





SERGIO ROJAS CONTRERAS nació en Antofagasta, Chile, en 1960. Es filósofo, doctor en literatura y profesor adscrito al Departamento de Teoría de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Es actualmente Director de Investigación de esta Facultad. Ha sido profesor visitante en la Universidad Nacional de San Juan (Argentina), en la Universidad París VIII (Francia) y en la Texas A & M University (Estados Unidos). Sus áreas de trabajo han sido principalmente la filosofía de la subjetividad, la estética, la filosofía de la historia, y la teoría crítica.

Es autor de los libros *Materiales para una historia de la subjetividad* (2002), *Imaginar la Materia. Ensayos de Filosofía y Estética* (2003), *Nunca se han formado mundos en mi presencia. La filosofía de David Hume* (2004), *Las obras y sus relatos* (2004), *Pensar el acontecimiento. Variaciones sobre la emergencia* (2005), *El problema de la historia en la filosofía crítica de Kant* (2008), *Las obras y sus relatos II* (2009), *Chile Arte Extremo: Nueva escena en el cambio de siglo* (en coautoría con Carolina Lara y Guillermo Machuca, 2010) y *Escritura neobarroca* (2010).



EL ARTE AGOTADO

ENSAYO, 2

SERGIO ROJAS

EL ARTE AGOTADO
MAGNITUDES Y REPRESENTACIONES
DE LO CONTEMPORÁNEO



© Sergio Rojas Contreras
N° 219990
del Registro de Propiedad Intelectual de Chile
International Standard Book Number: 978-956-8681-25-8

© Derechos reservados para esta edición:
2012, SANGRÍA EDITORA
Las Torcazas 103, departamento 604, Las Condes, Santiago de Chile
www.sangriaeditora.com
sangriaeditora@gmail.com

Aunque adopta la mayoría de los usos editoriales del ámbito hispanoamericano, SANGRÍA EDITORA no necesariamente se rige por las convenciones de las instituciones normativas, pues considera que –con su debida coherencia y fundamentos– la edición es una labor de creación cuyos criterios deben intentar comprender la vida y pluralidad de la lengua.

Edición al cuidado de Martín Centeno, de Mónica Ríos, de Carlos Labbé y de Pilar García
Diagramó el libro Carlos Labbé
El diseño de colección y de la cubierta fue realizado por Joaquín Cociña

Agradecemos a los artistas, fotógrafos y editores que nos facilitaron las imágenes para este libro.

Esta edición digital se terminó de imprimir en septiembre de 2012 en Imprenta Dimacofi, Santiago de Chile.

Permitimos la reproducción parcial de este libro sin fines de lucro, para uso privado o colectivo, en cualquier medio impreso o electrónico. Si necesitas una reproducción íntegra por favor comunícate con los editores.

ÍNDICE

Prólogo: la cuestión del tiempo histórico en el arte.....	17
De las magnitudes.....	39
Cuerpo y globalización: escalas de la percepción.....	41
La gravedad de la historia: ¿acontecimiento o proceso?.....	76
El agotamiento del tiempo histórico. Consideraciones sobre la aceleración y la muerte.....	98
1. Aceleración sin fin.....	99
2. ¿Una <i>salida</i> inmanente?.....	110
3. La muerte sin relato.....	121
4. <i>Historias</i>	131

De las representaciones.....	153
Hacerse representaciones de lo real.....	155
1. Una nota sobre Aby Warburg: el viaje de las imágenes.....	155
2. Erwin Panofsky y las huellas del tiempo histórico.....	170
3. Sobre Ernst Gombrich y el arte contemporáneo.....	187
La representación ensimismada. Una nota sobre vanguardia artística y política en Chile.....	208
La tela-pantalla: reflexionando el <i>agotamiento</i> de la representación.....	235
Individuo y comunidad en el arte contemporáneo.....	266
El agotamiento estético de la crítica en el arte contemporáneo.....	290
1. ¿Necesidad de la crítica?.....	290
2. Sentido de <i>lo contemporáneo</i>	294
3. La condición histórica de la crítica en el arte.....	302

4. Crisis de la idea de Historia del Arte.....	310
5. Hacia el agotamiento de la frontera entre arte y no-arte.....	316
6. Recurriendo al potencial crítico del <i>trauma</i>	326
7. Los límites del arte... ..	336
8. ¿Hacia un arte <i>post crítico</i> ?.....	340

Epílogo: ¿Cuánto tiempo toma el fin? En los límites de la representación.....	369
--	-----

Representación artística- representación historiográfica.....	371
Arte-representación-globalización.....	381
El arte como <i>archivo del futuro</i>	387

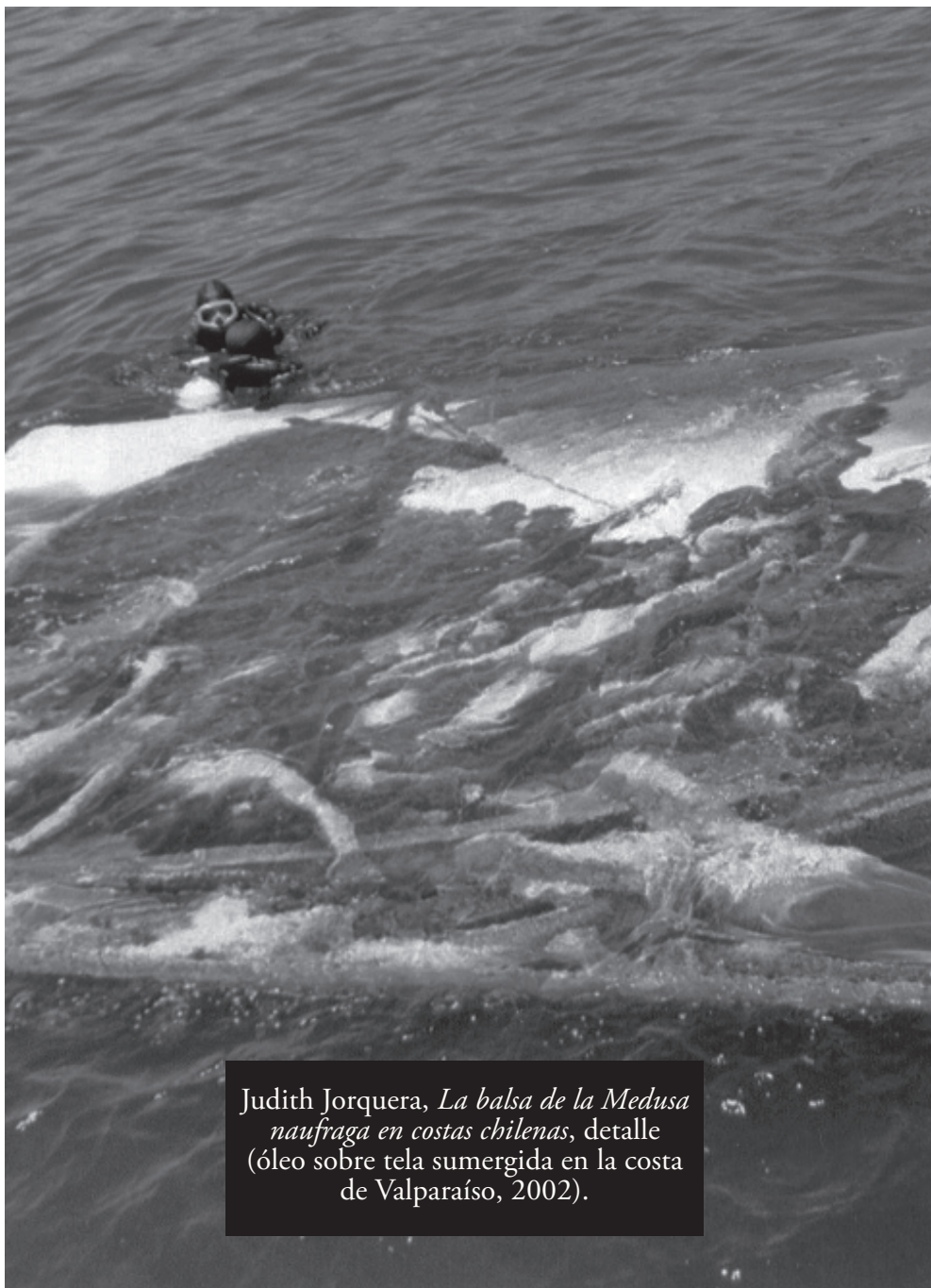
Agradecimientos.....	409
----------------------	-----

Índice analítico.....	411
-----------------------	-----

Bibliografía.....	429
-------------------	-----



A Patricia, siempre, por el
valor de creer en la felicidad



Judith Jorquera, *La balsa de la Medusa naufraga en costas chilenas*, detalle (óleo sobre tela sumergida en la costa de Valparaíso, 2002).

No contento con el resultado de su copia, cogía el cuadro y lo oponía al oleaje, comprobando la diferencia que aún persistía entre los colores del original y los suyos.

Adolfo Couve



PRÓLOGO: LA CUESTIÓN DEL TIEMPO HISTÓRICO EN EL ARTE

El valor comercial del sufrimiento y la muerte había llegado a superar al del placer y el sexo, posiblemente por esta razón Damien Hirst había arrebatado unos años antes a Jeff Koons su primacía de número uno mundial en el mercado del arte.

Michel Houellebecq

La aparición de la decadencia es tan esencialmente necesaria como cualquier surgimiento y avance de la vida, y no tiene en la mano el medio de hacerla desaparecer. Por el contrario, la razón exige que respetemos sus derechos.

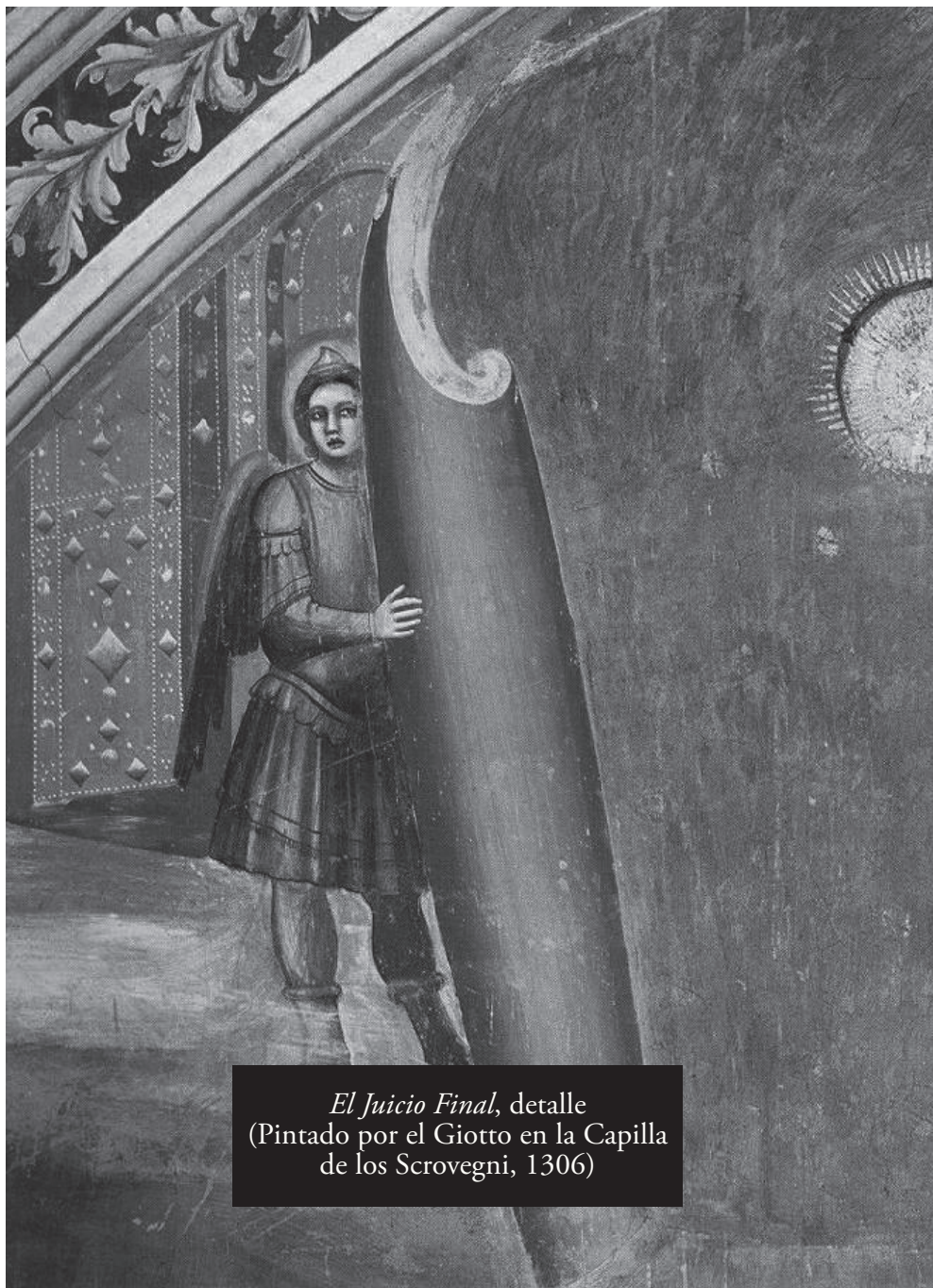
Friedrich Nietzsche

Los materiales que dieron cuerpo a este libro han sido en parte el producto de una inquietud, provocada por el sentimiento de haber llegado después de todo lo que hubo y antes de todo lo que habrá. Este sentimiento no es inédito ni exclusivo de nuestra generación. En cierto sentido, describe más bien la tesitura de toda la segunda mitad del siglo XX. Pero sólo en cierto sentido, porque si bien un clima *post* vendría avanzando hacia nosotros desde el inicio del siglo pasado, ese clima había sido vivido en todo caso desde un presente que se

había pensado a sí mismo, festiva o catastróficamente, como el primer capítulo de un tiempo por venir, en la inminencia de lo que ya estaba comenzando a suceder. Hoy, en cambio, presentimos un agotamiento de la historia, paradójicamente parapetada la subjetividad en frágiles circuitos de cotidianeidad y acechada por un estado de máxima contingencia. En los últimos treinta años los diagnósticos acerca del fin de esto y lo otro –reservados ya en las poderosas ideas nihilistas del «fin del arte» (Hegel) y de la «muerte de Dios» (Nietzsche)– se han tomado las discusiones y las bibliografías.

