

El Procedimiento silencio

Con introducción de Andrea Giunta

Paul Virilio

Ediciones del Cagadero del Diablo

Más libros en <http://bibliocd.6te.net>

NOTA: Siendo que buscamos la distribución de los libros con propósitos tanto lúdicos, como académicos, y sabemos que mucha gente no tiene posibilidad de acceso a bibliotecas, o dinero para comprarlos.

Decidimos colocar la bibliografía tradicional para que pueda ser utilizado como referencia en cualquier trabajo. La paginación en el libro está marcada en color rojo, e indica el final de dicha página.

La bibliografía completa es:

Virilio, Paul. El procedimiento silencio. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001. ISBN 950-12-6526-9

Paul Virilio, Una introducción

"...en un mundo que se divide entre colaboracionistas y resistentes, me defino como un resistente".¹ Esta afirmación de la negatividad da cuenta de la posición crítica que caracteriza los análisis de Paul Virilio, un pensador que podría considerarse, por varias razones, un filósofo "de posguerra". En primer lugar, por el orden que él mismo imprime al relato de su biografía; una narración en la que considera la secuencia de acontecimientos que condensan el nuevo orden mundial que surge de la segunda posguerra; una crónica en la que enfatiza hasta qué punto el conflicto mundial dividió el siglo, lo marcó con el signo de la violencia, hizo posible la construcción de una nueva hegemonía, detonó una nueva sensibilidad. Crítico de la tecnología, de los nuevos medios de comunicación y de (9) la guerra, su deseo es constituir un frente resistente de inteligencias.

Virilio nace en París, en 1932, pero siempre comienza el relato de los hechos que definieron su pensamiento en Nantes, ciudad a la que fue evacuado junto con sus padres en 1939. Allí, en Nantes, asiste al espectáculo aterrador de la Guerra Relámpago (*Blitzkrieg*) de Hitler, de los alemanes avanzando hacia la costa. Sin embargo, el peor acontecimiento en sus recuerdos se produce entre el 16 y el 23 de septiembre, cuando los aliados bombardearon la ciudad y la arrasaron, destruyendo 8000 edificios:²

Recuerdo el mes de septiembre de 1943. Había ido en esa misma mañana a la calle del Calvaire, a esa calle hormigueante de vida, a esos negocios colmados de objetos, de juguetes... al anochecer todo había desaparecido, sustituyendo por el acontecimiento, el acontecimiento sobre el acontecimiento, la guerra sobre la paz de la cotidianidad [...]. Intempestivamente, todo se había desplazado, desaparecieron los inmuebles, las perspectivas, los alineamientos de las fachadas se volatilizaron... el cielo, la transparencia y la sombra de las ruinas en medio del amontonamiento de pedregullo y grava.

Lo que me instruyó no es el horror de los amurados en vida dentro de los sótanos, asfixiados por el estallido de los conductos de gas o ahogados al reventar las cañerías de agua (desde entonces, cuando las alertas, yo simplemente me negaba a bajar a los refugios, prefiriendo patios y jardines, prefiriendo arriesgarme al impacto de los estallidos que al (10) encierro de los escombros). Lo que me instruyó fue esta repentina transparencia, este cambio del espacio urbano que se podía observar a simple vista, esta motilidad de lo inanimado, del inmueble.³

La experiencia de la destrucción del paisaje urbano, de una violencia que, por la misma conflagración ideológica en la que estaba fundada, no podía reprobarse, va a ser constitutiva en el desarrollo de su pensamiento. La guerra lo coloca frente al hecho ineludible de que aquello que creía indestructible, su ciudad, podía ser aniquilado. La fragilidad de las apariencias, la fuerza de un poder capaz de derrumbado todo: la era de la tecnociencia, de una potencia destructiva que comienza en Coventry o en Guernica y culmina en Auschwitz e Hiroshima.

Durante la guerra el mar era una zona prohibida. Por eso, cuando termina el conflicto, su deseo más potente fue ver el océano que para él sintetizaba la idea de

¹ "Las tres bombas de Paul Virilio", entrevista a Paul Virilio de Luisa Futoransky, *Venezuela analítica*, 14 de mayo de 2001.

² *Ídem*

³ Paul Virilio: *La inseguridad del territorio*, Buenos Aires, La Marca, 1999, pp. 10-11.

libertad. Allí encontró los búnkers, sólidas construcciones de cemento encastradas en la playa, observatorios de guerra que se hunden en la naturaleza y que aún permanecen allí. Esta forma, la forma del búnker, va a funcionar para Virilio como un dispositivo visual. "No puedo escribir sin imágenes", afirma Virilio, y esta necesidad no remite a las imágenes como formas descriptivas, sino como conceptos, es (11) decir, como imágenes mentales.⁴ El búnker es para él un artefacto, una forma enigmática en la que se anudan los sentidos de la guerra; una forma cuyo reconocimiento busca por medio del registro y de la experiencia. En esta forma Virilio encuentra una imagen que condensa con eficacia sus reflexiones sobre la guerra. Para entender la guerra total, realiza un inventario del muro del Atlántico, de los 15.000 búnkers construidos por los nazis en la costa norte de Francia para rechazar el asalto de los aliados. Mientras realiza esta tarea descubre a Victor Segalen, quien, así como él fotografiaba búnkers, elaboraba un corpus fotográfico de budas y de ruinas abandonadas en el campo chino. El registro culmina en su primer libro, *Bunker: archéologie*, de 1975. Un estudio fotográfico y filosófico sobre la arquitectura de la guerra.⁵

Para Virilio, guerra y percepción (como también guerra y cambio tecnológico) están íntimamente relacionadas. Toda batalla implica un campo y métodos de percepción, mapas y referencias que permitirán tanto el ataque como la defensa. La aviación, el cine, el fotocine, el fotomosaico, el documental, se desarrollan en función de la necesidad de lograr una mejor (12) visión del campo de batalla, de las posiciones del enemigo.⁶ Si la primera guerra se vincula al cine documental, la segunda se vincula a la radio y el cine, a la aviación y al carro de combate. Las películas serán, también, un frente de batalla, un lugar de combate.

