continuo de negociación y de formación de consenso que se organiza en torno a una común resistencia a esas formas del activismo que se asocian con el trabajo social o la

³³⁴ APPADURAI, Arjun, “Deep democracy: Urban Governmentality and the Horizon of Politics”. *Public Culture* 14(1), 2002, p. 22.

asistencia estatal, activismo de organizador experto, externo a la comunidad en que interviene: es que La Alianza tiene como punto de partida la creencia en que las formas de organización y diseño institucional que se instituyan tienen que generalizar y refinar aquellos saberes que los pobres ya poseen. De ahí una oposición a las figuras del "proyecto" tal como se encuentra en los programas clásicos de desarrollo (lo que no implica un rechazo a negociar con agencias estatales u ONG). Claro que esta política —y la formación de las estructuras que la permiten— es un proceso lento: de ahí la centralidad, en las operaciones de La Alianza, de la figura de la paciencia (paciencia inestable, a causa de la presión de la condición de emergencia que es el estado normal de la vida de los pobres, y a causa también de las demandas propias de la heterogeneidad de los componentes de la asociación) y la insistencia en los procesos de aprendizaje progresivo y cambio acumulativo.

Aquí también la transparencia es un medio central de operación. Es que es crucial para la vida de La Alianza mantener la igualdad de estos grupos diversos, aun cuando haya una diferenciación entre aquellos integrantes de La Alianza que se ocupan de la acción localizada en los barrios pobres donde operan y los que aseguran la comunicación con las instituciones del gobierno y con grupos asociados en la escena global. Y es crucial si se quiere mantener un principio que orienta sus operaciones: el impulso a la federación, a la asociación de iniciativas locales en redes más vastas, a la formación de redes que ponen en circulación los datos de lo local y que se edifican a través de un uso intensivo de las comunicaciones. Redes que se articulan, entre otras cosas, en actos de exposición: en la exposición, por ejemplo, de aquellos resultados que La Alianza ha conseguido en la práctica del censo, de la enumeración, del catálogo de los indivi-

duos, los recursos y las necesidades a través de la cual se realiza una acumulación de saber y se establece una posición de discurso. En la exposición de los ahorros: porque ella insiste en el ahorro diario como modo de incrementar los recursos y sostener procesos de largo plazo, pero también como disciplina moral (como sitio donde, en la formación de un recurso comunitario, se genera también cierta forma de subjetividad). En la exposición, además, de los actos realizados, que se establecen en el espacio público como *precedentes* y de esa manera se convierten en instrumentos de negociación que permiten la argumentación en relación a agencias estatales o privadas (lo que supone la creencia de que todo discurso debe apoyarse en una acción). En la exposición, por fin, de ciertas prácticas técnicas: las exposiciones de casas, a través de las cuales se ponen los resultados del saber en el dominio público y se establecen líneas de comunicación. O los festivales de *toilets*, donde se exponen *toilets* efectivamente funcionantes, junto con los diseños que les han dado origen, para poner a la luz pública un sitio de urgencia (y de vergüenza) para esos "ciudadanos sin ciudad", al mismo tiempo que se vuelven disponibles sus saberes, de modo de atraer recursos que permitan su refinamiento y su extensión. Y para que la comunidad funcione como huésped y facilite las vinculaciones a redes por las que La Alianza se extiende globalmente.

Appadurai sostiene que, en el período que se inicia en torno a 1970 (cuando concluía el ciclo de procesos de democratización a través de las instituciones de los Estados nacional-sociales), los esfuerzos por revivir los principios democráticos y extenderlos de manera transnacional tomaban dos formas principales. Una de ellas era el reclamo por los derechos humanos, que aprovechaba el crecimiento exponencial de las comunicaciones