Esa inquietud es, pues, la que nos ha conducido hacia la pregunta por el sentido del tiempo histórico reflexionado en el arte. No es la Historia del Arte nuestro objeto, sino esa insoslayable relación con *la temporalidad del agotamiento* que exhibe el arte, como una condición constitutiva de éste a partir del momento en que emprende la tarea de reflexionar sus propios recursos de representación, poniendo en cuestión la soberanía del sujeto de la experiencia. Por cierto, el fenómeno se deja constatar también en el trabajo de las nuevas generaciones de artistas:

Muchos artistas se han desplazado, han dado un paso, pero de lado, de forma que se encuentran más bien en el terreno de la historia. Muchos pasan



El Juicio Final, detalle
(Pintado por el Giotto en la Capilla
de los Scrovegni, 1306)

más tiempo en los archivos que inventando nuevas formas [y] usan otra temporalidad, una manera de trabajar diferente. [Son] artistas que están allí donde el arte está cambiando en profundidad.¹

¿Qué es lo que está ocurriendo hoy con la obra de arte? En cierto modo podemos entender ese «paso al lado» (hacia la historia) como un paso desde el afán de inscripción en la Historia del Arte hacia la historia sin más. Este exceso del arte respecto a su historia genérica pone en cuestión a la obra como soporte. Una cierta *voluntad de arte* trasciende a la voluntad de obra con la cual se identificó tradicionalmente al punto de haberse hecho casi indiscernibles entre sí. Pero bien podría decirse que la obra ha sido siempre la territorialización de una aporética voluntad de *franquear las representaciones en la representación*, como se deja ver, por ejemplo, en *El juicio final* (1306), pintado por el Giotto en la Capilla de los Scrovegni, en que dos ángeles ubicados en los extremos superiores han comenzado a retirar el cielo estrellado, como si se tratara de un telón. Acaso hoy el arte mismo sea parte del telón.

En la novela *El mapa y el territorio* (2010), Michel Houellebecq presenta una imagen de lo que sería el arte hoy. El asunto de la novela es una visión cínica, pesimista y decadentista de la condición humana, expuesta con

maestría por un autor que ha hecho de la obsesión por la muerte y el sexo el sello de su *antropología literaria*. Lo que nos interesa aquí es el hecho de que en esta obra haya recurrido a la situación del arte en la actualidad para elaborar esa visión. El protagonista de la novela, Jed Martin, es un artista visual contemporáneo que después de haber realizado una exitosa carrera haciendo fotografías en gran formato de artefactos técnicos y piezas mecánicas, decide regresar a la pintura, e inicia una serie de retratos cuyo tema son los trabajos y oficios que han construido el mundo moderno. La novela se abre con la descripción de uno de estos cuadros, referido precisamente al arte contemporáneo. El título de la pintura es «Damien Hirst y Jeff Koons repartiéndose el mercado de arte»:

Detrás de ellos, un ventanal daba a un paisaje de edificios altos que formaban una maraña babilónica de polígonos gigantescos que se extendía hasta los confines del horizonte; la noche era luminosa, el aire absolutamente diáfano. Se podría decir que estaban en Qatar o en Dubai; la decoración de la habitación se inspiraba en realidad en una fotografía publicitaria, sacada de una publicación de lujo alemana, del Hotel Emirates de Abu Dabi.²

Esta escena artificial, de una evidente sofisticación kitsch autoconsciente, expone la mirada del autor acerca de la consumación del arte en el mercado como la verdad de su existencia. Los nombres de Koons y Hirst volverán intermitentemente durante la novela, ilustrando la relación que la cruza entre el reconocimiento de la obra y la cotización de ésta en el mercado:

Es curioso, podría creerse que la necesidad de expresarse, de dejar huellas en el mundo, es una fuerza poderosa; y, sin embargo, por lo general, no basta. Lo que mejor funciona, lo que empuja a la gente con la mayor violencia a superarse, sigue siendo la pura y simple necesidad de dinero.³

Pero aun así, y siguiendo el juego de Houellebecq, un cierto sentido de trascendencia ha sido inherente al proyecto de la gran obra, el sentido de una subjetividad que en la *representación* conquista el mundo, lo ficciona, lo cuestiona y lo deconstruye, y el producto de este trabajo lleno de entusiasmo irónico identifica por un momento al autor y consagra su autonomía, a la vez que posibilita su valoración en el mercado. Houellebecq hace aparecer en la novela, durante una fiesta, al escritor y crítico francés Frédéric Beigbeder borracho cantando «Le Blues Du Businessman», de Celine Dion:

«¡Yo habría querido ser artiiiista/ para crear un mundo solidario/ para ejercer de anarquiiiista/ y vivir como un millonario!»⁴. La novela abunda en autorreferencias, incluso Houellebecq aparece como él mismo, contactado por el pintor para que escriba un texto por encargo para el catálogo de una importante exposición. Hacia el final, el artista ya desahuciado compone imágenes de sobreimpresión con el material fotográfico acumulado a lo largo de toda su vida –rostros, lugares, objetos, vegetales–, para luego someterlos a procesos de descomposición, primero químicos y después estéticos, en que las imágenes van desapareciendo en otras imágenes, hasta el triunfo absoluto de la vegetación:

La obra que ocupó los últimos años de la vida de Jed Martin puede considerarse [...] una meditación nostálgica sobre el fin de la era industrial europea, y más en general sobre el carácter perecedero y transitorio de toda industria humana.⁵

El formato cuadro se destina a registrar el agotamiento histórico de una época, la extinción de sus objetos y, en consecuencia, el arte reflexiona sobre el estatuto absurdo de la mimesis en un universo que desaparece. Pero en aquel ejercicio final del pintor de la novela las cosas no desaparecen en sí mismas, sino que son sus imágenes

las que se hunden en otras imágenes. Es la paradoja de la mimesis en el mundo moderno, que viene a auxiliar a los hombres y sus objetos ante la inminente desaparición, pero ocurre que las imágenes mismas son la extinción de la realidad.

En cierto sentido, esta fue precisamente la circunstancia a partir de la cual se desarrollaron las vanguardias en el arte. El nacimiento de un mundo desmesurado y ajeno que ponía radicalmente en crisis la representación mimética y que, al mismo tiempo, constituía una exigencia inédita sobre la conciencia histórica del artista respecto a su trabajo con las *representaciones*. De pronto el mundo *estaba sucediendo*, y esta actualidad de lo real demandaba una transformación en los modos de percibir y de comprender la realidad. Podría decirse que en ese momento las artes visuales incorporan a sus procesos de producción y reflexión del lenguaje el principio del *agotamiento*, por cuanto comienzan a desarrollarse *al límite de sus posibilidades*. En cada caso, deberán romper con su tradición mimética e iniciar un largo camino de cuestionamiento y examen crítico de las posibilidades y límites de la representación. Las artes visuales emprenderán un examen auto-reflexivo de sus propios recursos. Esto no significaba de ninguna manera desentenderse de la realidad, sino desarrollar nuevos lenguajes a partir del cuestionamiento de las

formas heredadas. Desde una poderosa voluntad de contemporaneidad la representación en el arte se cargó de negatividad. En efecto, lo contemporáneo sería el nombre para un tiempo excepcional: el tiempo en el que *están ocurriendo* las cosas; no el tiempo de las cosas que ocurren, sino del acaecer mismo, haciendo pedazos la idea de un tiempo-continente. Una temporalidad intempestiva que opera una suspensión de los relatos del tiempo, de las narraciones; de allí que en lo contemporáneo surge de tal modo la facticidad que no se lo puede hacer transcurrir con las historias que «se cuentan». Lo contemporáneo es el acaecer que inscribe en la subjetividad una traza de lo irrepresentable: *el presentimiento de estar afuera*.

El historiador Eric Hobsbawm ha desarrollado una dura crítica contra el arte de las vanguardias del siglo XX. A veces sus planteamientos parten de premisas discutibles, como cuando a partir de la idea de que existe en las artes una limitación técnica para dar cuenta de su propio tiempo afirma que «la historia de las artes visuales del siglo XX es la lucha contra la obsolescencia tecnológica»⁶. No considera el hecho de que las artes visuales, debido precisamente a la dimensión representacional que les ha sido histórica y constitutivamente reconocida como inherente, deberán llevar a cabo una sostenida crítica –a veces destructiva–

de esa tradición, y que por lo tanto fue teóricamente imperativo hacer del mismo arte su objeto de reflexión. No se trataba sólo de que el *paisaje* estaba cambiando aceleradamente, sino que, más allá de los *nuevos temas*, la poderosa combinación de mercado y tecnología posibilitada por la Revolución Industrial inauguraba aquello que podríamos denominar propiamente como *experiencia contemporánea*. La percepción de una realidad emergente que remecería desde sus cimientos categoriales a la subjetividad y su hipoteca moderna. Ya en *El pintor de la vida moderna* (1863), una obra realmente visionaria en relación al camino que seguirá el arte en el siglo XX, Baudelaire anuncia un cambio de paradigma estético para las artes que, enfrentadas a un universo ciudadano que se caracteriza por «lo transitorio, lo fugitivo y lo contingente», deberán romper con el naturalismo mimético e incluso con la naturaleza misma como paradigma de la belleza.

La institución artística heredera del naturalismo mimético se fundaba ideológicamente en la esfera de la autonomía expresada en la estética idealista que se había desarrollado en Europa en los siglos XVIII y XIX. Un capítulo teóricamente fundamental en la elaboración filosófica de la autonomía estética fue el concepto de «juicio desinteresado» formulado por Kant en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* (1790). En el juicio de

gusto ante lo bello, éste no se refiere a la existencia de lo representado, sino a la representación misma. Más precisamente, a la correspondencia reflexiva que se produce entre las facultades cognoscitivas del sujeto y la configuración de la que es portadora la representación. En último término, el sujeto no está interesado en la existencia del mundo, sino en su propia auto-afección reflexiva. La estética kantiana del desinterés deja una impronta en la concepción moderna de la recepción del arte (aunque Kant no tiene especialmente presente la belleza de las obras de arte en su filosofía del gusto, sino el sentimiento de belleza en el sujeto a propósito de la contemplación de la naturaleza), y podría decirse que será la filosofía hegeliana de la Historia del Arte la que dará a esa reflexividad una dirección progresiva en el tiempo.

Con todo, si bien la crítica de Hobsbawm a las vanguardias artísticas omite toda consideración con respecto a la negatividad constitutiva alojada en la reflexividad moderna del arte, acierta –a su manera– en señalar que la obra hace emerger el espesor lingüístico en que consiste la representación como mediación. El arte de vanguardia, afirma Hobsbawm, no tenía nada que comunicar: «el medio fue el mensaje»⁷. En efecto, el arte de vanguardia llevará a cabo una radical reflexión crítica del lenguaje mismo, poniendo en cuestión al

paradigma humanista de las representaciones del mundo. La Revolución Industrial, las guerras mundiales, el descubrimiento de lo inconsciente, eran acontecimientos ante los cuales la autonomía del sujeto moderno no podía simplemente permanecer incólume. Pero lo que en el fondo parece molestar a Hobsbawm es la relación inversamente proporcional que él cree percibir (percepción que es representativa de un importante sector de la intelectualidad, de aquí nuestro interés en dialogar con ella) entre el afán revolucionario que animó explícitamente el discurso estético y político de las vanguardias y la incidencia concreta que tuvieron sus propuestas en un mundo que efectivamente estaba siendo revolucionado. El arte también fue objeto de esa revolución, pero no habría sido *sujeto* de ésta:

La verdadera revolución en el arte del siglo XX no la llevaron a cabo las vanguardias del modernismo, sino que [...] fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético.⁸

En consecuencia, desde la perspectiva de Hobsbawm no puede sino resultar paradójico el hecho de que en el siglo de la democratización del consumo estético, el arte se desarrolle en directa confrontación con los

códigos de recepción del gran público. Y es que las vanguardias trabajaban un problema esencial del arte moderno: la *imposibilidad que lo constituye*, su no-lugar o, para ser más precisos, el arte como lugar de lo que no tiene lugar: «la obra vanguardista», escribe Hal Foster, «nunca es históricamente eficaz o plenamente significativa en sus momentos iniciales. Y no puede serlo porque es traumática»⁹. Pero sin duda que la tan mentada voluntad de transgresión de la vanguardia es una voluntad de lo Real (he aquí su *seriedad*) respecto a lo cual la destrucción de la representación en la obra viene a ser una especie de ensayo permanente. La vanguardia habría sido internamente portadora de su *diferancia*, porque no podía sino creer en el futuro, abrir el presente para un tiempo porvenir. De aquí la tesis de Hal Foster –contra Peter Bürger–, según la cual la vanguardia no es nunca un acontecimiento en el que «ocurre todo a la vez», no es nunca «enteramente significativa en su primer momento de aparición»¹⁰. Lo que se propuso el arte de vanguardia habría sido precisamente reflexionar en la obra el *shock* que implicaba la experiencia del mundo contemporáneo. Con más exactitud: la experiencia contemporánea del mundo, lo cual exigía poner en crisis los códigos heredados de percepción y comprensión del mundo. No se trataba simplemente de que las obras de vanguardia hubiesen sido incomprensibles

(«alimentándose de las cavilaciones de los artistas como genios creadores individuales llenos de problemas técnicos esotéricos»¹¹), sino que *el mundo había devenido incomprendible* y el arte asumía la tarea de abrir la subjetividad hacia la construcción de nuevos códigos.

En cierto sentido podría decirse que las vanguardias artísticas —especialmente las denominadas *vanguardias negativas*—, en su denodado esfuerzo por poner en crisis la autonomía autoconsciente del sujeto, inauguraron un nuevo capítulo en la historia de esa misma autonomía del arte. Sólo que ahora el despliegue de la autonomía tenía una *dirección en el tiempo*. Hobsbawm señala que una vez que el arte ha roto con la tradición de la mimesis, «emprendió sin remedio su viaje hacia ninguna parte. [...] ¿Qué podía comunicar? ¿Hacia dónde iba el nuevo arte?»¹². Si ponemos por un momento entre paréntesis el carácter retórico de estas preguntas, veremos que consignan un fenómeno extremadamente complejo: cuando el arte renuncia a corresponder a las expectativas miméticas (que esperan reconocer el mundo en la obra), entonces emprende un viaje en el tiempo, una dirección sin destino predeterminado, porque en cada momento se encuentra siempre al límites de sus posibilidades.

