

Promesa y potencia. Notas sobre la crítica de la autonomía estética

Promise and Potency. Notes on the Critic to the Aesthetical Autonomy

Promessa e potencia. Notas sobre a crítica da autonomia estética

Federico Galende

UNIVERSIDAD DE CHILE, CHILE

Director del Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile. Doctor en Filosofía e investigador Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (Conicyt). Es autor de varios libros sobre arte, filosofía, estética y literatura. Entre sus últimos libros destacan *Comunismo del hombre solo. Un ensayo sobre Aki Kaurismaki* (Catálogo, 2015), *Vanguardistas, críticos y experimentales. Vida y artes visuales en Chile* (Metales Pesados, 2014) y la novela *Me dijo Miranda* (Alquimia, 2013). Correo electrónico: fgalende@gmail.com

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.ci20-40.ppca



Resumen

En este ensayo se revisa y problematiza el debate entre autonomía y postautonomía en el arte a la luz de un trazado sobre su génesis y diversos cuestionamientos actuales. En el contexto de este debate, el ensayo despliega, a modo de sugerencia, una serie de distinciones entre la experimentación y la vanguardia, a fin de mostrar hasta qué punto y en qué medida la autonomía de la esfera estética es una condición de la política entendida como exploración de los recursos que son propios de un modo de hacer como el del arte.

Palabras clave: autonomía estética; postautonomía; arte; vanguardia

Abstract

This essay reviews and frames as a problem the debate between autonomy and post-autonomy in art, under the light of a review of its beginnings and diverse current questionings. In the context of this debate, the essay displays, as a suggestion, several distinctions between experimentation and vanguard in order to show how far and how much the autonomy of the aesthetic sphere is a political condition, which is understood as the exploration of resources typical of a way to perform such as the one found in art.

Keywords: aesthetic autonomy; post-autonomy; art; vanguard

Resumo

Este ensaio revê e problematiza o debate entre autonomia e pós-autonomia na arte à luz de um traçado sobre sua gênese e diversos questionamentos atuais. No contexto desse debate, o ensaio desfralda, como sugestão, uma série de distinções entre experimentação e vanguarda, a fim de mostrar até que ponto e em que medida a autonomia da esfera estética é condição da política entendida como exploração dos recursos que são próprios de uma maneira de fazer como o da arte.

Palavras-chave: autonomia estética; pós-autonomia; arte; vanguarda

RECIBIDO: 11 DE AGOSTO DE 2015. ACEPTADO: 23 DE OCTUBRE DE 2015. DISPONIBLE EN LÍNEA: 1 DE JULIO DE 2016

Cómo citar este artículo:

Galende, Federico. "Promesa y potencia: notas sobre la crítica de la autonomía estética". *Cuadernos de Literatura* 20.40 (2016): 215-227. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.pzca>

EL INTERÉS POR situar las prácticas del arte o de la literatura más allá de su autonomía es parte de una conocida aventura que se ha desplegado desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días. Es la aventura de la vanguardia, del fin del arte o de su volcamiento hacia el mundo de la vida. Esa aventura no habría llegado siquiera a existir si un siglo antes la estética no hubiese recibido una demarcación muy precisa con Baumgarten primero, quien a mediados del siglo XVIII buscó con su *Aesthetica* dar dignidad filosófica a una práctica que había estado asociada históricamente con una ciencia del conocimiento menor —el del cuerpo o los sentidos—, y después con Kant, cuya *Crítica de la facultad de juzgar* apuntó a configurar una comunidad específica: la comunidad del sentir.

Se supone que Kant hizo emanar esta comunidad de la capacidad de los hombres para coincidir en un juicio acerca de unos fenómenos que podían ser bellos o sublimes. Su convicción residía en que no eran el conocimiento o la moral, sino una cierta reciprocidad en el sentir lo que daba unidad al hombre; pero el problema es que para que esta comunidad existiera, lo más primitivo del sentir debía ser a la vez modelado o aculturado, replegado en un nuevo reducto: el de lo sensible como una facultad egoísta. El paso de las sensaciones primarias del animal humano hacia su facultad sensible requirió la producción de un sujeto contemplativo en el que naturaleza y razón adoptaran la armonía que ni la política ni la moral estaban en condiciones de aportar. Dicho brevemente: lo que llamamos autonomía estética no es más que la paradójica aparición de una comunidad sensible sobre la base de un sentimiento animal manipulado.