para reclamar a los gobiernos el cumplimiento de los principios democráticos en sus territorios: política de la demostración y el símbolo. La segunda forma (“más fluida y quijotesca”) consiste en un esfuerzo por construir una “democracia sin bordes” y experimentar con formas institucionales y técnicas que instituyan una “democracia profunda”. Esta experimentación pasa por la activación de comunidades locales a través de diseños institucionales que faciliten la circulación de recursos en la comunidad, en condiciones de transparencia, al mismo tiempo que se establecen las bases para la colaboración y el intercambio directo entre comunidades —no necesariamente nacionales— a través de formas de federación. Esto, a juicio de Appadurai, produce un efecto múltiple: por un lado, favorece la circulación de ideas acerca de las condiciones de vida entre diversas comunidades; por el otro, se establece un circuito de comunicación respecto a agencias estatales u ONG. “Así, la crítica y el debate internos, el intercambio y el aprendizaje horizontales, y las colaboraciones y asociaciones con personas y organizaciones más poderosas forman un ciclo de procesos que se refuerzan mutuamente. Aquí es donde la profundidad y la lateralidad se vuelven circuitos unidos por los que pueden fluir las estrategias a favor de los pobres”.³³⁵

¿Por qué traigo este caso a colación? Porque en los últimos años aquellos que han querido vincular una producción estética compleja a una interrogación sobre “la substancia de la comunidad” han tendido a desplegar una de dos clases de estrategias. La primera —dominante, yo diría, en lo más inquieto de las artes de los 80 y de comienzos de los 90— era la que optaba por la presen-

³³⁵ *Ibid.*, p. 46.

tación agresiva, en público, de una privacidad —práctica de lo abyecto o lo informe, que suponía establecer en el espacio público aquello que ninguna publicidad podía integrar—, recurría a la figura de la presentación negativa, a la elaboración de imágenes o textos que mostraran, presentaran, hicieran sentir aquello que se postulaba como *exceso* respecto al dominio de la representación.

Esta clase de estrategias difiere de la —“más fluida y quijotesca”— que es la de los proyectos que he tratado de describir, donde un número de artistas y no artistas se consagran a realizar iniciativas que implican la movilización de una serie de recursos disponibles para el despliegue de conversaciones creativas donde se construyen discursos e imágenes a la vez que se edifican *microesferas públicas experimentales*. La condición de estas operaciones es que en ellas no se prescriba una serie cerrada de usos *legítimos* de estos recursos. Que se admitan usos desviantes. E incluso no estrictamente artísticos. Más aún: la condición de estos proyectos es que al menos algunos de los que participan hagan un uso no artístico de los recursos que ellos reúnen. Posibilidad cuyo reconocimiento es facilitado por su modularidad, que permite la incorporación de participantes de varias maneras y a varios niveles: formulando los proyectos, llevando a la visibilidad las evidencias y los enunciados que constituyen sus materiales, comprometiéndose en una acumulación de conocimientos sobre los cuales se montará la producción, ampliando y organizando la colectividad, operando como paso de retransmisión entre ésta y sus entornos. Es que estas formas de producción colaborativa, que están orientadas en dos direcciones a la vez, hacia la producción de objetos y hacia la producción de identidades, tienen lugar en condición de incertidumbre. Particularmente cuando las identidades están en proceso constante de reconfiguración: es que estos proyectos se

desarrollan allí donde los datos de la situación no prescriben cuál es la forma que la colectividad está destinada a tomar. Por eso la mayor parte de ellos se producen en lugares de relativa desestructuración de las formas de lo social: en las que Scott Lash llamaba zonas “salvajes”, donde las identidades son volátiles y las formas de la vida común se reformulan continuamente. Y el lugar cuenta: es que estas comunidades de producción son *comunidades de lugar* que, al mismo tiempo que se vinculan a redes, se integran de modos que no son binarios (desplegadas a partir del establecimiento de bordes rígidos en torno a los cuales se diferencian pertenencias) sino —para usar un término que usa Lawrence Grossberg para referirse a las formas de colectividad que tienen lugar en las escenas de rock alternativas— *territorializantes*.