Después de todo, no se trataba de que las vanguardias artísticas hubiesen pretendido revolucionar el mundo. Esta revolución ya se había producido y prosiguió en

una escala ascendente a lo largo de todo el siglo XX. La realidad se des-sujetaba, pero los patrones de la experiencia de esa misma realidad –caótica y en más de un sentido también terrible– no se transformaban, porque la subjetividad no es contemporánea de su propia experiencia, en eso consiste el *trascendental mecanismo de defensa* del sujeto moderno: la pantalla de fenomenización de lo Real. La tarea del arte fue provocar y cuestionar esas defensas. Esto es precisamente lo que Hobsbawm desatiende cuando describe la situación del arte en el siglo XX: «un mundo real por el que fluía a cada hora un caos de sonidos, imágenes y símbolos, supuestos integrantes de una experiencia común, había desbancado al arte, como actividad especial»¹³. El arte del siglo XX en general –no sólo el que asumió la militancia vanguardista– se propuso alterar los límites de la subjetividad moderna; no pretendía medirse con el potencial *revolucionario* de las máquinas y el mercado, ni competir con las nuevas tecnologías de la mimesis, sino generar las condiciones para dejarse alterar por esa transformación de magnitudes inéditas y abrirse con ello a un incierto porvenir.

Walter Benjamin ya había anunciado el cambio radical que hoy nos encontramos reflexionando, cuando caracteriza aquello que denominó «la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». «Mago y ciru-

jano», escribe Benjamin, «se comportan uno respecto del otro como el pintor y el camarógrafo. El primero observa en su trabajo una distancia natural para con su dato; el camarógrafo, por el contrario, se adentra hondo en la textura de los datos. Las imágenes que consiguen ambos son enormemente diversas. La del pintor es total y la del camarógrafo múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva»¹⁴. La fotografía no es aquí el mero documento de la mirada, sino que ella misma es la percepción sensorial en el trabajo de su actualización, *exigida* por el presente. He aquí el efecto emancipador que Benjamin veía en la reproducibilidad técnica de la obra de arte: el medio técnico *reproduce* una realidad inédita, cuya unidad virtual es el entramado de una pluralidad de miradas que no se pueden administrar desde un lugar privilegiado. El ojo se hace en cierto modo al aparato (a la cámara fotográfica primero, a la filmadora después), y, entonces, «en lugar de un espacio que trama el hombre con su conciencia, presenta otro tramado inconscientemente»¹⁵. La cámara capta y retiene aquello que estando allí no *se ve*. Pero esto último no se debe a una suerte de fatalidad orgánica de la percepción visual, sino al hecho de que la percepción sensorial en general es gobernada *por la conciencia* que administra soberana y jerárquicamente el mundo entorno.

Los medios técnicos que, en principio, parecían destinados a reproducir lo real, a representar miméticamente la realidad, tienen como resultado la experiencia del estallido de la realidad. La técnica es, pues, portadora de un coeficiente revolucionario inédito en la historia, en cuanto que inaugura «el tempo de la velocidad». Esto significa que la organización de los mundos perceptuales «se descompone cada vez más rápidamente». Ahora percibimos los *desechos acumulados de múltiples pasados* cohabitando en el presente, porque la aceleración de la historia hace imposible la desocupación de la escena. La acumulación, la colección, el amontonamiento, etcétera, vienen a ser, en cierto sentido, las estéticas de la experiencia de la contemporaneidad de múltiples pre-historias. De aquí entonces que el *montaje* sea la inteligencia estética y política que corresponde a la aprehensión no soberana (no mítica) de la actualidad en el presente. «[En las vitrinas de los pasajes] las mercancías están suspendidas y se empujan unas a otras en una confusión tan infinita, que (parecen) imágenes provenientes de nuestros sueños más incoherentes».

En la lúcida reflexión de Benjamin ya se anuncia, con la trituración del aura, el agotamiento de la obra de arte. Existe un equívoco, sin embargo, que consiste en hacer de ese universo estallado que Benjamin ve emerger en la experiencia moderna –emergencia a la que sirven

los nuevos medios técnicos de reproducción— un nuevo objeto para la experiencia individual del mundo. Es lo que podríamos denominar una *estética de la catástrofe*. Pero lo que Benjamin anuncia es más bien lo contrario: la progresiva emergencia de una realidad irrepresentable, inapropiable, inconsumible, incomprensible para la escala individual de la subjetividad.

El tema de este libro no son las vanguardias artísticas, sino la cuestión de la negatividad que ha caracterizado la voluntad artística orientada a reflexionar y alterar las condiciones de posibilidad de la experiencia moderna del mundo. La tesis que proponemos es que *la reflexión de los recursos de la representación* —que caracterizó el devenir histórico de las artes visuales desde los inicios de su condición moderna en el Renacimiento europeo— fue especialmente exigida y acelerada por la historia del siglo XX. Hoy este proceso parece haber llegado a un límite, acaso a su definitivo agotamiento y las expectativas críticas que generó el arte ya no son correspondidas simplemente por el formato *obra de arte*.

En contrapunto con el cinismo estético de Houellebecq y el malestar político de Hobsbawm, ambos apuntando al vanguardismo en las artes visuales del siglo XX, nos preguntamos: ¿es posible hoy trazar hipotéticamente la dirección que sigue la reflexividad de las artes en el tiempo? ¿Constituye todavía la *obra*

como soporte de la creación un formato infranqueable para el arte? ¿Hacia dónde se dirige el arte hoy? No ha de ser casual que el gran enigma del arte sea en la actualidad el de su sentido en el tiempo. Son preguntas que nos inquietan, no sólo porque ciertas cuestiones filosóficas relativas a los procesos de constitución y crisis de la subjetividad nos han conducido hacia el arte y sus poderosas aporías, sino también porque hemos dedicado parte importante de nuestra vida intelectual a exponernos a esa exigencia de pensamiento que es la obra de arte.

NOTAS AL PRÓLOGO

1. «La lección de Warburg es que no existe saber sin sufrimiento», entrevista a Georges Didi-Huberman en *Carta, Revista de pensamiento y debate*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Primavera-Verano de 2011. Páginas 30 a 33. Cita en página 33.
2. Michel Houellebecq. *El mapa y el territorio [Le carter et le territoire* (2010)]. Barcelona: Anagrama, 2011. Página 9.
3. *Ibid.* Página 39.
4. *Ibid.* Página 67.
5. *Ibid.* Página 377.
6. Eric Hobsbawm. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX [Behind the Times* (1998)]. Barcelona: Crítica, 1999. Página 14.
7. *Ibid.* Página 36.
8. *Ibid.* Página 34. En general, con el término *modernismo* no nos referimos a un estilo o tendencia particular (como, por ejemplo, el modernismo español o latinoamericano), sino a la producción teórica y artística que corresponde a los procesos de crítica, autorreflexión y secularización característicos de la modernidad.

9. Hal Foster. «¿Quién teme a la neovanguardia» en *El retorno de lo real*, Madrid: Akal, 2001. Página 34.

10. *Ibid.* Página 12. «La vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición». *Ibid.* Página 31.

11. Hobsbawm. *Op. Cit.* Página 44.

12. Hobsbawm. *Ibid.* Página 27.

13. *Ibid.* Página 40.

14. Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989. Páginas 43 a 44.

15. *Ibid.* Página, 48.



DE LAS MAGNITUDES



Cuerpo y representación: escalas de la percepción

En cierto sentido, todo lo que acontece en el mundo no es más que un conjunto de efectos sucesivos o continuos de las estructuras subyacentes de larga duración.

Immanuel Wallerstein

Las dimensiones de la globalización están cerca de la desmesura. En cualquier caso, el mundo ya no tiene fuera.

Antonio Negri

Los procesos de globalización parecen hoy tan evidentes en su existencia como difíciles de definir en su naturaleza y alcances reales. En términos cotidianos, las personas perciben la globalización fundamentalmente en relación a la desterritorialización de grandes capitales económicos y al soporte digital de las redes de información; se perciben, podría decirse, los signos de un proceso que es causa de extrañamientos y realidades inéditas en nuestra cotidianeidad. De aquí que, con cierto sentido del humor, Hobsbawm señala que «no hay nada que explique mejor la globalización que la evolución del

fútbol durante los últimos diez años»¹. Sin embargo, más allá de esta percepción cotidiana, ¿qué es la globalización? Podría pensarse que la globalización significa el fin de la modernidad, y habríamos ingresado entonces en una posmodernidad que se caracteriza ante todo por la desacreditación epistemológica de la pregunta por el sentido de la historia. Pero también se puede considerar que la globalización es la consumación de la modernidad, y que en el extrañamiento que en la actualidad nos embarga las grandes ideas de la modernidad se hacen sentir más que nunca. Se suele enfatizar la expansión sin fronteras de la economía de libre mercado, sin embargo en 1999 Alain Touraine advertía: «la afirmación de que se está creando una sociedad mundial de esencia liberal dirigida por los mercados e impermeable a las intervenciones políticas nacionales es pura ideología»². En cualquier caso, este énfasis en el mercado cede y se subordina a la inteligencia militar después del 11 de septiembre de 2001. Ahora, en medio de estos procesos económicos, políticos y militares de magnitud inédita, el individuo padece una forma de extrañamiento en que *ya no sabe qué pensar*, pues sus referentes de orientación heredados caen en desuso. Se trata de la desaparición de la tierra como instancia de arraigo existencial, la trituración de un mundo que tiene lugar cuando toda escala humana de sentido comienza a ser traducida en valores de producción y circulación.

Lo que nos interesa plantear aquí es una pregunta por el sentido de la experiencia hoy, cuando el individuo padece una radical desorientación, en medio de una realidad compleja cuyas magnitudes exceden lo imaginable, cuestión relacionada con la pregunta por los límites de la representación en el arte. Creemos que puede considerarse también la globalización como la consumación de uno de los aspectos fundamentales de la modernidad desarrollados durante el siglo XX: el individualismo. El individuo es el lugar hacia donde la subjetividad está siendo relegada, subsumida en los procesos de magnitud irrepresentable que hoy condicionan la existencia de los hombres. Producto de un paulatino desencanto, escepticismo, desesperanza, nos vamos transformando en lúcidos espectadores de la realidad. Es decir, cambiamos fe y compromiso por lucidez y suspicacia. De un lado, pareciera que la individualidad es una conquista, pero de otro lado se nos presenta como el rincón al que vamos siendo relegados. Son las dos caras de lo que se denomina individualismo. Éste consiste en una actitud que se elabora y se ejerce en lo cotidiano, incluso podría considerarse paradójicamente como una forma de *ubicarse* en el mundo cuando ya no se lo puede comprender. Entonces la subjetividad se repliega hacia la interioridad del espectador que se limita a consumir imágenes de lo real. *Cinismo* es

el nombre más adecuado para esta actitud que vive solapadamente la desesperanza como si fuese la conquista de su soberanía.

El 22 de julio de 2008 unas impactantes fotografías daban la vuelta al mundo: en la playa napolitana de Torregaveta, los bañistas toman sol mientras observan indiferentes los cadáveres de dos niñas gitanas; sus cuerpos quedaron durante al menos tres horas tirados sobre la arena, después de que fueron sacadas ahogadas desde el mar. Vemos en las imágenes que los turistas disfrutaban un día de playa a sólo unos cuantos metros de esos dos cadáveres; sin embargo, en un sentido no físico, se encuentran a una distancia infinita de éstos. ¿Cómo es que para esos turistas los cuerpos –o la humanidad de esos cuerpos– habían desaparecido? Acaso se encontraban a la misma distancia desde la que los contemplaron quienes vieron las fotos en sus hogares o en el periódico de la mañana mientras desayunaban; escala mediática de percepción que nos transforma en espectadores de tiempo completo.

La globalización ha contribuido también a este curioso fenómeno: nunca habíamos estado tan conectados entre los seres humanos, nunca habíamos tenido tanta información acerca de las otras realidades en el planeta y sin embargo la percepción de los individuos respecto al sufrimiento de los demás parece acontecer en

una pantalla. Cae el Muro de Berlín, pero nacen otros muros, por ejemplo el que separa a Estados Unidos de México. El primero se construyó para impedir la salida, el segundo para impedir el ingreso. En cualquier caso, la terrorífica representación del futuro a la que asistimos en la película *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, en que los individuos masificados han sido proletarizados y esclavizados por un Estado omnipotente, resulta muy extraña al presente. Las imágenes de *Metrópolis* nos remiten al disciplinamiento y subordinación maquina de la individualidad, en que los seres humanos han devenido pura mano de obra industrial. Lo aterrador de estas escenas apela en el espectador a su contrapartida: una idea de la libertad asociada esencialmente a la representación de una individualidad plenamente emancipada.

Antes que una realidad homogénea, la globalización consiste más bien en la intensa multiplicación de relaciones económicas y políticas entre localidades muy disímiles entre sí. ¿Cómo podemos pensar esa realidad rizomática cuyos puntos en red proliferan sin solución de continuidad? Un autor expresa la paradoja: «pensar la realidad en la época global no puede ser otra cosa que pensar la propia realidad global»³. Es decir, la desorientación no se debe al imperativo de tener que abandonar la localidad para comenzar a pensar

una realidad a *escala planetaria*, sino que consiste en el hecho de que debemos pensar lo local a escala planetaria. No habitamos cotidianamente el planeta, sino por el contrario, habitamos planetariamente nuestra localidad. Esto significa que, en cada caso, en la relación que tenemos con nuestra realidad particular media el planeta, se trate de entender el precio del gas en nuestro consumo mensual o la exposición que en Estados Unidos hace el Ministro de Cultura de Chile para convencer a las compañías cinematográficas estadounidenses acerca de *Why film in Chile*^A: tenemos montañas, playas, bosques, desierto, somos como país una escenografía exportable.