Esto significa que la estética funda la unidad de una comunidad en el momento mismo en que la divide, pues distribuye la esfera de lo sensible entre quienes quedan en condiciones de participar de una respuesta en común a la belleza de un texto o una obra y quienes no cuentan con esa posibilidad. Los últimos conforman el pueblo; pero el pueblo no es una comunidad, no es una unidad. El pueblo es una resta, es lo que sobra o queda fuera de ese mundo que se rige por la puesta en común de un egoísmo sensible. Por eso, desde sus inicios, fue depositario de una práctica artística desdoblada: la de la vanguardia, emplazada sobre la promesa de que el artista destruirá un día la distancia estética que lo separa de la vida, y la del realismo, emplazado sobre la articulación de una percepción que es inmanente al contenido figurativo de una vida que se avecina en el presente.

Darí la impresión de que se trata de lo mismo, pero no, pues si a la vanguardia le interesaba diluir el arte en la vida, al realismo le interesó traer la vida hacia el mundo propio del arte. El mejor ejemplo de esto último es Courbet, de quien es difícil determinar si fue un vanguardista o se limitó a ser simplemente un

realista, ya que su asunto no pasó por transferir a partir de su arte una enseñanza específica al pueblo, sino por discutir las reglas rígidas de la composición académica introduciendo involuntariamente al pueblo en los nuevos públicos del arte.

En Chile (en el resto del continente también), la ambivalencia de esta promesa fundada en la destrucción de la autonomía estética se desplegó desde la creación del Grupo Montparnasse a mediados de los años veinte hasta el Golpe de Estado de 1973, pasando por la impronta de la pintura mural, el arte abstracto-concreto, el brigadismo, el informalismo, el postinformalismo, etc. De alguna manera, la utopía o el paraíso de una sociedad libre trazado de antemano por los emisarios de la promesa de la historia y la promesa de la destrucción de la autonomía estética fueron parte de un mismo proceso. Lo que estuvo a la base de este proceso fue la comprensión del trabajo artístico o literario como un tipo de práctica capaz de incidir de un modo privilegiado en la transformación de la vida y de la realidad política. Esto fue parte de un espíritu de época, de una manera bastante consensuada de entender la tarea política del arte. Pero esta manera de comprender el arte es aporética al menos por dos razones: en primer lugar, porque llama a la disolución de la autonomía estética en el mismo momento en que hace de esta autonomía un dispositivo privilegiado de la concientización de las masas; en segundo lugar, porque para concientizar a las masas debe mostrarles que están siendo manipuladas por el arte burgués, las teorías del arte por el arte o lo que sea, manipulándolas a la vez.

La mejor manera para salir de este embrollo pareció residir en la estrategia de atribuirle a la esfera artística una condición vicaria dentro del proceso histórico: el arte autónomo llevará la realidad política a un punto en el que esta sería la que termine liquidando la autonomía del arte. En Chile, un experimento de esta naturaleza tuvo lugar con la construcción del edificio de la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo cuando en 1972 el presidente Salvador Allende aceptó la propuesta de las Naciones Unidas de convertir al país en sede de esta conferencia. El edificio se levantó en un tiempo récord de 275 días, gracias a una compleja red colaborativa de obreros, arquitectos y artistas que trabajaron al mismo ritmo, motivo por el que cada vez que Allende se daba una vuelta por la incipiente mole, donde se rotaban turnos de sol a sombra, agradecía a todos los colaboradores sin establecer ninguna clase de distinción. Había una razón muy clara: la red colaborativa puesta en juego le permitió al artista convertirse en un “trabajador cultural” en circunstancias en las que permitió al trabajador llevar a cabo su tarea en el interior de una comunidad fundada excepcionalmente sobre la improductividad del arte. La productividad del trabajo y su opuesto, la improductividad del arte, se anudan para alcanzar

sus mayores logros cuando no es el látigo del capital, sino la construcción de una comunidad lo que se les impone.