En esos años de la posguerra, Virilio asiste a los cursos de Vladimir Jankelevich y Raymond Aron y a los que dicta Merleau-Ponty en la Sorbona. También influyen en su pensamiento Husserl y Heidegger. Su forma de interrogar el muro del Atlántico parte, precisamente,

de una perspectiva fenomenológica. En estas formas -las formas del búnker- investiga hasta qué punto su sentido está dado por la necesidad de fundirse con el paisaje, a fin de hacer clandestino el peligro que encierran. Son bloques compactos, que resisten la demolición, que perduran como monumentos de la violencia. Tal forma es el dispositivo básico de su proyecto para la catedral de Nevers,⁷ por medio de la cual (13) quiere cristianizar esa forma aterradora. Su catedral -el *blockhaus*- también se inspira en la práctica social que llevó a la apropiación de los espacios del terror: la transformación de los refugios antiaéreos en hospitales, en depósitos de legumbres o en iglesias. Forma de cemento sombría y enigmática, la catedral de Nevers quiere hacer de esa forma definida por el horror (el búnker), un espacio de reflexión y devoción religiosa.

El fin de la guerra también hizo ineludibles las definiciones políticas. Mientras

⁴ Virilio escribe encadenando imágenes. Las frases cortas imprimen a su escritura el ritmo del *collage*, del montaje. Una escritura visual que no es ajena a su formación, ni a los problemas ni a los temas que lo cautivaron desde un principio.

⁵ Véase John Armitage (ed.), *Paul Virilio: From Postmodernism to Hypermodernism and Beyond*, número especial de *Theory, Culture & Society* sobre Paul Virilio, vol. 16, núm. 5, octubre de, 1999.

⁶ Paul Virilio, *El cibermundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 27-28.

⁷ Paul Virilio gana junto a Claude Parent el concurso para construir la catedral de Nevers, actualmente considerada monumento histórico. Utilizan 'como forma la del búnker que, de mito de la disuasión pasa a ser, en los años sesenta y setenta, un refugio antiatómico. La cristianización de esa "forma" aterradora" a la que se refiere Virilio generó muchas resistencias. Virilio cuenta que, mientras se efectuaba la liturgia de la consagración de la catedral el obispo repitió "¡Pero qué horror, pero qué horror!", a lo que el cura de la iglesia respondió: "Monseñor, lo que está realizando no es un exorcismo sino una consagración, más aún la consagración de 'la que será mi iglesia y no lo puedo tolerar". En "Las tres bombas de Paul Virilio", entrevista citada.

gran parte de la intelectualidad optaba por el marxismo, él se convirtió al cristianismo y fue bautizado por un cura obrero que trabajaba en la fábrica de Renault. En esta decisión su biografía actuó como condición: en lugar del comunismo, al que adhería su padre, Virilio optó por el cristianismo. En esos años, también define su interés por el arte. Durante los años cincuenta Virilio estudia en la École des Metiers d' Art de París y trabaja pintando afiches de cine. Pero su mayor competencia es como maestro vidriero y, como tal, trabaja con Matisse y Braque en la decoración de iglesias.

Es importante destacar su relación con la arquitectura y el urbanismo. Más que como un filósofo, Virilio se autodefine como un urbanista o como un filósofo de la ciudad. Después de todo, como él sostiene, la filosofía ha nacido en la ciudad, la "mayor forma política de la historia. Yo soy un hombre de la forma-ciudad, un formalista, porque ante todo soy urbanista".⁸ (14) En 1963 Virilio funda junto al arquitecto Claude Parent el grupo *Architecture principe*. Tres años más tarde editan nueve números de la revista que lleva este mismo nombre. Finalmente, en 1996, reagrupan todo el conjunto y lo completan con un décimo y último número. Desde el comienzo anuncian su programa: frente a una sociedad en crisis, es necesario repensar y revolucionar todo; en la nueva sociedad la arquitectura ya no corresponderá a la relación *estática* vertical-horizontal, sino a la *dinámica*. Para situarse en el nuevo plan de la conciencia humana, la arquitectura ahora se realizará en la "función inclinada". Lo que proponen es la reorganización del territorio, repensar la arquitectura, debatir públicamente el lugar del arquitecto.⁹

En 1968 Virilio participa junto a los estudiantes de la ocupación del Teatro del Odeón. En ese contexto surge la idea de organizar la École Speciale d' Architecture, de la que los alumnos lo nombran profesor y en la que hasta 1997 tendrá los cargos de director, presidente o administrador. Su incidencia en la formación de instituciones no concluye aquí: colabora con Jacques Derrida en la organización del Colegio Internacional de Filosofía; crea con su amigo Georges Perc la colección "Espace critique" en Galilée; participa activamente en las revistas *Esprit*, *Cause Commune* y *Traverses*; funda la radio Tomate junto a Félix Guattari; (15) organiza con el Alto Comisionado de París un servicio social para los SDF (sin domicilio fijo).¹⁰

Aunque recibe continuas invitaciones internacionales, Virilio rara vez deja París y en pocas ocasiones dicta conferencias fuera de Francia. A pesar de este relativo aislamiento, casi todos sus libros han sido traducidos, no sólo al inglés, sino también al español. Sus reflexiones sobre el impacto de las nuevas tecnologías comunicacionales en la cultura explican, en gran medida, este interés. Desde *Bunker: archéologie* (1975) Virilio denuncia los peligros de la técnica y de lo que se presenta como "progreso" de un mundo que considera amenazado. Para esto considera la experiencia que aporta la historia del cambio tecnológico.

Podría proponerse un índice de las palabras y los conceptos que se reiteran en sus ensayos: "cibermundo", "estética de la desaparición", "función oblicua", "espacio militar", "velocidad", "contaminación dromosférica", "ecología gris", "accidente integral", "dromología", "inercia polar", "endocolonización", "ciberfeminismo", "fundamentalismo tecnológico", "bomba informacional", "cronopolítica", "estrategias de la decepción", "transgenesia". Términos que se vinculan a una recurrencia de temas: las relaciones entre guerra y cambio tecnológico; la continuidad entre la revolución de los transportes del siglo XIX y las tecnologías de lo virtual en (16) el fin del siglo XX; la

⁸ Paul Virilio, *El cibermundo...*, p.41.