Es frecuente oír hablar de la *globalización de la cultura*. Si entendemos por cultura el conjunto de elementos que constituyen o forman parte del imaginario dominante de la sociedad, y si al mismo tiempo consideramos que dicho imaginario es lo que reconocemos principalmente exhibido y circulando en los medios de comunicación, entonces la idea de que existe una cultura globalizada es muy verosímil. Abundan los ejemplos en esta dirección, pues se trata literalmente de *lugares comunes*: *Los Simpsons*, series de televisión planetarias como *24* o *House*, la industria cinematográfica de Hollywood, las giras mundiales de las bandas de *rock de estadio* o la noticia de que la

viña chilena Concha y Toro es la marca oficial del club de fútbol inglés Manchester United. Sin embargo, analizada desde otra perspectiva, aquella idea resulta incomprensible. En efecto, la cultura que se *globaliza* se refiere principalmente a aquellos elementos del imaginario que a través de los medios y la publicidad son dispuestos para el consumo de los individuos. Un consumo que es en lo esencial estético. Relacionada con este fenómeno, existe la expresión *cultura del consumo*, cuyos contenidos no están necesariamente asociados al comercio. Por ejemplo, el *show de luces* proyectado sobre el Palacio de La Moneda en Santiago de Chile el 17 de septiembre de 2010 exhibe precisamente determinados íconos: los moáis de la Isla de Pascua, Condorito, *los mapuches*, O'Higgins, etcétera, con versos de Pablo Neruda y canciones de Violeta Parra. Se disponen al consumo en cuanto corresponden totalmente al verosímil de una chilenidad históricamente reconciliada.

En lo inmediato, nos interesa señalar el hecho de que lo que cabe considerar como cultura no se refiere exclusivamente al imaginario consumible. Y si decimos que *cultura* se trata de las formas de comprender el mundo, aún no habremos señalado lo fundamental. Sin duda, los elementos que forman parte de la cultura sirven a la comprensión del mundo en que se vive, y en

ese sentido reconocemos aspectos religiosos, morales, éticos, políticos como parte de la cultura. Pero, ¿por qué necesitamos comprender el mundo en el que vivimos? ¿Se trata acaso de un ejercicio meramente especulativo al que somos conducidos por inercia?

Proponemos considerar la cultura como el imaginario que resulta del trabajo de articular los ideales dominantes del orden social (ideales estéticos, valores morales, ideología, etcétera, que en su conjunto esbozan un *telos* y un *deber ser* para la subjetividad) con las condiciones materiales de existencia del individuo. Es decir, en el concepto que aquí esbozamos, la cultura no explica simplemente qué es aquello que somos y dónde estamos, tampoco consiste en determinar en sí mismo el *deber ser* de una comunidad. La cultura corresponde fundamentalmente al sentido de la distancia entre el ser y el *deber ser*; cubre la distancia que como intemperie media entre el cielo y la tierra, esto es, entre la facticidad de la existencia y la representación idealizada que nos hacemos de ésta. De lo contrario, la no-identidad entre el ser y el deber ser, distancia en la cual existimos hoy como individuos, sería simplemente una falla incomprendible, y nuestra existencia sería vivida como «una pasión inútil» (Sartre). La cultura consiste, pues, en la elaboración simbólica del dolor. Y es que acaso lo verdaderamente insoportable para los hombres no sea

el dolor, sino la sospecha de que el dolor pudiese no tener sentido. Nietzsche se pregunta: «¿Puede ser que la realidad no sea sino el dolor y que la representación haya nacido de ahí?»⁵.

La elaboración simbólica del dolor es el proceso por el cual se constituye una idea de comunidad y, en eso, un sentimiento de pertenencia (y sólo en ese sentido también de identidad)⁶. Ahora bien, el desarrollo histórico de la modernidad ha implicado el progresivo cuestionamiento a la idea de un fundamento trascendente al orden de la existencia humana. La modernidad, como modernización y progresiva tecnificación de la existencia cotidiana de los individuos, ha traído consigo el fin de la comunidad, el desarrollo del individualismo y la crisis y agotamiento de la cultura. No pretendemos describir con esto un itinerario de decadencia, sino un aspecto esencial al progreso material y político de la sociedad moderna, incluido, por cierto, el desarrollo de la democracia (hasta arribar al principio de la mayoría). La cultura como naturalización de las jerarquías y órdenes que norman la existencia de los hombres –esto es, la cultura como el libreto del dolor– comienza a agotarse, arrojando los individuos a la facticidad de la existencia. La cultura como imaginario devela entonces su no-verdad, devastada por el potencial de historicidad contenido en el desarrollo técnico de la modernidad:

no está escrito desde el cielo aquello que deba ocurrir en la tierra. Ahora la cultura comienza a ser *cosa del pasado*, se la puede describir y estudiar, pero ya no transmitirla. Y, ¿qué es lo que se transmitía con la cultura? No sólo un saber, sino aquello que hacía posible saber a qué atenerse en el mundo. Porque la realidad misma se ha hecho en cierto modo contingente, el historicismo y el positivismo comienzan a configurar nuestro sentido común, pleno de lúcido escepticismo. En su conocido libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Marshall Berman señala que: «ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos»⁷. Pero entonces la historia ha perdido estatura humana desde los inicios de la modernidad, porque la ideología humanista estuvo animada por la idea del progreso, y lo verdaderamente gravitante en la historia habrían sido los procesos de larga duración, y no los acontecimientos cuyas imágenes y anécdotas ilustraron los titulares de los periódicos y los antiguos libros de historia en el colegio. Entonces lo nuevo consistiría en el hecho de que hoy se nos hace evidente que los procesos no son humanos.

Benjamin presenta el fin de la experiencia en un pasaje que podríamos interpretar como el fin del mundo:

Jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano. Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras, estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano.⁸

El pasaje describe no sólo un escenario devastado por la ciencia-técnica, sino ante todo un universo que se ha tornado incomprensible o, más precisamente, irrepresentable, porque aunque todavía sea posible hacer los cálculos necesarios para sobrevivir en ese territorio, ya no sabemos dónde estamos. Más aun si consideramos que lo que ha ocurrido no ha llegado *desde afuera*, sino que se ha desarrollado inadvertidamente en aquella historia que reconocíamos como *nuestra* (por ejemplo, el golpe militar de 1973 o la crisis económica mundial de 2008). De pronto, la distancia entre el cielo y la tierra ha sido triturada, como la diferencia histórica entre proceso y acontecimiento. Como la trilogía de novelas del escritor chileno Carlos Cerda acerca de la dictadura

militar (*Morir en Berlín*, *Una casa vacía* y *Sombras que caminan*), que expone la escala humana individual de afectos y compromisos políticos enfrentados a la magnitud incomprensible y devastadora de los procesos históricos. «Siempre vivimos por debajo de nuestras ilusiones, Sonia», reflexiona Andrés en *Una casa vacía*. «Para eso tenemos ilusiones, finalmente. Para tratar de vivir por encima de lo que seríamos sin ellas»⁹. Estamos desorientados.

Pues bien, la globalización es una situación de inédito extrañamiento, cuya condición fundamental es el impensable poder técnico contenido en sus procesos; un poder de permanente transformación radical de las condiciones de existencia de los individuos. ¿Cómo orientarse entonces, en medio del despliegue planetario de la racionalidad instrumental? Vivimos el mundo desde una escala de comprensión y valoración que queda cuestionada por las nuevas magnitudes. Chaplin había anticipado una representación del problema en el film *Tiempos modernos* [*Modern Times*] (1936), cuando en la célebre escena de la fábrica sugiere que la condición fundamental de la alienación es la velocidad del proceso de producción en serie. No tanto la serialidad de la producción vía correa transportadora, sino la velocidad que las nuevas condiciones técnicas hacen posible. El obrero-Chaplin no logra corresponder a esta escala



Charles Chaplin, *Tiempos modernos*
[*Modern Times*]
(largometraje, 1936).

temporal de producción, con lo cual anticipa no el fracaso del sistema, sino la desaparición del cuerpo del individuo en dicho proceso.

El pensamiento técnico impone la desaparición de los individuos, de sus cuerpos traducidos en cifras. En el siglo XVII Jonathan Swift escribió *Una modesta proposición*, sátira maestra de la racionalidad moderna, abocada en esta ficción de Swift a solucionar «el problema de los niños pobres que vagan por los campos de Irlanda». La solución consiste en que las familias pobres vendan sus hijos a las familias adineradas para que sirvan a éstas de alimento. El texto abunda en una siniestra objetividad, argumentando con cifras y datos estadísticos la conveniencia de esta proposición para todas las partes involucradas, incluyendo a los niños que serán devorados, pues antes de ello serán alimentados como nunca antes. El texto incluso informa la existencia de sofisticadas recetas que permitirían cocinar sabrosamente la carne humana.

En el siglo XX, en plena Guerra Fría entre los bloques estadounidense y soviético, encontramos las teorías futuristas de Herman Kahn. En cierto sentido, los planteamientos de Kahn nos recuerdan la sátira de Swift. En lo fundamental, su obra consistió en aplicar la teoría de juegos a la estrategia militar y a la economía. Proyectó matemáticamente lo que sería una Tercera

Guerra Mundial y diseñó las medidas de supervivencia que permitirían a Estados Unidos ganar esa guerra. En términos generales, podría decirse que según las teorías de Kahn ganará la tercera guerra mundial el bando que logre sobrevivir a una conflagración de esa magnitud, siempre y cuando lo haga, además, en condiciones que no impliquen «envidiar a los muertos». El pensamiento de Kahn fue la base de la doctrina MAD («Destrucción Mutua Asegurada»), vigente durante el gobierno de Ronald Reagan. Mediante cálculos matemáticos de aritmética y probabilidades, Kahn estableció, por ejemplo: que la lluvia radioactiva no será un problema insuperable; que los defectos de nacimiento no implicarán la extinción de la humanidad; que los alimentos contaminados servirán a la alimentación de la población de tercera edad, quienes de todas maneras morirían incluso antes de lo esperado debido a los cánceres provocados por la radiactividad.

Para elaborar el personaje de su película *Dr. Strangelove* (1964), Stanley Kubrick se inspiró en personalidades como Herman Kahn, Robert McNamara y Wernher Von Braun. La película de Kubrick lleva hasta el absurdo y lo cómico el automatismo de los mecanismos de seguridad ideados por la inteligencia militar, cuando por un error se podría activar de manera irreversible un proceso de destrucción a escala global. En la película

los Estados Unidos han iniciado por error un ataque aéreo contra la URSS, debido a lo cual en el sistema de defensa soviético se ha activado de manera automática un proceso que destruirá el planeta. La representación de la guerra ha provocado siempre en el arte una reflexión de sus recursos, precisamente orientados a poner en obra lo impresentable¹⁰.

El asunto del arte contemporáneo ha sido en sus hitos más poderosos precisamente dar a no entender. No simplemente *no darse a entender*, sino dar el mundo en la condición de lo incomprensible. De esta manera, el destinatario ingresa en un horizonte de sentido en el que no se trata simplemente de entender o de asistir en la representación a tal o cual acontecimiento particular, sino que dicho horizonte se inaugura con el despliegue de procesos cuyas lógicas no se corresponden entre sí. Esto ocurre al poner en relación de contemporaneidad dos escalas de comprensión que resultan inconmensurables entre sí.

La obra de arte hace manifiesta una especie de lesión psíquica en el sujeto, una alteración que «permite al individuo prescindir de sus defensas y exponerse plenamente a la desorientación.»¹¹ Es decir, la obra de arte hace posible en cierto modo suspender los códigos, categorías y hábitos inercialmente establecidos, y entonces la subjetividad puede abismarse más allá de

ese estrato de anestesia e indiferencia que la inscribe en el mundo que cotidianamente habita. Por cierto, la sintonía que la obra de arte tiene con la realidad consiste precisamente en la relación que tiene con esos códigos a los que provoca, nunca con una supuesta realidad *en sí*, sino que procede alterando los parámetros habituales de percepción y comprensión del mundo¹². Como señala Cornelius Castoriadis: «Tomemos una novela como *El castillo* de Kafka. Nadie ha vivido en un mundo como ese, y todos hemos vivido en ese mundo una vez que hemos leído *El castillo*: la creación es esto»¹³. Durante una conferencia en París, un asistente nos propuso la siguiente pregunta: «¿Quién cree usted que está construyendo el mundo, los artistas o los filósofos? Yo creo que los artistas». Pues bien, consideremos que el principal negocio del mundo es el comercio de armas, y el segundo es el tráfico de drogas. ¿Tiene sentido entonces preguntar «quién está construyendo el mundo»? Tanto la filosofía como el arte intentan reflexionar el mundo, cuestionando los códigos heredados que provocan en la subjetividad un ciego malestar. Debemos modificar nuestra escala de percepción, desde la escala de comprensión que interroga por el *autor* hacia la cuestión de los procesos de realidad.

El concepto de escala nos remite a las condiciones finitas de la percepción y, en ese sentido, al cuerpo.

Nicolás Bourriaud afirma que «el arte es un mapa del mundo que salta de una escala a otra, pasando indiferentemente del 1/100.000 al 1/1: la distancia es la misma, pero el enfoque y el modo de captación cambian, a imagen de la fotografía satélite»¹⁴. La escala es un marco de referencia en donde, claro está, la relación 1/1 no corresponde a la representación de la realidad en sí misma, sino más bien a aquella distancia precisa en que la escala se hace transparente, como los anteojos del espectador. En este sentido, podría decirse que ya no podemos ver la realidad si no es con anteojos (gráficos, estadísticas, cuadros de probabilidades, encuestas). De allí entonces que el cambio de escala nos desorienta, porque percibimos la realidad desde la finitud de nuestro cuerpo. El arte es una experiencia de esa finitud.