Lo curioso de este experimento es que no fue más que un efecto de “memoria falsa”, en el sentido de reeditar un proyecto que ya había tenido lugar en la entonces Unión Soviética. No hay que olvidar que el sueño de Stalin residió en fundar, desde un principio, la totalidad de la comunidad en la improductividad del arte, motivo por el cual, después de este experimento, el arte volvió a ser lo que siempre había sido: un pasatiempo de las clases letradas. Es lo que explica que en el proyecto del comunismo las dos preguntas fundamentales del arte —la pregunta por la inmortalidad de un modo de hacer emancipado de la finalidad del capital y la pregunta por la condición efímera de este hacer a través de una práctica experimental liberada de cualquier matriz o modelo— fueran respondidas al mismo tiempo. Esto en virtud de que el proyecto del comunismo soviético puso a convivir un programa basado en la museificación de la vida, retirando tanto los objetos como las diversas formas de vida de su circulación en el mundo de las mercancías, con un programa fundado en este tipo de experimentación libre del que las vanguardias constructivistas constituyen el más alto ejemplo.

Lo que se opuso a la consumación de este programa no da la impresión de haber sido la amenaza exterior del capitalismo durante los años de la Guerra Fría, como tantas veces se mencionó, sino una esquirola del propio capital que dentro de la Unión Soviética no alcanzó a ser neutralizada: la familia. En la medida en que se trata de una institución milenaria vinculada desde todos los tiempos a la conservación de la vida útil y la acumulación productiva, lo que la familia encarnó en el interior del régimen comunista fue el contraproyecto del arte. El éxito de este contraproyecto tuvo como consecuencia no solo el retroceso del arte hacia la promesa renovada de la destrucción de la distancia estética desde el privilegio de una práctica que perdió a partir de entonces buena parte de su credibilidad, sino la transformación de la crítica en una mercancía de las disciplinas académicas.

Desmoronada la totalidad de una comunidad que había procurado fundarse a sí misma en el desinterés de lo improductivo, la crítica retornó al mundo de los intercambios, pasó del lenguaje al dinero y devino lentamente una herramienta inviable para transformar el estado de las cosas. Está de moda en Chile que el humanismo se promocione en las universidades privadas llamando a que la gente se enrolle en el consumo de un nuevo “conocimiento crítico”, lo que en la práctica significa que con un poco de dinero cualquiera queda en condiciones de ejercer la crítica. Pero esto habla mucho más de una cualidad personal o de una ventaja curricular en el contexto de una carrera profesional, que de una capacidad compartida por los hombres a la hora de transformar colectivamente el espacio de lo común.

Este paulatino agotamiento de la crítica pasó en Chile por tres momentos: el primero fue el de los artistas, que en la época de las vanguardias se propusieron el diseño de una vida en común desde la cualidad de una práctica que conduciría a despertar la conciencia crítica adormecida de los hombres del pueblo; el segundo fue el que siguió a la debacle de ese diseño con el Golpe de Estado de 1973, cuando un puñado de artistas relativamente marginales hicieron de la crítica un dispositivo inmanente al desplazamiento de los signos contestatarios que debían mantenerse incomprensibles para las esferas del poder, y el tercero parece ser el de una nueva generación que subordinó la singularidad segmentada de la crítica a la reposición colectiva de una potencia igualitaria de carácter performático.