⁹ Véase "Architecture principe, 1966 a 1996, Paul Virilio et Calude Parente", reseña publicada en *Urbanisme*, París, n° 292, enero-febrero de 1997.

¹⁰ Véase Philippe Petti, "Perfil", en Paul Virilio, *El cibermundo...*, pp. 9-11.

relación entre tecnología y control, entre velocidad y poder (la velocidad como instrumento de control de un territorio, los peligros de poder absoluto que importa la velocidad absoluta). Pensar sobre estos problemas es para Virilio una responsabilidad:

Mi trabajo es el de un hombre limitado que debe tratar una situación sin límite. Un hombre que ha empezado a interesarse por la velocidad en el momento en que se ponía en práctica la velocidad límite, trescientos mil kilómetros por segundo. Soy incapaz de afrontar esta situación de manera proposicional. Sólo puedo decir "no".¹¹

La guerra, detonante inicial de su trabajo, ocupa un lugar central en sus reflexiones. En una cultura dominada por la guerra, el complejo militar-industrial tiene protagonismo en los debates sobre la organización del espacio en la ciudad. En *Vitesse et politique-Essai de dromologie* (1977), Virilio elabora un modelo acerca del crecimiento de la ciudad moderna y del desarrollo de la sociedad humana. Lo que se pregunta es por qué la ciudad medieval fortificada, a la que caracteriza como una "máquina de guerra" que modelaba los movimientos de quienes la habitaban, desaparece. La razón, sostiene, radica en la aparición de armamentos transportables que "exponen" el cerco militar y lo transforman en una guerra de movimiento. Para (17) Virilio la transición del feudalismo al capitalismo no está marcada por la economía, como sostenía Marx, sino por el cambio militar, espacial, político y tecnológico. En su pensamiento domina una concepción militar de la historia. La militarización del espacio contemporáneo provoca lo que Deleuze y Guattari llaman "desterritorialización" del espacio del capitalismo urbano. En términos de Virilio, el arribo de la velocidad o de la "cronopolítica" en reemplazo de la anterior geopolítica. Ante esta transformación, Virilio propone una "dromología" o "economía política de la velocidad": una ciencia que estudiaría las consecuencias de la velocidad, parámetro en función del cual se organizan nuestras sociedades en la nueva forma de organización del mundo.

Es central en el pensamiento de Virilio la noción de *accidente*. Todo progreso tecnológico, sostiene, encierra un lado negativo, un accidente. La búsqueda de las altas velocidades se genera en los juegos destructores de la guerra. En *Estética de la desaparición* (1980), uno de sus primeros trabajos sobre la velocidad y el tiempo, Virilio analiza los efectos de la manipulación de la velocidad por el poder. La nueva tecnología apunta a invadir todo el tiempo, a "instalar la fijeza de la vida en el desplazamiento", a eliminar toda posibilidad de aislamiento picnoléptico, de ausencia, de prácticas de desaparición, en tanto formas de libertad humana, márgenes que cada ser humano posee para inventar sus propias relaciones con el tiempo. La psicología de masas se basa en la unificación de las mentes, en la destrucción (18) del alma individual con el fin de construir el alma colectiva. El cine, la pantalla del ordenador, las tecnologías de la comunicación, atentan contra los momentos de invención, contra los tiempos intermedios, potenciales lugares de poder. Virilio continúa esta reflexión en *La máquina de la visión* (1988), donde señala que estamos llegando al fin de un ciclo de la percepción en el que se produce una visión sin mirada, un intenso enceguecimiento cuyo objetivo final es la industrialización de la no mirada.

Los efectos de las nuevas tecnologías son múltiples, hasta cierto punto impredecibles, y casi completamente negativos. Las nuevas técnicas de información mezclan todo, eliminan la distancia y alteran el orden del tiempo. Los medios de comunicación, que sostienen la libertad de anunciado todo, también poseen el control de la información, de decidir qué anunciar y qué callar. Así, las noticias pueden actuar como la dinamita, explotar como bombas, funcionar como máquinas de opinión o

¹¹ Paul Virilio, *El ciber mundo...*, p. 53

propaganda belicista (*El arte del motor*, 1993). También es resultado de las nuevas tecnologías el efecto de miniaturización, la creación de pequeñas micromáquinas que operan desde el poder de lo infinitamente pequeño, se introducen en el cuerpo humano, sustituyen órganos dañados o los perfeccionan. A la *revolución industrial* y a la *revolución de los medios de comunicación* seguirá la *revolución de los trasplantes*: el poder de ocupar los cuerpos con pequeñas máquinas estimulantes que crearán el hombre contemporáneo de la era de la velocidad absoluta de las ondas electromagnéticas. (19) Tecnologías que permitirán implantar en su cráneo sistemas y memorias adicionales. El problema no sería preservar la salud reduciendo el cansancio y el esfuerzo, sino aumentar la intensidad de la vitalidad del hombre gracias a los impulsos de las biotecnologías de la información. Un programa que apunta a modelar una fisiología humana pan-planetaria; es decir, el establecimiento de un *nuevo eugenismo*.

Las tecnologías de la interactividad generalizada -telecompra, teletrabajo, telepresencia- marcan el ingreso en la era del *accidente del presente*; una revolución de las transmisiones que permite la llegada generalizada, la prioridad de la *llegada* sobre el *trayecto* (*La velocidad de la liberación*, 1995). En este proceso, la interactividad es a la información lo que la radiactividad es a la energía, es decir, una potencia colosal y amenazadora de consecuencias múltiples. Al mismo tiempo que la interactividad nos acerca a lo lejano, nos aleja de lo próximo, del amigo, del pariente, del vecino, y los transforma en extraños. Virilio se refiere, en este sentido, a una *contaminación dromosférica* de las distancias, que reduce el tiempo a nada y que coloca al planeta en un vacío sideral. Junto a las preocupaciones de una *ecología verde* deben plantearse las de una *ecología gris*, que se ocupe de la contaminación que produce la velocidad supersónica de los medios de comunicación. Una nueva tecnología del control nos confina a una inercia domiciliaria, a un sedentarismo terminal y definitivo. Un proyecto que aspira a la creación de un hombre *válido*, sobreequipado de prótesis interactivas, (20) cuyo modelo es el *inválido*, equipado para desplazarse en su entorno.