Las comunidades que se reúnen en torno a estos proyectos son territorializantes en tanto favorecen la generación de una conciencia de localización que prescinde, sin embargo, de toda dramaturgia de lo autóctono. Conciencia de localización que es un poco como esa “conciencia globalizante” de la que hablaba Tom Nairn en un texto que citábamos al comienzo de este libro: ella “tiene más que ver con un ‘estar en el mismo bote’ que con cualquier forma de exaltada trascendencia. El ‘bote’ puede estar escorando o hundiéndose, ser inestable o estar sobreocupado, los pasajeros pueden estar luchando por las menudas provisiones de agua o por la dirección que el bote debería tomar. Sin embargo, lo que ha llegado a contar como mucho más que cualquier versión de la trascendencia es el peculiar e incómodo reconocimiento de una ‘suerte común’ irreversible...”.

¿Cómo se despliegan círculos de interdependencia que se funden en ese “incómodo reconocimiento” más que en cualquier “trascendencia exaltada”? Ésta es una interrogación tácita de es-

tos proyectos. En este sentido ellos son “laboratorios al aire libre”, experimentaciones que tienen lugar en público, por las cuales un colectivo se consagra a una producción de fabulaciones o de arquitecturas al mismo tiempo que regula sus interdependencias, descubre posibilidades de territorialización y entreabre el territorio producido. De ahí la importancia para los que participan en ellos de la relación con los espacios del arte y la literatura tal como existen, incluso allí donde pueden verse como lugares de mera mercantilización: estos espacios se perciben como fuentes de recursos, pero también como ámbitos donde los procesos se ponen en presencia de cualquiera. Claro que no se trata de proponer en estos espacios exposiciones irreversibles y definitivas, sino series de presentaciones en cadena. Las presentaciones tienen en el contexto de estos proyectos menos el carácter de decisiones definitivas que de proposiciones problemáticas: configuraciones debatibles, hipotéticas, “modelados desde arriba” que me encuentran en el espacio público, si es que soy un observador extraño, como alguien que, dadas las condiciones, podría ser parte de ellos, conjuntos de materiales abiertos a la reelaboración, entre los cuales no se encuentra nada que *haga borde* a la manera como lo hace una obra de arte, ninguna dimensión clausurada o caja negra. En los “agregados riesgosos” en que estos proyectos consisten, en las escenas de actos de exhibición y simulaciones que producen, si me aboco a una “observación distante” lo que observaré es una *emergencia*.

¿Qué es una emergencia? Lo que las ciencias de la complejidad llaman “emergencia” tiene lugar en sistemas de elementos que realizan acciones simples, que bien pueden estar gobernados en su interacción (o, mejor, “intra-acción”, para usar la expresión de Karen Barad) por leyes simples, pero que cuando se juntan en campos de

actividad e impacto producen regularidades que ningún examen de ellos por separado hubiera permitido anticipar. Una emergencia no es cualquier fenómeno que se deba a la interacción de un grupo de elementos, sino una formación que persiste, aunque menos como persiste un objeto inalterable que como un torbellino subsiste a la aparición y desaparición de sus átomos o un organismo al reemplazo de sus células. Como los torbellinos y los organismos, el carácter de estos fenómenos se determina por el contexto en que tienen lugar, contextos con los cuales se encuentran en relación de intimidad, a través de las mil zonas de indiscernibilidad que se extienden en torno suyo, donde hay otras emergencias, con las cuales interactúan, en comunicaciones en las cuales incrementan su competencia: una emergencia es la ocasión de un aprendizaje.

Y una emergencia es analizable; los elementos del sistema en el cual se produce analizan la emergencia que integran todo el tiempo, para convertir lo que ha emergido en el punto de partida de sus desarrollos, de modo que la persistencia producida se prolongue y pueda volverse el punto de partida de otros procesos. Así tiene lugar esa "transformación de lo extremadamente improbable a lo probable" que "es una característica mayor de los sistemas que exhiben fenómenos emergentes".³³⁶ Esto comenta John Holland, que continúa de este modo: "Aun cuando las regularidades persistentes más simples son infrecuentes en un procedimiento de generación, eventualmente sucederán si el sistema se despliega por un tiempo. Una vez que tienen lugar, por definición persisten, convirtiéndolos en candidatos para combi-

³³⁶ HOLLAND, John. *Emergence. From Chaos to Order*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1998, p. 231.

narse con otras regularidades persistentes (otras copias o variantes). En este punto regularidades más vastas con una persistencia y competencia incrementadas pueden tener lugar".³³⁷ Pero entonces el paso de lo "improbable" a lo "probable" se habrá producido.