Una vez el Golpe de Estado dismantela definitivamente el aparato público de la enseñanza artística y deja convertido el edificio de la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas, emblema utópico de la imaginación constructivista, en una especie de museo de la revolución fallida, el arte fue sometido a un giro absoluto en lo que respecta a sus modos de comprender la relación con la vida: de ser un espacio que se debía conquistar por vía de la disolución de la distancia estética, la vida devino ella misma el efecto de una configuración demoníaca de la que el arte debía testimoniar. Esta necesidad no estuvo exenta de una transformación interna a las formas mismas del arte, que pasó desde un figurativismo realista, en el que lo político era inherente a un contenido transferido a través de la imagen, a un conceptualismo, en el que lo político se expresó a través del proceso experimental o autorreflexivo interno al propio hacer de la obra. Vale decir que del Sartre que llamaba al intelectual o al artista a incidir en la transformación de la realidad política, se pasó al Benjamin de *El autor como productor*, donde se invita a retorcer el curso de la técnica desde una obra que se resiste a abastecer el modo de producción en el que se emplaza.

Por entonces, la noción de *biopolítica* no circulaba en el medio (habrá que esperar más de una década para que de la mano de Foucault esa noción comience a circular como el nuevo fetiche de las máquinas académicas), pese a que el arte conceptual la presagiaba, al develar cómo al proyecto utópico modernista del “hombre nuevo” se le había anticipado ya la configuración irreversible de lo humano por parte del biopoder. Parece ser este el motivo por el que el giro estético del conceptualismo se concentra a partir del Golpe en la cuestión del cuerpo. El cuerpo de la multitud, el cuerpo colectivo de los movimientos que se toman las calles, las plazas, las cuadras de gente que el arte se había propuesto dirigir hacia un horizonte paradisíaco trazado por los pastores de la vanguardia de antemano, se ha trasmutado en el cuerpo que cada individuo carga en su soledad como un caparazón doloroso producido verticalmente por la encarnación terrenal de un

poder celeste y omnipresente. Ahora todos los trámites de la vida empiezan a pasar por el cuerpo: el artista Eugenio Dittborn exhibe los cuerpos exhaustos de los atletas, dibuja cuerpos amorfos; el poeta Zurita se quema la mejilla; la escritora Diamela Eltit realiza una *performance* en la que le da un beso con lengua a un vagabundo; *Las yeguas del apocalipsis* cruzan las avenidas repletas de autos envueltos en sábanas y vendados: el *performer* Carlos Leppe se come una torta entera y la vomita en el baño de la Bienal de París. Daría la impresión de que los artistas han empezado a no saber qué hacer con su cuerpo, y si bien el hecho de que la vida pase por él no es novedoso, sí lo es el extravío abrupto de su anterior forma colectiva, que le permitía al yo, dubitativo propietario de su carne, contar con el consuelo de sumarlo a las plazas públicas o abrigarlo al calor de las masas movilizadas.

Sabemos que el ejercicio de la política, que es colectivo y abunda en cualidades, presenta entre otros beneficios el de permitirle al hombre sacar a pasear su cuerpo. Cuando después de una gran cruzada o de haberse acostumbrado a perderlo en la anímica colectiva se vuelve sobre él, como si por medio del repliegue se accediera en solitario al secreto de las piezas que lo mueven, se incurre en un extrañamiento, más aún si, como ha empezado a ocurrir de ahora en más, este pasa a asociarse al hambre y la miseria, los nuevos temas de la *performance*. Son los cuerpos hambrientos que pone en escena el Grupo CADA, son los cuerpos que manchan de los que habla el filósofo Ronald Kay, son los cuerpos de los vagabundos y los indigentes sobre los que a propósito de Leppe escribe Nelly Richard.

Lo que esto significa es simplemente que de pronto la época se cifró en su conjunto en la divisa del trauma y demandó desde esta nueva escena, reagrupada en los artistas de la *Escena de Avanzada*, la muerte inminente de la representación. La representación visual del cuerpo colectivo en la obra utópica de los años sesenta y setenta debía ahora ceder sus fuerzas en secreto a lo que en términos artísticos debía permanecer como irrepresentable. Lo irrepresentable en el ámbito de la estética es lo sublime, una desproporción en la que la forma no se limita a sí misma y ante la que por esto mismo el sujeto hace la experiencia de su insignificancia o nimiedad. La dificultad estriba en el hecho de que este sublime no obedece a lo que un arte decide deliberadamente dejar fuera de la representación, no responde a una estrategia del arte, sino más bien a su fracaso. Lo que es propio de un arte es la voluntad por representar algo, así como lo que define al escritor o al artista no es más que el deseo por traducir una sensación sin forma a una forma que adopta una determinada representación. Es cierto que esta representación suele ser incompleta o insuficiente, no está más a la altura de lo que lo está cualquiera que pone en la escena de un sueño o de un chiste o de una fantasía el hormigueo sin forma de su inconsciente, pero este es otro