Virilio retorna aquello que Einstein anunciara a fin de los años cincuenta acerca del comienzo de una nueva revolución. Si en el siglo XIX se produce la *revolución de los transportes* (sistema ferroviario, automóvil y aviación) y en el siglo XX, la *revolución de las transmisiones*, gracias a la aplicación de propiedades de difusión instantánea de las ondas electromagnéticas (la radio, el video), lo que ahora se prepara es la *revolución de los trasplantes* de órganos y de estimuladores de rendimiento que reemplazarán cualquier órgano deficiente e incluso mejorarán el funcionamiento de los normales. Es decir, el nacimiento de una *nueva eugenesia*.

La aceleración del tiempo de la comunicación tiene efectos políticos y sociales. De ella surgirá la comunidad virtual de la ciudad mundial en la que el *ciudadano* cederá paso al *contemporáneo*. En la representación mediática, la ciudad mundial prevalecerá sobre la clásica representación política de las naciones. Al anterior complejo industrial y político pronto le sucederá un complejo informacional y metro político. Una nueva lógica de producción, basada en la deslocalización global y en una actividad fundada en la precariedad, quebrará la lógica de producción y de distribución tradicionales, cada empleado será una partícula virtual de una empresa esencialmente inexistente; cada ciudad no será más que una lejana periferia; un inmenso suburbio circundará a la ciudad virtual que lo dominará por completo. El accidente de los accidentes es (21) el accidente del tiempo, en el que el tiempo intensivo prevalece sobre la centralidad del espacio extensivo de los territorios. *Glocalización* es la palabra que sirve para denominar la mezcla entre el *tiempo local* de una actividad situada con precisión y el *tiempo global* de la interactividad generalizada. Un tiempo interactivo que invade, también, el ámbito del sexo. Con el declinar de los contactos físicos y de la familia nuclear, el mundo de

los multimedia no sólo será el centro de apuestas de los economistas, sino también un burdel cósmico.

En *La bomba informática* (1998) Virilio se pregunta si es posible considerar *civilización* a la ciencia contemporánea, si pueden asimilarse sus catástrofes técnicas al progreso. Vinculada a la eficacia en lugar de la verdad, la ciencia se encuentra en un camino de decadencia. La actual pérdida del sentido de la distancia y del tiempo, el incesante *feed-back* que desintegra la geografía, que establece un nuevo tiempo mundial marcado por la instantaneidad que borra todas las distancias, crean las condiciones de un *accidente generalizado* cuyo síntoma podría ser el *crack* bursátil. Virilio expresa el temor frente a una guerra económica global que se cierne después del fin de la guerra de la disuasión nuclear Este/Oeste. Un riesgo de *crack* económico que sería la prolongación del *crack* visual del "mercado de lo visible": la burbuja virtual de los mercados financieros interconectados no es más que la consecuencia fatal de la burbuja visual (*crack* de las imágenes) de una política que es, a la vez, panóptica y cibernética. (22)

El desarrollo científico se asocia al crimen. Después de la primera bomba, la *bomba atómica*, capaz de desintegrar la materia por la energía de la radiactividad, surge la segunda bomba, la *bomba informática*, capaz de desintegrar las naciones por la interactividad de la información. La que se anuncia, la tercera bomba, es la *bomba demográfica* o la *bomba gen ética* que estallará en laboratorios en los que se generarán las especies transgénicas, mejor adaptadas a las condiciones de contaminación del tiempo y la distancia.

Los efectos de la comunicación sin límites se expanden sobre la vida democrática. Después de la democracia directa, susceptible de renovar la democracia representativa de los partidos políticos, aparece en escena la ideología de una democracia automática donde la ausencia de deliberación sería compensada por un automatismo social parecido al del sondeo de opinión o al de la medida de audiencia de la televisión.¹² Una democracia-reflejo, sin reflexión colectiva, donde el condicionamiento predomina sobre la campaña electoral. Si cada revolución tuvo su accidente (el descarrilamiento de un tren, el naufragio del *Titanic* o Chernobil, por ejemplo), el accidente de la comunicación sin límites es la bomba informática y su futuro poder de disuasión frente a la autonomía política de las naciones. Una logística nueva, el control cibernético de los conocimientos, un mercado único que también tiene una dimensión militar y estratégica. (23)

En *La bomba informática* Virilio señala relaciones entre este mundo en crisis y el arte contemporáneo, cuyas expresiones considera síntomas clínicos de la crisis de la contemporaneidad misma. Un arte que, a fines del siglo XX, habría cortado sus lazos con el pasado y que sería incapaz de representar el futuro: un instrumento privilegiado del presente y de la simultaneidad que domina en este nuevo estado del mundo. Su evolución no es, como la ausencia de crítica permite pensar, un camino hacia el progreso. Con la dislocación de las formas que provoca a comienzos de este siglo el cubismo, y con la desaparición de las formas en la abstracción geométrica, se produce la deslocalización -resultado de la era virtual- que desemboca en el arte actual de un *feed-back* interactivo entre el autor y el público.

El procedimiento silencio comprende dos ensayos en los que Virilio aborda plenamente las problemáticas del arte contemporáneo. El problema central sobre el que nos propone reflexionar es cuál es el mundo que corresponde al arte contemporáneo. En el primer ensayo, "Un arte despiadado", Virilio formula las preguntas que se les

¹² Paul Virilio, *La bomba informática*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 123

plantean a la crítica y al público que visitan una exposición de arte contemporáneo. Los problemas refieren, centralmente, a cuestiones éticas. Si como señala Virilio, en el museo de Auschwitz podemos tener la sensación de estar en un museo de arte contemporáneo, no podemos eludir ciertos interrogantes: ¿no es la estética del enemigo la que finalmente ha triunfado?; en el lenguaje (24) del arte moderno, ¿no se encuentran los mismos signos catastróficos que han dado lugar a Hiroshima, Chernobil o el *Titanic*?; la agitación que, bajo justificativos artísticos, provocan los artistas de vanguardia, ¿no guarda relaciones con el terrorismo?