Todos los proyectos en que nos hemos detenido son sitios en los que se trata de cultivar la potencialidad de una situación para organizarse de manera tal de producir persistencias, que más bien que puntos de exposición de un pensamiento extraño a sí mismo son momentos de organización y desorganización que escapan a los actos individuales de los agentes que por medio de ella se integran y de la cual se reapropian en el curso de una práctica. Porque lo que observamos en *La comuna*, en *What's the time in Vjborg?*, en los intercambios del *Proyecto Venus* o de *Wu Ming* es la repetida articulación de una escena peculiar: un grupo de individuos (de artistas y no artistas) incluyendo a un enunciado o una imagen en un mundo común en construcción, movilizándolos en discursos nuevos, integrándolos al saber común, "del cual, sin perturbar la seguridad, suscitan un imprevisible incremento", como decía Paul Zumthor refiriéndose al enunciado de poesía oral. Si persistimos en la observación, veremos a estos proyectos convirtiéndose en nudos de diversas trayectorias, donde novedades originadas en algún lugar del espacio o de la red se integran a dinámicas de exploración: al desenvolvimiento pausado de colectividades que articulan el incremento de su integración y el despliegue de la cosa (o el "objeto epistémico", o el *gathering*) en cuya composición se ocupan.

En *La democracia en América*, Tocqueville sostenía que la democracia posee una virtud específica: la de "extender a lo largo

³³⁷ *Ibid.*, p. 231.

del cuerpo social una actividad inquieta”, que es el motor de una política que “no solamente lleve a muchas asociaciones a la existencia, sino que cree asociaciones extensas”. La extensión de las asociaciones, en efecto —y el desarrollo de ese “saber de cómo combinar” que es “la madre de todas las otras formas de saber”—, es un valor particularmente elevado. Es que “una asociación política reúne a grandes cantidades de personas sacándolas de sus propios círculos”. Por eso, “podemos pensar en las asociaciones políticas como grandes escuelas libres a las cuales todos los ciudadanos van para que se les enseñe la teoría general de la asociación”.³³⁸

Si los proyectos que hemos descrito se vinculan a un saber, es a esta “teoría general de la asociación” (o, como la hubiera llamado Bertolt Brecht, la “Gran Doctrina”). Claro que la democracia de la que habla Tocqueville se desplegaba en el horizonte de lo local, que excedía a lo sumo en la dirección de lo nacional, que se articulaba con un espacio público limitado, vinculado a la generalización de una economía capitalista, de las tecnologías de transmisión a distancia y de la extensión de las culturas de expertos. Y el proceso en el que vienen a insertarse estos proyectos es el de la lenta constitución de una sociedad civil global, en condiciones de aumento de las tecnologías de la proximidad, y donde se produce una puesta en discusión del capitalismo efectivamente existente, discusión que recobra menos las instituciones de los colectivismos de Estado que otras —más antiguas— figuras del dominio público, el *commons*, lo común.

³³⁸ Cit. en SKOCPOL, Theda. *Diminished Democracy. From Membership to Management in American Civic Life*. Norman: University of Oklahoma Press, 2003, p. v.