El presente de Chile es la globalización, ésta nombra el campo de su emergencia (¿o desaparición?) como país en los flujos internacionales del capital. Creemos que se trata de un acontecimiento inédito cuya magnitud estamos lejos de poder comprender, e incluso de llegar a experimentar. El historiador Elías Palti ha desarrollado la tesis de que tanto la idea de Nación como la de Estado se inscriben en un proceso histórico que consiste en dotar de sentido originario al núcleo de irracionalidad que se encuentra a la base de cualquier ordenamiento institucional:

La nación ofrece un plus que brinda el marco posible dentro del cual la voluntad puede articularse. El estado, por su parte, borra el residuo de facticidad que impediría a la nación imaginarse como una comunidad. De allí que ambos permanezcan siempre conceptualmente atados.¹⁵

Siguiendo esta tesis, diríamos que la nación es aquella idealidad que debía generarse como originaria desde la realidad política del Estado. Entonces cabe pensar que es la actual relativización del lugar del Estado en un mundo de relaciones globalizadas lo que viene a desnudar la ficción histórica de la Nación como esencia de origen. Al fragilizarse el concepto de Nación como fundamento trascendente de la realidad política del Estado, aquélla se reinventa como diferencia exportable. En este contexto, la nacionalidad tiende a transformarse en un bien de consumo estético¹⁶.

Existen planteamientos que cuestionan la aparente novedad de la globalización, argumentando en lo esencial que se trataría de un proceso de internacionalización de las redes económicas del capital cuyo inicio se remonta al comienzo de la modernidad en Europa. Es cierto que este proceso no ha dejado de desarrollarse, pero ha ido a la vez produciendo una realidad cada vez más compleja y diversa en las distintas regiones del planeta.

Lo inédito de la globalización puede ser leído como la crisis de una manera de orientarse en el mundo (de comprenderlo, por ejemplo –como en la época de la Guerra Fría–, dividido económicamente en Norte y Sur y políticamente en Este y Oeste).

Si bien la denominada economía-mundo capitalista ha venido desarrollándose desde hace aproximadamente cinco siglos, lo cierto es que –como lo ha señalado Wallerstein– será recién con la Revolución Francesa que se generará una geocultura legitimante de este sistema mundial:

Lo que hizo la Revolución Francesa fue desencadenar el apoyo público e incluso el clamor por la aceptación de dos nuevas visiones mundiales: el cambio político entendido como algo normal y no excepcional, y la soberanía atribuida al *pueblo* y no a un soberano.¹⁷

Ahora bien, ¿qué puede significar hoy *comprender* la realidad, cuando se nos demanda desde diversos lados abandonar las categorías que informaban nuestra forma moderna de pensar, esto es, de orientarnos en el mundo? El tema de la comunidad inexistente surge en el campo de la filosofía, del arte, de la antropología social, etcétera, como una especie de clima conceptual a la hora

de abordar los efectos de la globalización en los actuales procesos de constitución de subjetividad. La comunidad de individuos nunca ha existido, sin embargo podría decirse que su inexistencia nunca había sido tan intensa como en la actualidad. En este sentido, las retóricas de la identidad y la generación de patrones locales de referencia territorial constituyen una dimensión esencial en la producción de la industria cultural y en el consumo estético. Por ejemplo, el consumo de programas del tipo Reality Show en la televisión podría interpretarse considerando la necesidad de una restitución simbólica de las relaciones individuales en escala 1/1. La *comunidad* del Reality –producida por el encierro en el set de televisión y el contrato que compromete a las *personalidades* a permanecer enclaustradas– está en el lugar de la comunidad inexistente.

En el libro *La sociedad del riesgo global* el sociólogo alemán Ulrich Beck se pregunta: «¿Qué es lo que mantiene unida a la gente en circunstancias de individualización avanzada, ahora que el factor opuesto ya no es un consenso sobre la religión, el status, la clase, las identidades masculina y femenina y cosas semejantes?»¹⁸. Por otra parte, una investigación realizada por Cieplan (con la coordinación del PNUD y el apoyo de la Unión Europea) se plantea la pregunta de «¿qué va a ocurrir con la cohesión social en sociedades

como las latinoamericanas, sacudidas por profundos y extendidos procesos de modernización?»¹⁹. Este análisis se propuso determinar qué modelos de cohesión social habían sido predominantes en Latinoamérica durante el siglo XX. Su conclusión fue que las principales perspectivas sobre la cohesión social habían sido históricamente dos: en primer lugar, el modelo europeo, según el cual «la cohesión social es un acontecimiento extremadamente improbable», por lo que en este caso la tarea del Estado es fundamental; en segundo lugar, el modelo estadounidense, según el cual «la cohesión social es algo fácilmente alcanzable» en la medida en que el mercado funcione eficientemente²⁰. Ahora bien, según este informe,

Lo que se ha visto desde el último tercio del siglo pasado es la sustitución —en la mente de las clases dirigentes y en el diseño de sus políticas públicas— de la matriz europea de cohesión social, en cuyo eje estaba el Estado, por un nuevo marco de corte estadounidense.²¹

Lo que habría ocurrido es que históricamente la cohesión social se ha sostenido en relaciones comunitarias y elementos de índole cultural; es decir, dicha cohesión se ha articulado sobre una naturalización de los modos

de construir el habitar en común. Actualmente el aumento significativo de los niveles de escolaridad –y con ello de las crecientes expectativas sociales, políticas y económicas de la población– trae necesariamente como consecuencia una disminución en los «niveles de tolerancia al patrón histórico de desigualdad en la distribución del bienestar, de los derechos, del poder político y del reconocimiento»²². Es decir, los procesos de modernización implican una crisis de la cohesión social, en la medida que traen consigo, por una parte, un grado de conciencia histórica respecto a las identidades y el consecuente cuestionamiento crítico de los que hasta hace poco eran vínculos y creencias básicas de tipo comunitario y, por otra parte, expectativas de desarrollo material a las que un modelo de cohesión con fuerte anclaje en el Estado difícilmente podría corresponder. Desde esta perspectiva, la confianza en las instituciones políticas habría comenzado a desplazarse hacia una confianza en el poder regulador del mercado. Se trata de la confianza en una hipótesis y entonces no es extraño que Guy Sorman pretenda fundamentar esta evidencia en el carácter científico de la economía actual (cuyo desarrollo habría comenzado recién en 1970):

Existe entre los economistas un consenso sobre la eficacia superior de la economía de mercado,

indudablemente sin alternativa: un fin de la historia que contraría a los idealistas y a los ideólogos, quienes sueñan con un mundo más justo, más espiritual y más verde.²³

Pero cabe preguntarse —a riesgo de transformarnos en aquellos que «sueñan con un mundo verde»— si acaso no será más bien esa evidencia la que opera como fundamento de la cientificidad de la economía. Entonces la crítica a la economía globalizada se presenta como una acción de *fanáticos*.

Este sentido común imperante corresponde a lo que algunos autores han denominado la *mundialización*, esto es, la tendencia del capital a producir una lógica que hegemoniza a un nivel ideológico todos los ámbitos de las actividades humanas²⁴. En el marco del problema que aquí expongo, el concepto de mundialización nombra precisamente la producción de una subjetividad cínica, que se vive desde la certeza de que *no hay opción*. Pensamos que esta certeza cínica de que en la actualidad *no hay opción* a la hora de intentar pensar el futuro de nuestra sociedad no consistiría, en sentido estricto, en una forma de comprender la realidad, sino en lo contrario: una renuncia a la comprensión. He aquí el núcleo del cinismo contemporáneo: constituirse en sujeto ejerciendo la renuncia a hacerse

sujeto, esto es, afirmando la propia nihilidad y, en eso, un abismo entre la acción eficiente y cualquier tipo de comprensión del mundo como totalidad; sobrevivencia paradójica de la subjetividad que consiste en anticipar la indiferencia de la facticidad. Pero, ¿cómo es que se ha producido esta curiosa evidencia, a saber, la evidencia de que existimos hoy en un mundo en el que no hay opción? Por una parte se trata del fin de las certezas que protagonizaron políticamente el siglo XX, pero paradójicamente la incertidumbre que le seguiría parece vivirse ahora desde la certeza de que ya no son posibles las certezas. La última certeza, una certeza que cierra el futuro en lugar de abrirlo. ¿Cómo fue esto posible? ¿Es el liberalismo económico la expresión de la naturaleza misma? De hecho, la idea base del libre mercado, tal como se encuentra en el «estado de naturaleza» según Hobbes, esto es, la guerra de todos contra todos, es algo literalmente impresentable. El mismo Hobbes precisó que se trataba de una ficción, una hipótesis explicativa. ¿Cómo ha llegado progresivamente a conformarse un cierto sentido común respecto a la naturalización del libre mercado?

En el libro *La doctrina del shock. El auge y caída del capitalismo del desastre*, Naomi Klein ha desarrollado la tesis de que las políticas económicas del neoliberalismo no han sido adoptadas de manera consciente y

programada por ningún gobierno en el planeta, sino que lo que ha ocurrido es que los países han sido empujados hacia el neoliberalismo en situaciones de catástrofe (social, natural o económica), sometidos precisamente a circunstancias donde no había opción, en situaciones de radical desorientación. En síntesis, el neoliberalismo llega siempre con una política de shock. En una carta del 21 de abril de 1975, Milton Friedman escribe a Pinochet:

Si se adoptase esta estrategia del shock, creo que debería anunciarse públicamente con detalle, para pasar a estar en vigor al poco tiempo. Cuanto más información tenga el público, más facilitará su reacción al ajuste.²⁵

La información es parte de la estrategia del shock, al poner a los ciudadanos en la situación de indefensión requerida para la implementación del *modelo*, en un itinerario que conducido desde la *ciencia económica* produce el efecto de una despolitización de las medidas impuestas. Naomi Klein argumenta que la situación en la cual se encuentran los países cuando adoptan oficialmente las prácticas neoliberales es análoga a aquella en la que se encuentra un individuo cuando ha sido sometido a un proceso de tortura conforme a los métodos *científicos* desarrollados durante el siglo XX. En efecto, el objetivo

último de las técnicas de interrogación contenidas en el Manual de Kubark consiste en romper «la imagen espacio-tiempo» de los individuos²⁶. El aislamiento y el dolor son los recursos básicos para conducir a la persona a una situación de regresión e indefensión en la que estará dispuesto a aceptar *lo que sea*. La analogía es terrible, pero teóricamente muy sugerente. La pregunta es qué ocurriría si esa situación de intemperie llegase a ser la condición de existencia permanente del individuo.

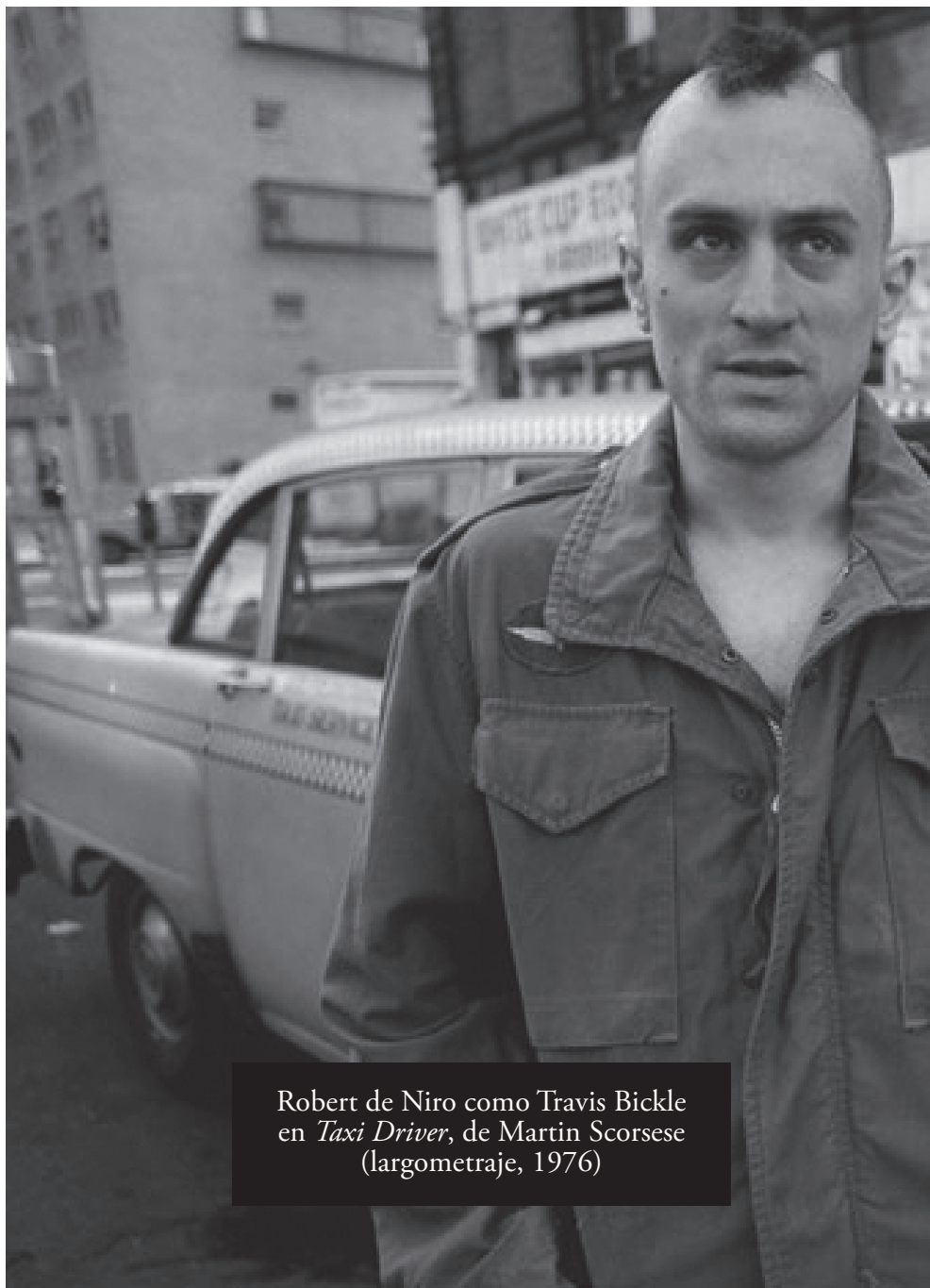
Destruir la imagen espacio-tiempo consiste precisamente en derrumbar los patrones de referencia que hacen posible la orientación del sujeto en el mundo. En efecto, las coordenadas de espacio y tiempo no sirven simplemente para la ubicación de unas cosas respecto de otras, sino fundamentalmente para la ubicación de la propia subjetividad en la existencia, lo cual implica a la vez un sentido de pertenencia y filiación, esto es, la idea de una posible *comunidad*. Sin embargo, ¿no trae esto consigo la destrucción un nuevo sentido –acaso insólito– de la comunidad? El concepto de globalización comporta esa destrucción del sentido del mundo, una catástrofe tan radical de los patrones de orientación que hace imposible incluso traer la catástrofe misma al lenguaje, dando lugar en cambio a un desesperado «querer decir» sin asunto²⁷. Todo ocurre como si llegar a ser propiamente un individuo hoy consistiera en comenzar a sentirse mal.