En lugar de cometer un verdadero crimen, matando con una bomba a transeúntes inocentes, el despiadado autor contemporáneo de este siglo acomete contra los símbolos, contra el sentido mismo del arte "compasivo", el cual asimila al "academicismo" (véase p. 51).

Las preguntas de Virilio tocan uno de los puntos más conflictivos del arte contemporáneo, ¿la defensa de la libertad en el arte lo justifica todo?, ¿hay algún límite (ético) para lo que puede exhibirse en los espacios del arte?

Virilio pone en correlación la dinámica de la guerra con la dinámica del arte. Si la guerra es el motor del cambio y, también, la trampa del progreso, las vanguardias (desde el expresionismo alemán hasta el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo), asociadas a la guerra, habrían anunciado, una y otra vez, todo el horror del siglo XX.

Inseparable del estado suicida de las democracias representativas, el arte de este siglo no cesó de anticipar peligrosamente -en todo caso, de saludar desde lejos- la abominación de la desolación de los tiempos modernos, ya se trate de Hitler y de Mussolini -el "futurista" -, de Stalin o de Mao Tse Tung (véase p. 52). (25)

Esta lectura vuelve comprensible y recoloca la frase con la que Picasso respondió a los soldados alemanes cuando le preguntaron si él había pintado *Guernica*: "¡Es obra de ustedes, yo no fui su autor!" (véase p. 54).

Del mismo modo que la democracia representativa ha sido reemplazada por la democracia de la opinión y de la encuesta, el arte contemporáneo ha dejado de ser *demostrativo* para ser sólo *mostrativo*. Un arte que atenta contra el espectador y del que la exposición *Sensation* constituye un buen ejemplo.¹³ En lugar de centrarse en la reacción de Giuliani, el alcalde de la ciudad de Nueva York, frente a esta exposición (es decir, en el conflicto entre libertad artística y control de (26) las instituciones), Virilio destaca la brutalidad de las obras expuestas, cierto deseo de torturar al espectador y el poder inmoral del mercado:

Se trataba, en realidad, de una nueva máquina concebida por el movimiento sexo-cultura-pub que se encontraba allí completo, ya que las once obras expuestas

¹³ Expuesta por primera vez en 1997 en la Royal Academy de Londres, la colección Saatchi (coleccionista y mecenas), de jóvenes artistas británicos, fue presentada en 1999 en el Museo de Brooklyn. Estos artistas emergen y dominan en la escena artística británica de los años ochenta, durante el thatcherismo. El grupo incluido en esta exhibición (más de cuarenta artistas) surge, en parte, de la exposición organizada por el artista Demian Hirsh en 1988 (*Freeze*). Sobre todo por sus temas -sexo, religión, pedofilia- muchas obras causaron escándalo. Por ejemplo la de Chris Ofili, *The Holy Vtrgin Mary*, que representaba a la Virgen María y la cubría con excremento de elefante. La reacción del alcalde de la ciudad de Nueva York, Rudolph Giuliani, republicano y católico, desató un intenso debate. Su argumento para quitar los fondos del Museo de Brooklyn era que, si bien de acuerdo a la 1ª Enmienda, todos gozan del derecho de hacer lo que deseen, no son los impuestos de los católicos de Nueva York los que tienen que pagar por ello. Hacia esta lógica que sostiene la "privatización de los derechos" se dirigió la impugnación pública. En términos generales, la crítica sobre la exhibición se centró más en la censura o en el debate acerca del uso de los fondos públicos que en el análisis del valor estético de las obras.

(retrato de la infanticida Myra Hindley, moldes de cuerpos infantiles cuyas bocas estaban reemplazadas por falos, etcétera) pertenecían todas, sin excepción, a Charles Saatchi, uno de los reyes del Reino Unido. Otro hecho sin precedentes fue el de prohibir el paso a los menores de dieciocho años a una sala del museo donde estaban reunidas las obras más violentas y más obscenas; de este modo, se veía abolida una de las últimas diferencias existentes aún entre una manifestación llamada cultural y cualquier espectáculo de categoría X.¹⁴

En palabras de Virilio, un acto de terrorismo. Tanto como la exhibición de 200 cadáveres humanos en el museo de la técnica y el trabajo de Mannheim, presentados por el anatomista alemán Günter van Hagens ante 800.000 visitantes. ¿Bajo el pretexto de quebrar tabúes, es posible exponer cualquier cosa?

Es por esto que Virilio sostiene que el arte del siglo xx: es un arte *despiadado*, cuyos resultados no son diferentes de los que se exhiben en el Memorial de Tuol Seng, donde se archivan las fotos de los miles de ejecutados por el gobierno camboyano; un museo que conserva los rostros en las fotografías de los cuerpos (27) que han desaparecido.¹⁵ La situación en la que se encuentra el arte no es distinta de la que acosa a la ciencia y a la biología contemporáneas, en camino de convertirse en una cultura que reemplazará la *demonstración* (ética o estética) por la *mostración*, por la *presentación ostensible del horror*. En otras palabras, el arte contemporáneo no sería más que la expresión de un nuevo eugenismo triunfante. Si Adorno sostenía que era imposible escribir un poema después de Auschwitz, lo que el arte contemporáneo nos demostraría es que el *espectáculo de la abyección* ha triunfado. Y sin embargo, en nombre de la libertad de expresión, se ha vuelto políticamente incorrecto cuestionado.