problema: un problema asociado a una dificultad o un impedimento, no a una decisión. Si se trata de una decisión, entonces esto significa que el artista lo ha cambiado todo para no cambiar nada: en lugar de ser el soberano que anuncia desde el privilegio de su arte un nuevo tiempo para la historia, es el soberano que nos advierte que no hay nada ya que transformar. Es el tipo de arte que se cultivó en esta segunda época: el de un extrañísimo sublime fingido o impostado.

De pronto esto se hizo dogma: cada artista vio en los esfuerzos del otro por representarse una parte del horror, aunque fuera la más mínima, una especie de concesión imperdonable. No estar en contra de la representación pasó a ser una especie de pecado, y esto llevó lógicamente las cosas a un punto en el que ser doblegado por el trauma se convirtió en un estilo de escritura o directamente en un método literario. Una novela como *Lumpérica* de Diamela Eltit, publicada durante el mismo año en que en Argentina aparecieron novelas como *Respiración artificial*, de Piglia, o *Nadie nada nunca*, de Saer, es el mejor ejemplo de esto que acabamos de plantear. Lo que Eltit se propuso en esa novela no fue precisamente representar una historia, sino exhibir la incompetencia del lenguaje para poner en escena aquello que supuestamente se despliega más allá de sus posibilidades. De nuevo: cuando en el ensayo sobre el Barroco Benjamin remite a que el poder del alegorista sobre los signos es signo, a la vez, de su impotencia, está hablando de una imposibilidad inherente al saber melancólico. Ese saber se deduce allí de un sujeto que se ha perdido a sí mismo en la imposibilidad de jerarquizar los signos que recolecta. Pero con esta novela el asunto es distinto, pues lo irrepresentable funciona como efecto de un lenguaje que procura conservar su jerarquía estética en virtud del sublime que imposta, sobre todo si se toma en cuenta que son muchas las cosas que retrospectivamente cualquiera querría ver representada en esa literatura: los muertos, los desaparecidos, los torturados, los exiliados, etc.

No obstante, en cambio, tenemos que conformarnos con una plaza deshabitada de la que debemos concluir que funciona como signo desplazado de unos procedimientos que no pueden identificarse en los límites de lo representado. La idea evidente de Eltit es exhibir a través de una plaza iluminada en la soledad de la noche, desolada también ella, el paso de sus antiguos protagonistas no solo hacia fuera del cuadro, sino también hacia el vacío, como lo hace un actor en una película de Antonioni o la presencia retirada que un pintor como Hopper se las arregla para mostrar por medio de una sombra ligera o imperceptible. Se entiende que la novela aspira a poner de manifiesto la escena de la destrucción mediante un lenguaje desquiciado, que ha enloquecido; pero lo que resulta de esos ejercicios es una abstracción de la que será muy difícil deducir aquello a lo que refiere: el momento tangible de la liquidación de la vida. Si el estilo de un

vanguardismo de corte neobarroco no es por sí mismo lo que mejor se ajusta a la desproporción del desastre, eso se debe a lo mismo: en ese estilo la tristeza que sobreviene al quiebre referencial del lenguaje y el júbilo de un lenguaje que no tiene deudas con ninguna referencia se confunden o indistinguen.