No exponemos aquí un discurso *antiglobalización*, sino que intentamos ubicarnos en esa perspectiva desde la cual ya no es posible juzgar los procesos como si se tratara simplemente de discutir si acaso los *finés* y la respectiva implementación de *medios* ha sido o no la correcta. Nos enfrentamos a la necesidad de reflexionar procesos de larga duración, procesos que desbordan la escala individual de percepción. En este contexto, es frecuente la pregunta por el lugar del individuo. La pregunta es interesante en lo que ella misma omite a partir de una cierta evidencia. Nos referimos a que ya no se pregunta de buenas a primeras por el lugar de la religión o de la política o del derecho, etcétera, sino de inmediato por el lugar del individuo. Es como si con el agotamiento de la idea de comunidad hubiesen caído también en el descrédito aquellas entidades. Disuelta la comunidad, queda el cuerpo del individuo; para ser más precisos: queda el cuerpo como el lugar del individuo. ¿Qué es entonces el individuo? El individuo comienza a corresponder en la actualidad a aquella forma de subjetividad que sólo encuentra su lugar en el cuerpo. Entonces, a la pregunta por el lugar del individuo hoy, responderíamos: el lugar del individuo es su cuerpo. Así ocurre, por ejemplo, con el excluido; así también ocurre con el consumidor. Michel Wieviorka sostiene que una de las lógicas que resulta

inherente al desarrollo del individualismo moderno es la depresión producida por la dificultad de constituir una subjetividad respondiendo a las demandas de la sociedad contemporánea. Wieviorka define la depresión: «Una lucidez exacerbada por la ausencia de relaciones sociales y de conflictos, por las dificultades de vivir en universos donde los problemas de la persona y de las relaciones interpersonales se vuelven centrales y singularmente difíciles de vivir»²⁸. No se trata sólo del malestar del individuo en la sociedad, sino del malestar de la subjetividad, empujada a vivir radicalmente la realidad abstracta del individuo (esto es, una individualidad no realizada).

Las películas *Taxi Driver* (1976), de Martín Scorsese, y *Un día de furia* [*Falling Down*], de Joel Schumacher, exponen la realidad del individuo sometido a situaciones extremas. Podría decirse que, en cada caso, el personaje es sometido a condiciones extremas de individualidad, lo que se expresa en sentimientos de soledad, abandono y megalomanías de antihéroe. En la medida que la sociedad no corresponde a sus expectativas de realización como individuos, éstos entienden que no existe un lugar para ellos porque sus demandas son ajenas a la lógica misma de la realidad. Entonces asumen el trabajo de limpiar o corregir la sociedad desde sus cimientos, única forma de hacerse reales. En *Taxi Driver*, Travis

Bickle es un ex combatiente de Vietnam que intenta sobrellevar su insomnio crónico trabajando como taxista de horario nocturno en Nueva York. No obstante su escasa educación, Travis es un personaje complejo, pues reconocemos en él, simultáneamente, un sentimiento de radical exclusión social y la condición de ser testigo nocturno de los vicios de esa sociedad que lo excluye. Bickle es un sobreviviente a su propia lucidez. En *Un día de furia* el protagonista, William Foster, está socialmente en el otro extremo que Bickle, pues es un alto ejecutivo de una empresa relacionada con temas de defensa. Una cotidiana circunstancia de estrés –queda detenido en una congestión vehicular– genera en Foster un sentimiento de frustración con rasgos psicopáticos. Abandona su auto y se transforma en un violento defensor de los derechos del ciudadano consumidor: intenta corregir el precio de una lata de Coca Cola, el tamaño de las hamburguesas en un Mc Donald's, la excesiva demora en los trabajos en la vía pública, etcétera. Ambos se constituyen en sujetos desde la exclusión y la intemperie, se transforman en purificadores del mundo y territorializan su desquiciada subjetividad en un cuerpo significante: Bickle, con sus botas de cuero bien lustradas y corte de pelo mohicano; Foster, vistiendo camisa blanca y corbata, portando siempre consigo un típico portadocumentos de ejecutivo. Al trascender las



Robert de Niro como Travis Bickle
en *Taxi Driver*, de Martin Scorsese
(largometraje, 1976)

respectivas fábulas narrativas, ambas películas dan cuenta de dos formas extremas de individuación y, en eso, de exclusión. «Lo único que necesitaba», reflexiona Bickle, «era darle algo de sentido a mi vida. No creo que uno deba dedicar su vida a autoanalizarse morbosamente. Creo que uno debe convertirse en una persona como todo el mundo». El reconocimiento que estas películas obtuvieron²⁹ se debe a que podemos identificar en ellas formas excepcionales de la subjetividad, idiotismo psicótico que acecha permanentemente la existencia social del individuo contemporáneo.

En 1997 Hans Tietmeyer, entonces presidente del Banco Federal Alemán, señaló la necesidad de crear –para una sociedad de libre mercado– condiciones que generen confianza en los inversionistas. Para ello, indicó, «se requiere un control más estricto del gasto público, una reducción de la carga impositiva, una reforma del sistema de producción social y dismantelar las rigideces del mercado laboral»³⁰. Esto corresponde estrictamente a lo que algunos autores han denominado el fin de la sociedad industrial, cuyo desarrollo caracterizó en buena medida los procesos económicos y sociales del siglo XX. La sociedad postindustrial va produciendo en la subjetividad una experiencia de shock.

Nunca fue tan aguda –escribe el economista Daniel Cohen– la conciencia de vivir en el mismo mundo,

así como tan distintas las condiciones sociales de existencia. De la misma manera en que los videojuegos dificultan a los niños frecuentar luego el mundo real, la sociedad postindustrial profundiza la distancia entre lo imaginario y lo real. La sociedad de la información acelera la producción de imaginarios tecnológicos o consumistas compartidos; la sociedad de servicios segmenta la vida social en franjas separadas. En términos lacanianos, es posible afirmar que lo que en adelante está *reseo* es la función simbólica, mediadora entre lo imaginario y lo real³¹.

Considerando la analogía que propone Cohen, la elaboración simbólica lleva a cabo una reparación de la brecha que separa las condiciones materiales de existencia en relación al modo como las personas se representan o imaginan una vida digna de ser vivida. La brecha es la *falla* en donde irrumpen los acontecimientos de estatura histórica, acontecimientos que no son sino la inaudita manifestación de procesos materiales de larga duración. De hecho, en términos estéticos la catástrofe del mundo que significa un acontecimiento histórico suele plasmarse en una representación arquitectónica: la toma de la Bastilla; la imagen de la ciudad de Colonia después de los bombardeos hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, tal como la vemos en los afiches que como souvenirs se venden hoy a los turistas; el Museo de

la Ciencia y la Industria de Hiroshima, que se conserva tal como quedó después de la bomba atómica que el 6 de agosto de 1945 destruyó la ciudad; la caída del Muro de Berlín; el bombardeo al Palacio de La Moneda. ¿Cuál sería la catástrofe arquitectónica en la que se plasmaría la globalización? ¿Acaso la destrucción de las Torres Gemelas en New York City? En cualquier caso, este acontecimiento ha cambiado sustancialmente nuestra percepción acerca del sentido de la globalización: hasta entonces se la pensaba con un fuerte énfasis en la esfera económica, pero luego de la reacción militar de Estados Unidos al atentado resulta imposible considerarla sin el componente militar y policial. Como señala Michel Wieviorka:

La época en que la economía parecía dirigir por sí sola el mundo está rebasada y sugiere que en lo sucesivo son la guerra y los comportamientos militares de los Estados los que recuperan su importancia.³²

El ataque a las Torres Gemelas ha marcado un antes y un después en la historia mundial, precisamente como historia de la planetarización.

La reparación simbólica de la brecha es la restitución de la escala humana de comprensión y percepción de la realidad. Por lo tanto, la puesta en obra

de la destrucción de la elaboración simbólica es la destrucción de la subjetividad individual y ha sido la tarea de buena parte del arte contemporáneo, para producir una conmoción en el sujeto, la inminencia no de *una revelación*, sino del colapso irreversible de la posibilidad misma de representar(se) lo real. Podemos considerarlo como el trabajo de una crítica materialista del mundo, que consiste en la destrucción de la fabulación simbólica de la realidad. Un cuestionamiento a la función creadora de eufemismos de los procesos creativos. Gilbert Durand sostenía que «todo arte, desde la máscara sagrada a la ópera cómica, es ante todo empresa eufémica para rebelarse contra la corrupción de la muerte»³³. En este sentido, el arte habría trabajado en la restitución de una escala humanista de comprensión de lo Real. Pero es forzoso considerar ahora que el arte contemporáneo ha trabajado en la destrucción de la pantalla de simbolización, en la dirección de una inteligencia del desconcierto y el horror en la historia³⁴. El arte ha devenido progresivamente el lugar en donde encontramos los escombros de la imaginación, y también es, pensamos, la forma en que el pensamiento nos plantea hoy la pregunta por la condición ética del mundo que intentamos habitar. Por otro lado, lo más relevante en los rendimientos de la producción artística contemporánea no consiste simplemente en dar a percibir

(al servicio del conocimiento de los fenómenos), sino en dar a pensar, dar que hablar, dar a conversar. Lo que esperamos del arte contemporáneo es que nos remita al carácter incomprensible del mundo en que vivimos.

La gravedad de la historia: ¿acontecimiento o proceso?

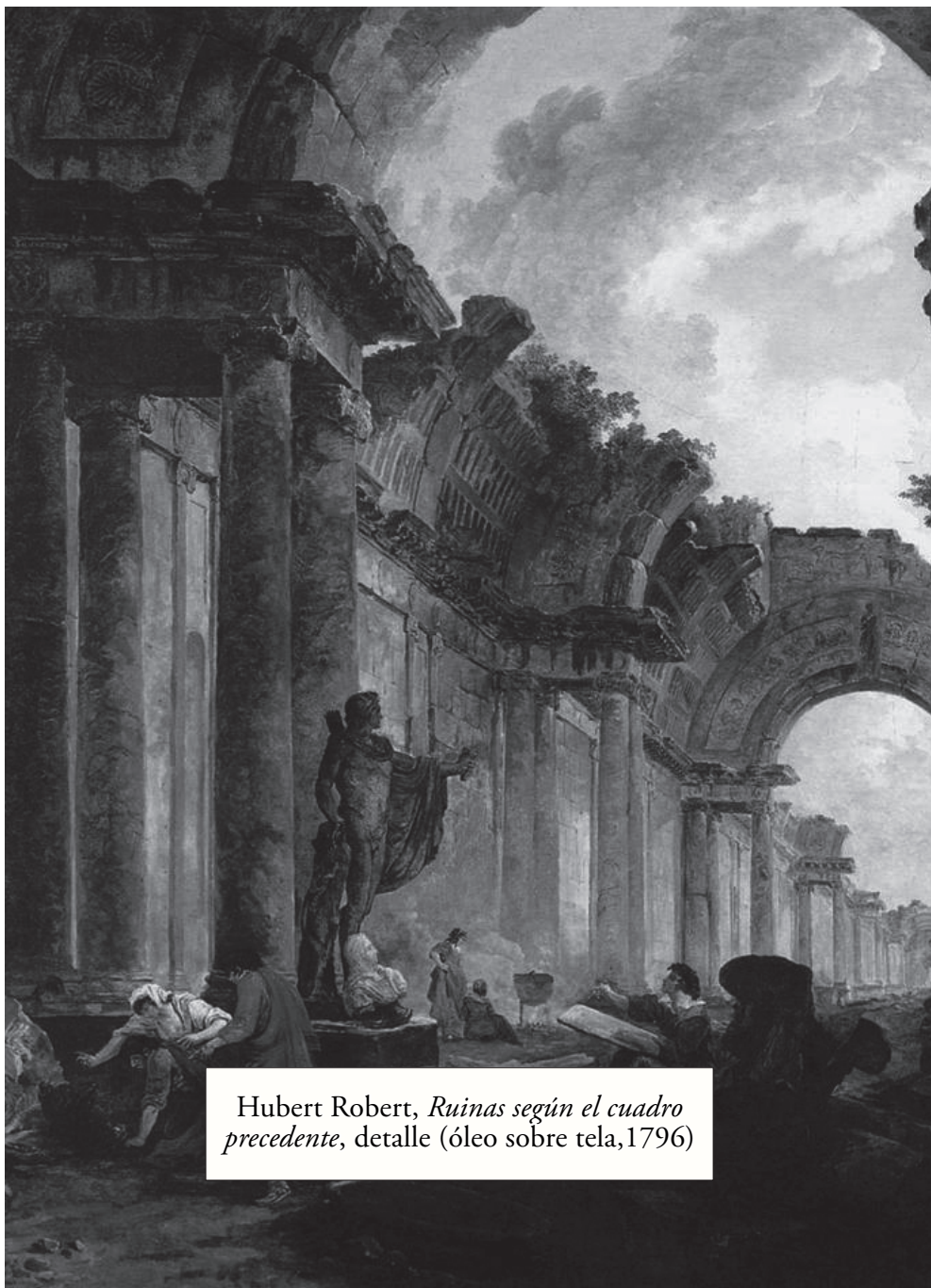
Como la verdad, el acontecimiento es siempre revolucionario, el grano de arena en la máquina, el accidente que trastorna y pillá de improviso. No se dan acontecimientos afortunados, siempre se trata de catástrofes.

Pierre Nora

La naturaleza es un gran tema, quizá no sea tan inmutable como nosotros imaginamos fundándonos en la fe de nuestras demasiado breves experiencias.