Pero el arte contemporáneo no sólo es despiadado por lo que muestra. También lo es porque ha suprimido la integridad del silencio de la vista. En *El procedimiento silencio* Virilio considera las consecuencias del sonido en un lenguaje artístico que, desde el cinematógrafo, ha avanzado en la tecnificación de los multimedia. En *La inercia polar* (1990), podemos seguir en detalle las críticas que Virilio dirige hacia los nuevos medios como el video o el cine. Éstas se concentran, fundamentalmente, en dos aspectos: por una parte, todas las consecuencias que pueden derivarse del reemplazo de un arte de la representación por un arte de la (28) presentación directa de un lugar. El otro punto es el control que tales medios permiten: las pantallas de video en los andenes del metro, las microcámaras que sustituyen a los conserjes en los teclados del portero eléctrico. Todos instrumentales de vigilancia urbana que surgen en París después del '68, con las cámaras de vigilancia que controlaban los ingresos a las universidades. Así como en el siglo XVII la telescopía y la microscopía transformaron la percepción del mundo, la videoscopia produce ahora un cambio en la visión: participa en "la creación de una localización instantánea e interactiva" y de un nuevo espacio-tiempo que no tiene nada que ver con el espacio de las distancias geográficas. El video no será por lo tanto el octavo arte, de la misma forma -afirma Virilio- que el cine no fue el séptimo. La crisis del cine y del video es resultado de la importancia que se le ha dado al espectáculo de los hechos en "detrimento de la iluminación de los lugares de los acontecimientos".¹⁶ El espacio-velocidad que pone en contacto instantáneo distintos lugares, suplanta al espacio-tiempo de nuestras actividades cotidianas. Para el videasta lo central no es la representación sino la presentación directa y simultánea. La contigüidad del tiempo real

¹⁴ Paul Virilio, *La bomba informática...*, pp. 59-60

¹⁵ Tuol Seng es la escuela utilizada por el régimen de terror de los jemes rojos (Camboya, 1975-79) como centro de tortura. Convertida hoy en museo para recordar los horrores de un régimen que asesinó entre 1,5 y 2 millones de personas en un país de 8 millones de habitantes.

¹⁶ Paul Virilio, *La inercia polar*, Madrid, Trama, 1999, p. 13.

(teletopía) suple la contigüidad del espacio real: ahora es posible ver los acontecimientos en el mismo momento en que éstos suceden en los puntos más extremos del planeta. Si los siglos (29) XIX y XX asistieron al advenimiento de un vehículo automóvil, ferroviario, móvil, el final de este siglo anuncia la llegada de un vehículo audiovisual y estático que sustituye nuestros desplazamientos físicos e incrementa la inercia domiciliaria. La llegada generalizada de las imágenes y los sonidos genera lo que Virilio denomina *inercia polar*. Sus consecuencias son el confinamiento, el estado de sitio domiciliario, el estado de sitio del planeta. Todo, afirma Virilio, conduce a un orden de visibilidad cronoscópica o dromoscópica. El tiempo ya no es un tiempo que pasa, sino un tiempo que se expone, intensivo, capaz de reemplazar el tiempo extensivo de los calendarios y de la historia. Para Virilio, el resultado de este nuevo estado de cosas, del predominio de los medios audiovisuales, es la decadencia de la mirada, de la visión directa. Un desarrollo sin precedentes de la industrialización de la visión que reemplaza a la contemplación del entorno.¹⁷ El nuevo estado de cosas comienza con la fotografía. Ante la pregunta de qué es más verídico, el arte o la fotografía, Rodin respondía:

No, es el artista quien es verídico y es la fotografía la que miente, pues en la realidad el tiempo no se detiene y, si el artista logra producir la impresión de un gesto que se ejecuta en varios instantes, su obra es desde luego mucho menos convencional que la imagen científica en la que el tiempo se halla bruscamente detenido.¹⁸ (30)

El arte de la representación tendría así la capacidad de atrapar entre sus formas un tiempo condensado, experimentado, vivido; un tiempo cuyo poder se disuelve en el instante fugaz que registra la toma fotográfica. Para Virilio, la fotografía importa una pérdida, representa el primer paso en el reemplazo de ese tiempo lineal, que pasa, por el tiempo que se expone, que crea "superficie". Una nueva inscripción del sentido del tiempo que intensifica las nuevas tecnologías de la interactividad. Un mundo en el que la experiencia corporal y espacial decaen, en el que el tiempo deja de ser duración para ser perpetuo tiempo diferido, en el que ya no se trata de contemplar el paisaje sino de vigilar las pantallas, todo esto marca el advenimiento

de un mundo distinto, en el que dominan nuevos valores. Tele-acción, tele-presencia: todo llega sin realizar ningún movimiento. Si la parálisis era signo en otros tiempos de incapacidad hoy lo es de progreso. El dominio de la instantaneidad, el poder absoluto de la velocidad. Ubicuidad instantaneidad e inmediatez. Un poder cuasi divino. En *La inercia polar* Virilio continúa el análisis del espacio contemporáneo que comienza en *La inseguridad del territorio* y *El espacio crítico* e introduce nuevas consideraciones acerca del tiempo.

La disolución del lenguaje que acontece con las nuevas tecnologías atenta contra la materialidad de la imagen en la forma, contra el poder del arte. El arte, como los medios de comunicación, puede ordenarse en una lectura histórico-evolutiva. En el siglo XIX, junto a la revolución de los transportes, surge una *estética* (31) *de la desaparición* que sucede a la *estética de la aparición*. La *estética de la aparición* es la que corresponde a la escultura y a la pintura, en las que las formas y la materia son el soporte que permite la aparición de la imagen. Con la fotografía y el cine nace la *estética de la desaparición*. Una estética fundada en la velocidad de la toma fotográfica, en la persistencia retiniana de las imágenes y en la fugacidad de los objetos; estética que hoy continúan la televisión y el video. En el modelo de lectura del arte moderno que

¹⁷ *Ibid.*, p. 95

¹⁸ *Ibid.*, pp. 96-97

propone Virilio -modelo fundado en la resistencia-, Cézanne y los impresionistas surgen como reacción frente a la fotografía, como negación del modo de representación del mundo que aparece en el siglo XIX amenazando las formas de representación en el arte, una disidencia frente al cliché fotográfico. Esta resistencia debería funcionar como modelo frente al arte más contemporáneo, arte de la angustia, de la supervivencia, de la disuasión. "No sólo los partidos políticos y los ejércitos han sido disuadidos. También el arte".¹⁹ Así como frente al objeto técnico busca distanciarse, volverse crítico, Virilio también propone una posición crítica frente al lugar de la técnica en el arte. La pregunta, ante cada cambio estético es, ¿qué es lo que se pierde? Ya esto deben apuntar la crítica cultural y del arte. "Si en los próximos años no vemos crecer el número de críticos de arte, no existirá libertad frente a los multimedia ya las (32) nuevas tecnologías. Existirá un tiranía de la ciencia".²⁰ Cada tecnología tiene su accidente, y éste también se anuncia en la cultura. El arte, tanto como la historia de la ciencia y la de la guerra, puede ordenarse en etapas:

[...] después del ARTE SACRO de la era de la monarquía del derecho divino, y del ARTE PROFANO contemporáneo de la era de la democracia, asistiríamos, impotentes o casi, a la emergencia de un ARTE PROFANADO, a imagen de los cuerpos aniquilados de *la tiranía*, esperando, mañana, el accidente de la cultura, la imposición de un "arte oficial" multimediático (véase p. 111).