No sería raro que esto lo tenga en mente Bolaño cuando en novelas como *Estrella distante* o *Nocturno de Chile* establece, no sin malicia, cierta vecindad entre la “vista gorda” de esas vagas abstracciones literarias y las formas concretas del horror de Chile. Es como si lo que Bolaño extrañara del método literario que impera en la época fuera lo que justamente este más elude: el documento, el registro, el horror concreto que ese método debe mostrar apartando a paladas los montículos acumulados de retóricas indirectas y procedimientos desplazados. Tal vez conjetura que se subestima en exceso al lector si en lugar de poner directamente ante sus ojos las imágenes de la devastación, se lo conduce a descifrar jeroglíficos, rasgar criptas o abrir panteones cuyos interiores probablemente ya conoce de memoria.

Cuando W. G. Sebald cuestiona exactamente los mismos procedimientos en la literatura alemana de la posguerra, castigada también por sus timideces o eufemismos, aclara que su antipatía por esos “ejercicios de dedos” del escritor vanguardista no se deben necesariamente a una posición conservadora en cuanto a forma y lenguaje. Lo que parece irritar a Sebald es, más bien, la precariedad suntuosa de una literatura fanfarronamente antimodernista que no fue capaz, a título de salvarse a sí misma en el prestigio del sublime fingido y un desplazamiento que estaba a la orden del día, de dejar un solo documento en pie. Recuérdese que en *Lo imborrable* Juan José Saer anticipó el célebre ensayo de Sebald (su posición modernista) cuando ya saturado de estos dos personajes estrambóticos que, a propósito del recuerdo de un brulote que escribió tiempo atrás sobre la novela de un escritor mediocre y oficialista, tratan de convencerlo por todos los medios de que dirija una revista de crítica literaria rosarina para la que han conseguido ya todos los fondos y adhesiones, piensa entre dientes:

Que me cuelguen una y mil veces si es con una revista literaria cuatrimestral que yo le arreglaría las cuentas a las víboras que reptan en el gobierno y si es empleando las sutilezas de una publicación monográfica que le daría yo su merecido al General Negri. Resulta que ellos tiran viva a la gente en el océano, desde sus helicópteros, en plena noche, y yo voy a perder mi tiempo valiéndome de conceptos ponderados con el fin de mostrarles lo vigente que está la crítica. (s. p.)

En el Chile de dictadura se podría decir que, a fuerza de eludir los mecanismos de censura y ocultar una y otra vez las verdaderas intenciones sociales y políticas, se cayó en la desgracia de que esas intenciones terminaron al final por no existir. ¿Cómo iban a existir si había que podarlas a un punto que los mismos censores las encontraban plausibles? Lo cierto es que toda esa escena se convirtió en una “innovación de la no innovación” que amparaba en su trasfondo un repliegue del yo y una devoción en su propia ruina. Lo que Hal Foster caracterizó como una “pasión por lo real” en el arte del siglo XX, adoptó en el Chile de los años ochenta la forma de una realidad entretejida, construida primero y luego asimilada por quienes decidieron representarse así su época. El trauma fue mucho más el móvil de esa representación que un real irrepresentable al que el vacío del pensamiento pudiese hacerle justicia eternamente.

Que esa justicia no fue eterna lo prueba el cambio abrupto en las maneras de entrar en relación con lo irrepresentable que comenzó a asomar en Chile a partir de 2011 y en relación con la cual no se peca de optimismo si se dice que parece haber roto definitivamente con la enclaustrada escena crítica de la década de los ochenta. Es el tercer momento al que nos referíamos en páginas precedentes. Aunque este tercer momento, que siguió al reino de la promesa histórica y al de su clausura en el arte de la catástrofe, no deja de ser también en sí mismo paradójico. ¿Por qué paradójico? Porque anuda dos procesos completamente diferenciados: el de una vida colectiva que a través del movimiento de los estudiantes (y no solo de ellos) regresó por un lado a las calles, a los parques y a las plazas; mientras que otro se replegó en el reducto de internet o las páginas virtuales. Algunos autores como Boris Groys han hablado a propósito de este repliegue de una especie de nueva Edad Media. Esta tiene que ver con el hecho de que la red o la galaxia virtual descansan en un mundo escindido en el que cada quien puede ir de una aldea a otra haciéndose de experiencias que no se comunican entre sí: en una de estas aldeas amuralladas todo tiene que ver con pornografía, en la siguiente con el mundo de los coleccionistas de guitarras y en otras con las ventajas de ser veganos. Se pasa de una aldea a otra, se deja una página atrás y en la siguiente el mundo ya no tiene nada que ver con lo que se conocía o experimentaba. Cada página es una *mónada sin ventana* en el sentido que dio Leibniz a esa palabra, un *programa de verdad* como lo definió Paul Veyne a propósito de los sistemas de pensamiento de Foucault o un juego de lenguaje intraducible en los términos de Wittgenstein, salvo que en este caso aplicado literalmente a lo que sucede con esos universos amurallados de la web.