Fernand Braudel

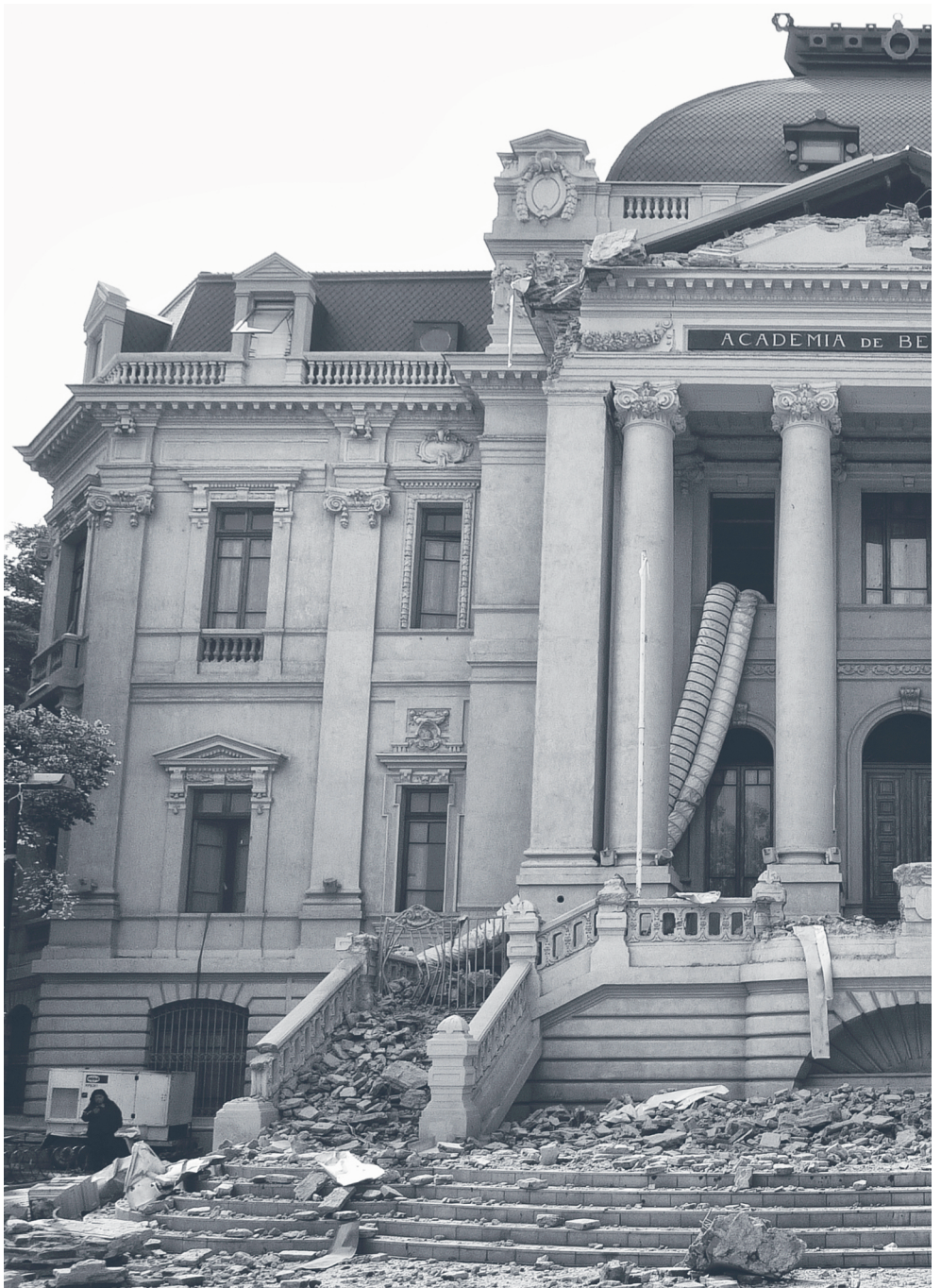
En el Salón parisino de 1796, el pintor Hubert Robert expuso dos pinturas. En una de ellas aparece la Gran Galería del Museo del Louvre; en la otra, dispuesta inmediatamente al lado, Robert exhibe el cuadro «Ruinas según el cuadro precedente», en el que vemos la Gran Galería convertida espectacularmente en una ruina. El historiador del arte Victor Stoichita señala: «Al representar la ruina del Louvre, el cuadro de Hubert Robert sugiere la ruina del Museo por antonomasia, y

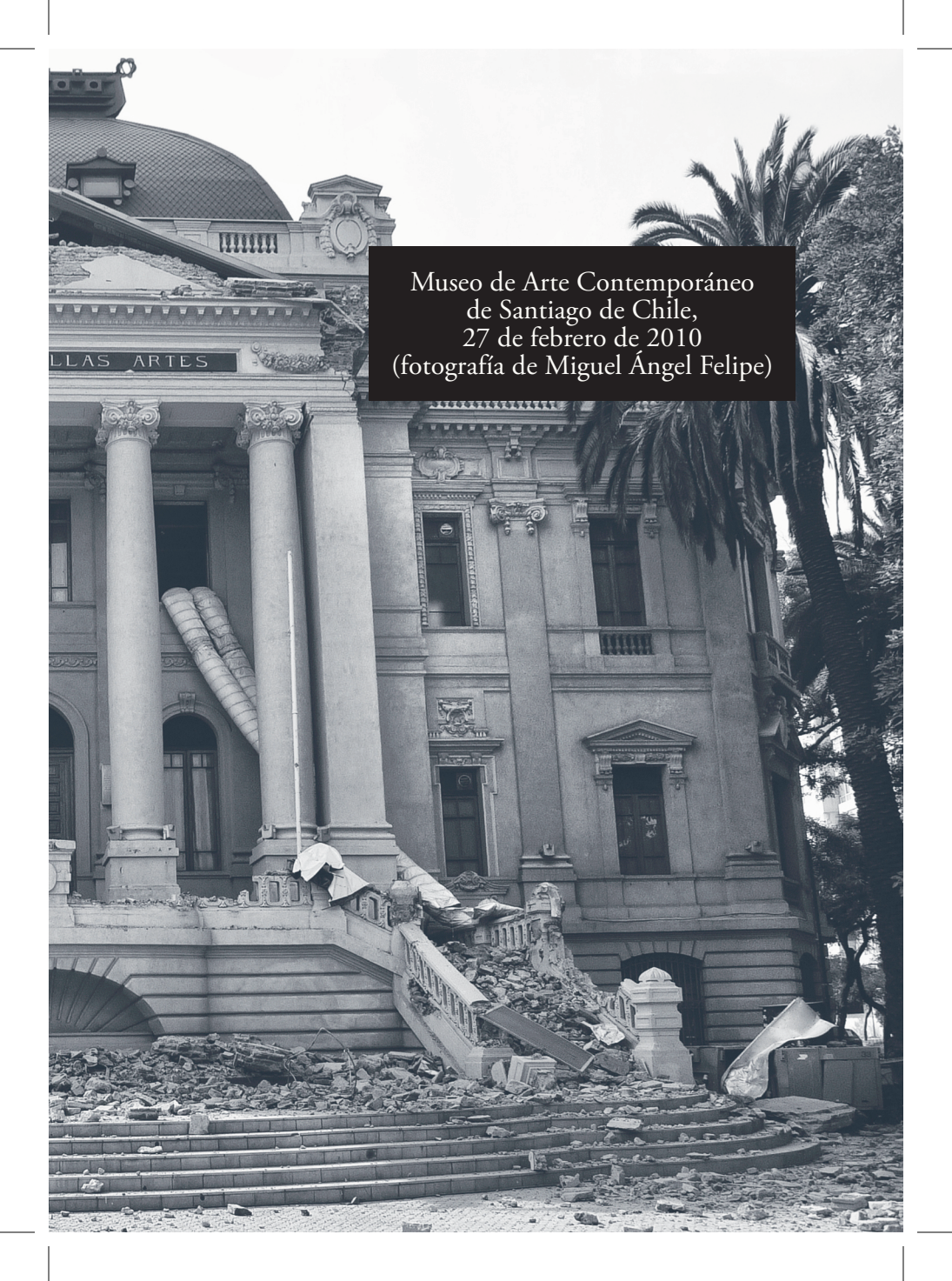


Hubert Robert, *Ruinas según el cuadro precedente*, detalle (óleo sobre tela, 1796)

se coloca conscientemente en el contexto de una síntesis colosal»³⁵. Acaso la ruina del Museo sea precisamente la ruina por antonomasia. Ruina de la memoria, pero de esa memoria que se ha construido como atesoramiento aurático de la ruina: la informada reunión en un espacio institucional de objetos cuyo mundo ya no existe. El Museo opera entonces como un recurso de significación, que permite asistir a esos cuerpos significantes para conservarlos en el sentido. El Museo se dispone desde sí como una monumental alegoría que ironiza la historia. La relación de correspondencia del Museo con la historiografía no es fácil de determinar, incluso parece más bien problemática.

En este sentido, el concepto de Museo de Arte Contemporáneo resulta en principio paradójal. En efecto, ¿acaso la exposición de arte contemporáneo no constituye una suerte de desplazamiento respecto al concepto de Museo? El arte contemporáneo ha trabajado sostenidamente en la alteración de su sobreprotectora hipoteca conceptual moderna (obra, autor, autonomía, estética, Historia del Arte, etcétera). La imagen donde vemos el frontis del MAC interceptado por los restos arquitectónicos del terremoto del 27 de febrero de 2010, parece ella misma un signo del arte contemporáneo: la destrucción de la esfera estética de la subjetividad moderna, mediante la inminente irrupción de lo Real en la disciplina de la representación.





Museo de Arte Contemporáneo
de Santiago de Chile,
27 de febrero de 2010
(fotografía de Miguel Ángel Felipe)

LLAS ARTES

Cuando hablamos de la historia, pensamos inmediatamente que estamos tratando con acontecimientos, con hechos. Pero concedemos que no todos los hechos son históricos, pues no participan igualmente de la misma densidad de sentido. Se trata de la significación del devenir que, si bien se puede encarnar en un acontecimiento, no está sujeta a las condiciones materiales concretas que hicieron fácticamente posible ese acontecimiento particular. El significado trasciende la puntualidad de las manifestaciones que lo realizan. Sin embargo, esta misma diferencia entre el significado y la materialidad de los hechos abre el problema de la construcción de la historia, es decir, de la historia como relato, como narración que se trama desde un sujeto poético³⁶.

¿Cuál es el tiempo en que acaecen los acontecimientos históricos? Se tiende a pensar que el acontecimiento propiamente histórico no se circunscribe al coto de lo cotidiano, tiempo este último de escala individual (del testigo, del cronista, del periodista, incluso del protagonista), circunscrito a límites materiales de facticidad. ¿A qué se debe esta marginación del tiempo cotidiano respecto a las jornadas de la historia? ¿Acaso no es posible entonces la historia del presente? No se duda de la naturaleza histórica del presente, sino de la posibilidad de una comprensión que sea contemporánea a su objeto. Fernand Braudel ha elaborado la crítica

más radical a la temporalidad evanescente de los acontecimientos que tienen lugar en la escala individual de percepción:

Por lo que a mí respecta, me gustaría encerrarlo [al acontecimiento], aprisionarlo en la corta duración: el acontecimiento es explosivo, tonante. Echa tanto humo que llena la conciencia de los contemporáneos; pero apenas dura, apenas se advierte su llama.³⁷

La característica del tiempo corto es la intensidad, que se ofrece a los sentidos; e incluso la idea del *gran acontecimiento* también nace de esta especie de escenografía o drama histórico³⁸.

No se trata simplemente de desentenderse del tiempo individual, sino de corregir una abstracción de la cual, para el relato historiográfico, resulta la figura del héroe. Es decir, si el héroe en tanto individuo excepcional es una abstracción, ésta proviene de esa otra abstracción que es la experiencia que tiene lugar en los estrechos y circunscritos límites del individuo.

Braudel sostiene que tales límites son trascendidos incluso en la experiencia individual:

Todos tenemos la sensación, más allá de nuestra propia vida, de una historia de masa cuyo poder

y cuyo empuje son, bien es verdad, más fáciles de percibir que sus leyes o su duración.³⁹

Esta observación fenomenológica sugiere que el individuo presente que en sentido estricto no es él quien como sujeto hace la historia. Existiría, por lo tanto, una temporalidad no individual, la de un colectivo mucho mayor, una temporalidad que, por ende, sobrepasa los límites del ahora cotidiano y que se define por la duración, en contraste con la puntualidad abstracta del concepto de experiencia estrictamente individual. Pero la duración aquí no tiene el sentido de la permanencia o de lo inmutable, sino por el contrario, de lo que no cesa de devenir, en una dimensión que está más allá de la percepción individual. La lentitud es la esencia del tiempo.

El tiempo se hace abstracto y vacío cuando se separa del ser de las cosas, y entonces deviene mera cronología, como tiempo vacío en el cual se disponen los acontecimientos. Este tiempo vacío se proyecta hacia la historia desde la experiencia del individuo moderno, cuya ideología del protagonismo va tornando progresivamente gravitante el aquí y ahora de la percepción. En todo caso, esa imagen heroica de la historia nace de la idea de que todo se está resolviendo en el presente. La *explosividad* del acontecimiento no es sino su excesiva visibilidad. Ésta no consiste sólo en la

materia del acontecimiento (una marcha, un incendio, un bombardeo, la ceremoniosa firma de un tratado, etcétera), sino en el hecho de que los acontecimientos, aislados en su facticidad, son relacionados en una segunda instancia por una actividad narrativa que gravemente en los hechos inscribe las voluntades, los deseos y los intereses de los individuos.