Las formas del régimen estético habían podido desplegarse gracias a la extensión de esos espacios de circulación y puesta en común de palabras o de imágenes que eran los espacios públicos que se estructuraban en la primera modernidad (y que empezaban a desestructurarse desde hace algunas décadas). La literatura o el arte se proponían inquietar estos espacios y entreabrirlos a aquello que excluían, el fondo originario, el espacio de anarquía sobre el cual los órdenes diversos venían a apoyarse. De ahí que se atribuyeran una función particular: la de la visibilización de lo *otro*, que debía permitirles a los individuos una toma de distancia respecto a las demandas de la modernidad disciplinaria. Del mismo modo, la formación de un régimen práctico depende de la extensión de un cierto espacio social y político. Confrontados con la desintegración de las formas de organización características de la modernidad madura, en las postrimerías de la cultura del arte moderno, en un contexto en que las instituciones de la literatura o las artes se recomponen en torno a formas particularmente exclusionarias, los artistas y escritores que inician estas estrategias ensayan una “desinvención de la modernidad”. La expresión es de Bruno Latour y se encuentra en un libro reciente, *Políticas de la naturaleza*. La modernidad, dice Latour, habría concebido la flecha del tiempo en términos de un paso de un estado de mezcla a uno de distinción: modernizarse implicaba, en este contexto, distinguir las ciencias de los saberes inciertos o las artes de las técnicas y desprender la realidad de sus fantasmas. De ahí que la emancipación se concibiera como el paso de lo confuso a lo claro, o de lo mezclado a lo simple. Pero es posible concebir otra trayectoria, orientada por otro deseo: “Nosotros no esperamos del futuro que nos emancipe de todas nuestras adhesiones, sino que nos amarre, por el contrario, por nudos

más ajustados a multitudes numerosas de *aliens* que se hayan vuelto miembros con todo derecho del colectivo en vías de formación".³³⁹ De ahí la necesidad de elaborar las formas que permitan a individuos y colectividades desplegar sus vidas en la fidelidad a cierto imperativo: "habrá, en efecto, que mezclarnos aún más íntimamente a la existencia de una multitud cada vez más grande de seres humanos y no humanos cuyas demandas serán cada vez más inconmensurables con las del pasado, y que deberemos sin embargo ser capaces de alojar en una morada común".³⁴⁰

Una morada o un vehículo: una vez más, la conciencia de globalización sería menos la de una trascendencia exaltada que la de un "estar en el mismo bote", encontrándose el bote desde el comienzo en condiciones lejanas al equilibrio. No es que esta situación no pueda dar lugar a una euforia. Pero, con euforia o sin ella, un creciente número de artistas que estos días se consagran a articular procesos de producción estética y formas de investigación de "la sustancia de la comunidad" se ocupan, como Wu Ming lo sostenía, de la ampliación de los ámbitos de deliberación y la complicación de las decisiones, en un contexto en que cierta *cosmocracia* (para usar la expresión de John Keane) recurre a las figuras de la violencia, la reconstrucción identitaria, la solución policial de los conflictos. Y que coloca los réditos particulares como tope de la demanda democrática. Porque de lo que se trata en estos proyectos es de articular en un territorio multiplicado —entre la institución global del arte y Vyborg o St. Pauli o Buenos Aires, entre la televisión francesa y cierto

³³⁹ *Ibid.*, p. 254.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 254.

galpón en las afueras de París, entre Einaudi y una marcha en Génova o una sesión en la Torre Aquila— una demanda democrática que no se conforma con la simple afirmación de principios sino que intenta movilizar otros procesos de innovación institucional, organizacional, técnica: de innovación al nivel de las maneras de articular conversaciones, distribuir los espacios y soportes para que se establezcan posiciones, situar esos soportes en espacios particulares y estos espacios particulares en redes. En un momento como el presente, donde se combinan las demandas de una enorme abundancia comunicativa, una extensión de los transportes que induce el despliegue de trayectorias quebradas y biografías en zigzag a la vez que de formas de asociación inéditas, es difícil pensar en un propósito superior para las artes que el de realizar lo que estos proyectos se proponen: desplegar imágenes, textos, arquitecturas del espacio y del sonido, de modo tal que favorezcan la exploración, por parte de colectividades numerosas, de nebulosas sociales nunca condensadas, de sus vehículos, moradas o mundos comunes.

INDICE

Introducción	7
Redes y culturas de las artes	21
Globalización	43
Parques, caminatas, festivales	69
Movimiento y quietud de las imágenes	97
Formas del arte y formas del trabajo	129
Una asamblea	157
Otras mitologías	189
Dos escenas de lenguaje	225
Un régimen práctico	261