Farocki dice, por esto mismo, en *Desconfiar de las imágenes* algo así como que antes, cuando uno se cruzaba en el centro de una ciudad con alguien pidiendo

limosna, con una pareja de enamorados o con una pelea, todas representaciones típicas de la vida, se preguntaba si se estaba filmando en la ciudad una película; mientras que hoy se preguntaría si se está representando una vida para que uno pueda imaginarse una ciudad. La impresión que se tiene a partir de esto es que la política se ha convertido en el dispositivo con el que cada quien se diseña a sí mismo, en un elemento de la apariencia. Pero lo diferente con el mundo anterior es que la apariencia no representa ya, como era fama en la época militante de las vanguardias estéticas, la noche oscura de las formas en la que el hombre común extravía su conciencia o simplemente se aliena, representa todo lo contrario: representa un mundo en el que lo invisible se torna visible, un intervalo de luz al que todos los seres aspiran y en el que es posible dejar atrás el hecho de ser una sombra en el reparto. La política es la lucha por ingresar al mundo de las apariencias.

En esta lucha por ingresar al mundo de las apariencias, estalla en pedazos la frontera que antes separaba lo que el arte utópico prometía destruir: la demarcación entre incluidos y excluidos; el orden vertical en el que antes se enlazaban la identidad, el oficio y el estilo; la distribución de los verosímiles operada por los funcionarios del arte o por el campo de la teoría y de la interpretación. En la lucha por acceder al mundo de las apariencias, lo que se pone en juego es la irrupción de una comunidad inédita en el espacio de otra que se presentaba como si fuese eterna. Por eso dos universos formalmente tan diferenciados, como el de la galaxia virtual y el mundo de las calles, pueden, de modo sorpresivo, convivir ahora: lo que comparten es la caída definitiva del *medium*. El *medium* había estado constituido por los nuncios o los heraldos de una historia, cuyo desenlace feliz tenía como condición el organizar los cuerpos a partir de la promesa futura de la desaparición del arte o los ministros escépticos del espíritu que proclamaban desde sus gabinetes la catástrofe de todas las utopías. *Real* era el nombre para un futuro no identificado que estaba por conquistar según el trazado de una vanguardia estética o el trauma que el giro sufrido por el optimismo de esa vanguardia definió verticalmente como no incorporable al campo de la representación. Pero lo *real* es ahora otra cosa: la vida concreta o inmanente que, cansada de una representación política fallida, toma literalmente por asalto un modo de lo común en el que lo simbólico flaquea hasta venirse abajo.

Es el viraje que a partir de 2011 comenzó a imponerse en Chile a dos formas sucesivas de comprender la vida: la del artista vanguardista y utópico que hacia fines de los años sesenta creía tener en exclusiva las llaves que abrirían el destino salvífico de la vida; la del crítico desolado que a partir del Golpe estableció el cambio de estatuto de la vida apelando a los esquemas de la biopolítica y difundiendo en nombre del otro la imagen de un mundo en el que ya nada podía ser

trastocado. La lenta objeción colectiva a este tipo de lecturas no tiene nada que ver con los intelectuales que por estos tiempos apresuran juicios en nombre de los *sin voz* o en nombre de un clamor popular que, tras nadar décadas bajo el agua de la historia, vuelve a salir a la superficie, donde ellos mismos los esperan con un dejo de paternalismo y orgullo.