El gran acontecimiento penetra en la vida cotidiana, es cierto, pero destruyéndola, irrumpiendo en ella con la fuerza de una explosión. Entonces el concepto de larga duración no se diferencia simplemente de lo cotidiano hasta separársele, sino que hace posible incluso pensar la remisión de lo cotidiano a la historia, en la medida que la gravedad histórica no recae en el concepto de acontecimiento, sino en el de proceso. Así se explica la paradoja de que aún cuando se piense que el lugar de los acontecimientos es el tiempo corto, remitiéndonos a una escala cotidiana de percepción e inscripción de los hechos, allí en donde el acontecimiento se hace grande rompe con la temporalidad de lo cotidiano, hundiéndose en la actualidad como discontinuidad pura. Es decir, el *gran acontecimiento* parece definirse por su escala supra-individual, en ese mismo sentido carece de otro contenido que no sea esa pura negatividad. La estatura histórica del acontecimiento moderno se hace visible en el espectáculo de la ruina arquitectónica,

como señalábamos al comienzo citando la pintura de Hubert Robert. Se podría decir que la destrucción arquitectónica opera como una metáfora de que el futuro no comienza a continuación de lo que había, sino que se hace lugar en el presente, como catástrofe del pasado. El acontecimiento histórico desborda los límites que la escala humana de percepción dispone para su inscripción, precisamente porque se trata del desenlace de un proceso; entonces su manifestación destruye la línea de tiempo en donde lo nuevo debía ser inscrito. La línea de tiempo, con las jerarquías que la constituyen, opera como una línea de contención de la historia, la que intermitentemente se rompe trayendo a la conciencia de los individuos la diferencia *antes/después*, como diferencia que porta todo lo que hay de terrible en las fuerzas que hacen la historia.

La idea de que existe un tiempo de larga duración, con las características cuasi-ontológicas arriba señaladas, parece más fácil de aceptar en el terreno de la geografía. En efecto, los océanos, los climas, las características agrícolas de la tierra, etcétera, no son realidades que tengan lugar fuera del tiempo, sin embargo sus procesos acontecen muy distantes de la escala individual de percepción humana. En este sentido podría decirse que la historia de la tierra no es humana. ¿No exhiben acaso los procesos geológicos una posible analogía

con los procesos históricos de larga duración? Ambos desbordan los límites de la existencia estrictamente individual del hombre, los primeros desde su inaudita materialidad siempre en movimiento, los segundos desde sus procesos de sentido que demoran siglos en decantarse. Escribe Braudel:

Esos dramas geográficos exigieron capas de tiempo inverosímiles para realizarse. El tiempo histórico, en cambio, es tan breve que los dramas geográficos no tuvieron tiempo de alojarse en él.⁴⁰

Parafraseando este pasaje, podría decirse que el tiempo vivido por un individuo es tan breve que los dramas históricos no tienen tiempo de alojarse en él. Ocurre sin embargo que de pronto la historia emerge en los límites de la existencia individual, pero lo hace al modo de una catástrofe, alterando y destruyendo los hábitos, las convicciones, los circuitos cotidianos, las agendas con sus intrascendentes urgencias.

La larga duración es, en la lectura que proponemos, el soporte de cualquier forma de concatenación, la dimensión material del tiempo que necesariamente subyace a toda forma de relación que se pueda imaginar entre hechos. No se trata de privilegiar un tiempo de lento transcurrir por sobre otros de mayor aceleración,

sino que el tiempo de larga duración es la duración misma del tiempo.

El concepto de desencadenamiento sirve adecuadamente al propósito de deshumanizar la historia. En efecto, el acontecimiento con estatura histórica es concebido como portador de una fuerza que altera e interrumpe el devenir anticipado de los eventos, marcando una diferencia en el tiempo respecto al pasado. Representar procesos es algo imposible, porque la lógica de la representación implica subordinar el proceso (de movimiento, de cambio, de transformación, etcétera) a los términos de la relación, como si se tratara de estacas orientadoras en las cuales viene a recaer la gravedad de lo que se representa, como en una línea de tiempo. Entonces, la representación necesariamente espacia. Podemos, por ejemplo, trazar tres líneas superpuestas, correspondientes a los tres estratos: corta, mediana y larga duración. Pero esta representación no corresponde propiamente al concepto de tiempo histórico que propone Braudel. En sentido estricto, los acontecimientos políticos quedan siempre encerrados en la corta duración porque resulta absurdo prolongar hacia una mediana o larga duración una causalidad que depende de móviles subjetivos individuales. Es esta causalidad subjetiva la que no se sostiene en el tiempo como duración. Entonces la tesis fundamental

de Braudel es que el tiempo histórico es el que permite relacionar distintos procesos de mediana y corta duración en un mismo flujo temporal, que se identifica con la materialidad misma de su contenido, como si el acontecimiento fuera la puntual expresión de un devenir cuya temporalidad se desarrolla lejos del sentido narrativo; fatalidad material cuya prepotencia habría sido conjurada por el trabajo ficcional de la narración. Pero el relato acusa recibo, en cada una de sus costuras, de la fuerza de aquella alteridad en cuyo lugar (al modo de la simbolización lacaniana de lo Real) se presenta la narración.

Habitualmente se utiliza la imagen de lo *micro* para referirse a esa dimensión que la conciencia no alcanza a comprender o a imaginar porque excede las condiciones de operación narrativa de esa conciencia. El sentido de lo micro se relaciona con lo que podríamos denominar el cuerpo material del sentido de los acontecimientos históricos: anónimo soporte constituido por una multiplicidad de elementos que sería propia de una facticidad estallada, y cuyo devenir tiene lugar en una ínfima escala de tiempo, la que resulta inasistible debido a su carácter esencialmente rizomático, monadológico en el sentido que le da Benjamin. Esta manera de entender el secreto de la facticidad sólo es posible desde el nivel del sentido narrativo de los acontecimientos concatenados.

En esta concepción la subjetividad se afirma a sí misma a partir de los límites que la privan de acceder a lo que podría suponerse que es la realidad en sí misma. La verdad del relato resulta entonces puesta en cuestión, pero refiriendo en ello una reserva de lo real, un cierre de la facticidad temporal sobre sí misma. Algo que se define en la teoría por su imposibilidad de ser ingresado en la historia, corresponde en sentido estricto a una historia imposible. Su contenido no es sino la imposibilidad de la historia, y por lo tanto su sentido (de negatividad) no es otro que hacer emerger en el discurso los límites de la conciencia histórica.

Ahora bien, esa negatividad de la cual sería portadora la historia que suponemos acaeciendo en una dimensión *micro* consiste también en la imposibilidad de asistir a ella. Se cierra el puro acontecer sobre sí mismo, contra su espectacularización y contra su escenificación. En este sentido, con la idea de un micro-acontecer se trata de trascender el tiempo de corta duración que es propio de la noticiosa inmediatez cotidiana. Pero también el tiempo de larga duración se distancia de la posibilidad de representarse escénicamente el acontecer histórico, es decir, también trasciende la escala cotidiana de percepción y comprensión individual de los hechos. En ambos casos se recupera, pues, la gravedad del acontecer como proceso, contra la evanescencia de los

conflictos ideológicos del presente, lo cual implica –en ambos casos– reestablecer la posibilidad de significado del devenir en cuanto éste es reservado para el trabajo de la interpretación historiográfica de los hechos. Esta es la paradoja: que aquel significado procesual sólo es posible en la medida que los hechos mismos que parecen encarnarlo no se ofrecen en el régimen de la visibilidad. Entonces la trascendencia del sentido respecto de lo que podría ser considerado como una mera ficción depende en parte de la trascendencia de los hechos mismos respecto a la inmediatez de la conciencia perceptiva del mundo. Dicho en una frase: los hechos y su significado sólo pueden encontrarse entre sí más allá de la escala individual de percepción⁴¹.

Andreas Huyssen analiza desde el concepto de vacío la historia de la ciudad de Berlín en el siglo XX⁴². Escribe Huyssen: «el nacionalsocialismo logró transformar a Berlín en el vacío que ha quedado en nuestro recuerdo como el paisaje de ruinas de 1945»⁴³. Esto podría ser considerado como una metáfora del momento de destrucción total que antecede a toda gran empresa de construir el futuro. El vacío requerido para la gran obra –como el tablero de dibujo cartesiano– permanece, como el soporte del presente allí edificado. En las tiendas de souvenirs de la estación ferroviaria de la ciudad de Colonia, en Alemania, se encuentran a la venta afiches



Köln
1945

Köln, 1945, detalle de cartel
souvenir a la venta en la ciudad de
Colonia durante 2010

de gran tamaño con la fotografía de la ciudad en ruinas, totalmente destruida por los bombardeos del fin de la Segunda Guerra Mundial. En el centro superior de la imagen se lee: «Köln 1945». ¿Cómo interpretar esta imagen que se ofrece al consumo como memoria de la ciudad? Se podría decir, paradójicamente por cierto, que en esas ruinas sólo tiene lugar el futuro, pues se trata de una escena que impone un *ya no más*, esto es, la discontinuidad más radical, que hunde al pasado sobre sí mismo: nada quedó en pie. El futuro no se podría construir desde allí, sino *allí* mismo. Queda expresado así ese instante de inhumanidad, en el que la fuerza desencadenada de las cosas llega a su fin hasta el momento mismo de lo imposible, cuando se ha agotado toda reserva para el presente (ese que se hundió en el lugar de las ruinas). El vacío es la condición moderna para la reconstrucción técnica de la ciudad sobre [y en] el olvido de la discontinuidad, el espacio donde se elaboran las imágenes del presente.

El sentido común nos sugiere que el presente nace del pasado, relación que subraya la idea de un continuo en el devenir histórico. Pero el trabajo del historiador se orienta más bien hacia la discontinuidad temporal, pues, como señala Hobsbawm, «al historiador, por muy interesado que pueda estar en la relación que existe entre unas determinadas circunstancias y el presente, lo

que de verdad le importa es la diferencia que hay entre ellas»⁴⁴. Es decir, la tarea del historiador no consiste en primera instancia en llenar un vacío explicativo respecto del pasado, sino más bien en poner en cuestión esa representación de la continuidad.

Una de las cuestiones fundamentales aquí consiste en comprender la relación que tiene lugar en la obra de arte entre los recursos de representación y significación y el contenido ideológico de la obra. Si se considera que lo que se pone en obra corresponde a las percepciones (imágenes, valoraciones, puntos de vista, sentimientos, etcétera) que su autor habría elaborado discursivamente acerca del tiempo que le toca vivir, entonces la obra debe ser leída al interior de una escala subjetiva cuyo horizonte de comprensión participa del mismo cierre que constituye a los protagonistas que habitan en ese tiempo. Se podría decir que esta es precisamente la condición de la autonomía de los estudios sobre arte con respecto a la historiografía en general. La Historia del Arte correspondería, en este esquema simplificado, a la historia de esas *maneras*, considerando además que éstas no constituyen un mero reflejo de las condiciones dadas con anterioridad a la existencia concreta de los individuos, sino que son ellas mismas parte esencial de esas condiciones (la autoconciencia como un acelerador de la historia). La Historia del Arte expone las formas en que los hombres

han creído en cada tiempo pertenecer a un mundo, incluso en medio del horror de los acontecimientos, y en esa expresión colabora con su agotamiento.

La pregunta que cabe hacerse aquí es si acaso esta manera humanista de entender la Historia del Arte se sostiene todavía cuando las representaciones a las que dan lugar los hechos ya no pueden simplemente ser comprendidas en clave de trascendencia.

En el célebre seminario de 1927 –comenta Didi-Huberman–, Aby Warburg afirmaba que todo historiador es un sismógrafo que recibe las ondas de la historia. De Jacob Burckhardt habla como de alguien que se construye una sólida torre con sus libros –sus referencias, su objetividad, su paciencia–, mientras para él Nietzsche es un sismógrafo de madera liviana que en un momento dado estalla porque ha recibido de lleno las ondas sísmicas de la historia⁴⁵.

La obra ya no ensaya una manera de pertenecer al mundo. Es más bien una práctica de destrucción del mundo, precisamente en cuanto orienta sus operaciones hacia el propio imaginario del sujeto, alterando la pantalla de representaciones que permiten la distancia. Como ha señalado Paul Virilio:

Si el arte pretendidamente antiguo todavía era demostrativo, lo que ocurrió hasta el siglo XIX con

el impresionismo, el arte del siglo XX se convirtió en mostrativo, en el sentido de que es contemporáneo del efecto de estupor de las sociedades de masa, sometidas al condicionamiento de opinión, a la propaganda de los Mass Media y esto, al igual que el terrorismo o la guerra total, llevado a los extremos»⁴⁶.

Este extremismo consiste en que la obra destruye su propio espesor de subjetividad —entendida ésta como resistencia categorial a la intensidad de lo Real desde un *querer decir* que tematiza—, para enfrenar al destinatario con la materialidad misma de la realidad; es decir, la obra se conduce hacia su propio agotamiento y silencio. Se ha sostenido que la obra de arte hace manifiesta una especie de lesión psíquica en el sujeto, que «permite al individuo prescindir de sus defensas y exponerse plenamente a la desorientación»⁴⁷. Pues bien, conduciéndose hacia el extremo, el arte desplaza el lugar del sujeto (función demostrativa) por la operación (función mostrativa), saca al espectador —por ejemplo— de la distancia contemplativa en que el arte tradicionalmente lo sitúa, para entonces desbordar el soporte genérico cuya institución coincide con los límites de la subjetividad. En esto consiste precisamente lo que cabe denominar como arte contemporáneo. El arte contem-

poráneo ha trabajado sostenidamente en la puesta en crisis de un determinado concepto de Historia del Arte, lo que implica el cuestionamiento de su propia autonomía respecto de la historiografía en general. Se trata de prácticas artísticas que progresivamente han abandonado la experimentación como estrategia de originalidad y novedad (lo cual se mantenía ligado a la figura de una subjetividad que ensayaba programáticamente su propio desborde y, con eso, un fondo inagotable de historicidad), a favor de una cierta intrascendencia. El desarrollo del arte moderno y especialmente contemporáneo no intenta directamente acabar con la ilusión humanista, para entonces plegarse como un negativo sobre el mundo, sino que se trata de recuperar al cabo la humanidad como exceso y desborde: la humanidad del sobreviviente, resto o *detritus* sinsentido de lo humano. Considerado de esta manera el arte tiene siempre, en último término, el sentido de una trascendencia y, enfrentado a la catástrofe, la esfera de la representación que es propia del arte no se ofrece simplemente para *representarla*, sino precisamente para hacer fracasar el lenguaje de la representación. El arte contemporáneo se detiene en la catástrofe demorándose en el orden significativo.