El problema no es negar los hallazgos de la técnica, sino superados por medio de la crítica. Sostener el derecho y la necesidad de discrepar.

El arte global, unificado por un mismo pensamiento, ha anulado el poder comunicativo de la representación plástica silenciosa. El sonido, introducido por el cine, exaltado por los futuristas (que en 1910 declaraban "Nuestras sensaciones ya no pueden ser susurradas; en adelante queremos que canten y que resuenen sobre nuestras telas como las fanfarrias ensordecedoras y triunfales"), ha enmudecido a las artes plásticas. El cubismo y el arte abstracto proponían una dislocación espacial, ahora estamos en el tiempo de la dislocación temporal. Si los movimientos del arte moderno (33) -el expresionismo alemán, el futurismo, el dadaísmo o el surrealismo- están ligados a la guerra y al desarrollo tecnológico (no olvidemos la relación que Virilio establece entre guerra y desarrollo), ¿no pueden encontrarse en las transformaciones de su lenguaje los signos de las catástrofes que anticipan? Virilio descrea del arte actual, de las instalaciones artísticas que enfatizan la fragmentación, la pérdida del lugar y el deseo de estar en "ninguna parte".

Ante un siglo que probablemente nos revele que las pérdidas han superado las ganancias, Virilio propone recuperar la lengua y el contacto con el espacio real:

Reencontrar el tacto, el placer de la marcha, del alpinismo, de la navegación (Gérard d' Aboville, el remero, es una especie de profeta), son signos de otra divergencia, de una vuelta a la física, a la materia; los signos de una rematerialización del cuerpo y del mundo.²¹

En "Un arte despiadado" y en "El procedimiento silencio", Virilio analiza lo que, utilizando sus propias palabras, serían las consecuencias de "la hipótesis de un *accidente de los valores ESTÉTICOS* (o de los conocimientos científicos), en la era de

¹⁹ Paul Virilio, *El cibermundo...*, p. 33.

²⁰ *Ibid.*, p. 36.

²¹ *Ibid.*, p. 51.

la revolución de la información" (véase p. 112). Sus conclusiones eluden toda forma de ambigüedad: "la POLÍTICA, como el ARTE, tienen límites [...] la libertad de expresión democrática se detiene [...] en el umbral del llamado *al asesinato*" (véase p. 112). (34)

En un tiempo en que el que la informática reinscribe el mito del intercambio, de la comunicación y de la democracia absoluta, la posición de Virilio puede resultar molesta. Sin embargo, nada de lo que sostiene nos es desconocido ni ajeno. Si la única alternativa posible en un tiempo de ocupación es la resistencia, él se coloca entre los resistentes. Frente a la invasión massmediática, una forma de resistir es -para Virilio como para quienes poseen las mismas certezas- explorar las zonas oscuras del arte. En éste, como en la guerra, resistencia no es sinónimo de conservadurismo, sino de liberación.

Buenos Aires, agosto de 2001

El ataque terrorista que el 11 de septiembre destruyó el World Trade Center de Nueva York y parte del Pentágono de Washington desbarató y excedió las peores predicciones. Colocó al mundo en el borde de un abismo desde el que sólo puede vislumbrarse el terror. Asistimos a la primera guerra de la Mundialización -respondió Virilio en una entrevista posterior al atentado-. Es el fin de la posguerra fría, que había empezado con la caída del Muro de Berlín y había continuado con las guerras del Golfo, de Kosovo. Ahora todo eso ha terminado y se abre un nuevo período de guerra internacional. Si durante la guerra fría dominó el (35) equilibrio del terror, la caída de las Torres Gemelas inaugura el tiempo del desequilibrio del terror. Una guerra accidental e imprevisible, sin enemigos declarados, sin líneas de frente, furtiva, que puso en ridículo a la gran potencia mundial, preparada para derribar misiles pero incapaz de combatir un ataque que utilizó como armas objetos cotidianos.²² Para un sistema que sólo puede pensar en el éxito o el fracaso desde los mecanismos de la lógica que lo organiza, no sólo era impensable el derrumbe de las torres más altas de Nueva York, sino que era imposible admitir que se llevara a cabo con los materiales con los que se lo hizo. Lo que esta destrucción nos demuestra es que hay otras lógicas en juego. Para un poder que no se cansó de anticipar y proclamar el éxito o que buscó anticipar las fallas con el objeto único de eliminadas y perfeccionarse, las imágenes de la destrucción que hegemonizaron el terreno de lo representable durante los últimos diez días resultan incomprensibles.

La desproporción entre el tiempo que demoró la construcción de esos nuevos y aparentemente inexpugnables monumentos del poder y su sorprendente fragilidad puso en escena una nueva articulación entre poder económico y poder bélico. La bomba que durante los diez últimos días acaparó toda la atención (36) del mundo no fue demográfica ni genérica: fueron los cuerpos-misiles lanzados contra los cuerpos materiales y simbólicos de un poder que sólo pudo autorrepresentarse como positividad.

Lo que la espeluznante obertura de la escena de la violencia mundial del siglo XXI nos permitió visualizar es que otras guerras se reconfigurarán y se continuarán en el nuevo escenario del horror: la xenofobia antimusulmana que se desató principalmente en los Estados Unidos, pero también en Inglaterra y que amenaza con desparramarse entre todas las poblaciones árabes del mundo;²³ la batalla por la desinformación que se

²² Paul Virilio, "Es como Sarajevo en 1914", Buenos Aires, *Página/12*, 16 de septiembre de 2001, p. 8. (Publicado originalmente en *Il Manifesto* de Italia.)