El engendro que deriva de esto no es más que un iluminismo invertido o una *rara avis* de populismo iluminista, consistente en que el intelectual como *medium* ha cambiado de lugar y ahora atribuye a las multitudes el haber atisbado la verdad oculta que los críticos no comprendían. Es mejor pensar que lo que no hay es justamente *una* verdad oculta y que el disenso que la práctica performática de quienes irrumpen traza en la superficie del espacio colectivo es una reconfiguración de lo sensible para la que simplemente no existe ni una realidad encubierta por las imágenes ni mucho menos un régimen único de presentación e interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Es lo que tratamos de decir: cuanto hoy está en juego no es el desplazamiento, sino la supresión definitiva del *medium*.

La supresión del *medium* tiene una virtud: no depende de la operación singular de ningún arte ni de la actividad exclusiva de ninguna crítica. Se diferencia del foso del que hablaba Brecht por la sencilla razón de que no obedece ni al montaje ni al método del distanciamiento, pues es justamente hacia la forma piramidal desde el que ese llamado se ejerce a la que se dirige. En el método de Brecht, el del extrañamiento, en el que alguien se inspira cuando por ejemplo “filma cómo se maquilla una herida en lugar de mostrar la pelea que supuestamente la ocasionó”, no es difícil notar que perdura todavía una forma piramidal: la que coloca al artista en la posición de ocultar o desocultar algo ante el espectador. Lo mismo vale para la deconstrucción: Derrida hizo esfuerzos denodados por desarmar *desde dentro* exactamente la misma pirámide que la irrupción política de una *performance* igualitaria comenzó de un tiempo a esta parte a erosionar *desde fuera*, en este caso a través de un disenso que no es interno a ninguna disciplina. “Erosión” o “disenso” parecen por lo demás términos más apropiados que “deconstrucción” a la hora de hablar de pirámides.

La pirámide emplaza un problema fundamental para el arte. Esto se debe a que, por un lado, es la imagen de un mundo vertical con el que las diversas reconfiguraciones estéticas han buscado arreglárselas desde los inicios de la modernidad artística hasta nuestros días. La intromisión baudeleriana del museo-burdel y las estampas efímeras en los esquemas del gran arte, la lectura benjaminiana de la ruina o la perennidad de la obra en la época de su reproducibilidad técnica, el llamado de Brecht a acabar con el foso, la invitación de las

vanguardias soviéticas a ver en el arte una mera forma detrás de la que no hay nada, la profanación duchampiana de la tradición artística, el *pop* y sus técnicas de enfriamiento, la destrucción conceptualista de la figuración pictórica, etc. Todas estas prácticas tienen en común el hecho de estar dirigidas a erosionar, con mayor o menor cuota de acierto, la verticalidad de un mundo abreviado en la imagen de la pirámide. La actual caída del *medium* ha desplazado este asunto hacia otro lado: la imagen prometida o trascendente de esta erosión ha pasado a la práctica inmanente de una nueva multiplicidad que deviene arte en el acto de desconfiar de la promesa artística.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. “El origen del trauerspiel alemán”. *Obras*, libro I, vol. 1. Madrid: Abada, 2006. Impreso.
- Brecht, Bertolt. “Sobre una dramática aristotélica”. *Escritos sobre teatro*. Madrid: Alba, 2010. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.
- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Ediciones del Ornitorrinco, 1983. Impreso.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013. Impreso.
- Foucault, Michel. *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- Groys, Boris. *Políticas de la inmortalidad*. Buenos Aires: Katz, 2008. Impreso.
- Kay, Ronald. *Del espacio de acá*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2005. Impreso.
- Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2005. Impreso.
- Saer, Juan José. *Lo imborrable*. Buenos Aires: Alianza, 1993. Impreso.
- Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*. México: Siglo XXI, 1981. Impreso.
- Sebald, W. G. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.