²³ Los asesinatos de musulmanes que se produjeron en Phoenix y Dallas y los casi 300 atentados

libró en los medios de comunicación norteamericanos junto a la incesante convocatoria a la guerra;²⁴ (37) la disputa trabada en torno al significado de las palabras utilizadas para organizar el sentido de los hechos: "conflicto", "guerra", "guerra santa" "cruzada" "libertad", "justicia infinita", "terrorismo", "bioterrorismo"; la certeza de encontrarse frente a un nuevo orden mundial, con formas distintas e incomprensibles para librar la guerra. "Guerra diferente", "amenaza mayor, autónoma y globalizada" -como señaló el historiador francés Nicolas Baverez- que utiliza armas precarias para detonar ataques mayúsculos: cuerpos-misil es, pequeñas navajas, entrenamientos en simuladores que pueden seguirse en academias de bajo costo, especulación bursátil en manos de los terroristas, "bombas" bacteriológicas que, llevadas en pequeñas valijas, podrían desparramar esporas microbianas en las ciudades.²⁵ La contraofensiva propone la revisión de las políticas inmigratorias; la creación de nuevos mecanismos de control que amenazan las libertades civiles (38) (permisos para que la CIA intervenga teléfonos, para que contrate personajes repugnantes autorizados para matar);²⁶ la redefinición y persecución de los "enemigos internos" (en Nueva York viven 500.000 musulmanes, en Inglaterra 5 millones, en Alemania 3,3 millones, casi 900.000 en Buenos Aires);²⁷ la búsqueda de un enemigo externo que, a diez días del atentado, no está Claro dónde se encuentra pero contra el que Bush, según anunció el jueves 20 por la noche, utilizará "todas las armas de guerra necesarias". Una guerra que se librará en un territorio ya arrasado, con un blanco móvil e impreciso.²⁸ Lo que todo esto demuestra es que el

contra instituciones y personas musulmanas que se sucedieron en los Estados Unidos después del ataque terrorista, llevaron a Bush a visitar la Gran Mezquita de Washington ya declarar al Islam "una religión de paz" cuyos principios habían sido violados por los ataques terroristas contra los Estados Unidos.

²⁴ Susan Sontag la denominó "campana destinada a puerilizar a la opinión pública": denunciando la complicidad entre los políticos y los principales medios de prensa, Sontag pregunta: "¿En donde está la admisión de que éste no fue un ataque 'cobarde' contra la 'civilización', la 'libertad', la 'humanidad' o 'el mundo libre' sino un ataque contra Estados Unidos, la autoproclamada superpotencia del mundo, cometido como consecuencia de determinados intereses y acciones estadounidenses? ¿Cuántos ciudadanos estadounidenses están al tanto del actual bombardeo de EE.UU. contra Irak?". En Susan Sontag, "Mirar la realidad de frente", Buenos Aires, *Clarín*, 18 de septiembre de 2001, p. 27. (Copyright *Clarín* y Agencia Wylie. Traducción: Silvia S. Simonetti)

²⁵ "Tal vez lo más difícil de procesar fue la tecnología incongruentemente atrasada que se utilizó en el desastre. Después de años de preocuparse por cómo mantener el plutonio bajo llave o crear escudos misilísticos impenetrables, el mundo se detuvo gracias al equivalente tecnológico del cóctel Molotov [...] la tecnología del neolítico puede alcanzar las dimensiones de una devastación nuclear, matando a miles de personas, destruyendo compañías, atascando comunicaciones, clausurando todo los aeropuertos del país y cada metro cúbico del cielo norteamericano". En George Jonson, "Hasta una botella rota hubiera servido a los terroristas para hacer el ataque", Buenos Aires, *Clarín* 18 de septiembre de 2001, p. 34. (Traducido de *The New York Times* por Elisa Carnelli.)

²⁶ El jueves 13 el Senado de los Estados Unidos aprobó la Combating Terrorism Act of 2001 que permite a la policía "intervenir" servidores de Internet

²⁷ En la Argentina, el ministro de Defensa Horacio Jaunarena propuso rediseñar el esquema de inteligencia interna y externa; el Estado Mayor Conjunto trabaja en la reformulación de la Ley de Defensa que hará difusa la línea entre "defensa y seguridad", con lo que podrían restablecerse las condiciones de una escena conocida: la doctrina de Seguridad Nacional, el terrorismo de estado, los desaparecidos.

²⁸ Tamin Ansary, escritor afgano residente en los Estados Unidos, después de hablar como alguien que odia a los talibanes y a Osama Bin Laden, y de afirmar que no tiene ninguna duda de que ellos cometieron el ataque a Nueva York, los separa del pueblo de Afganistán: "Ni siquiera son el gobierno de Afganistán. Los talibanes son un culto de psicóticos ignorantes que se apoderaron de Afganistán en 1997. Bin Laden es un criminal político con un plan. Cuando piensen en talibanes, piensen en nazis. Cuando piensen en Bin Laden, piensen en Hitler. Y cuando piensen en 'el pueblo de Afganistán', piensen en 'los judíos en los campos de concentración'". Testimonio publicado por el diario *Clarín*, 21 de septiembre de 2001, p. 27. Amanda Seiba, argentina y musulmana, declara sentirse discriminada pero no por la gente, sino por los medios, que "difunden una imagen de un video antiguo diciendo que son niños palestinos que festejan el atentado del martes, confunden a afganos con árabes y hasta (dicen) que los musulmanes son todos

futuro no podrá rediseñarse, ni en el triunfalismo (39) ni en el escepticismo, a partir de una lógica exclusiva ni excluyente.

El nuevo escenario restablece dramáticamente la pregunta de Adorno acerca de la imposibilidad del arte. Desde Nueva York, retornando las palabras de Adorno, el artista uruguayo Luis Camnitzer escribe que es precisamente en estos momentos, cuando "necesitamos saber que hay una actividad capaz de nutrirnos y equiparnos para resistir la locura con que se está expresando un mundo increíblemente coherente en su enfermedad", en los que "es el dejar de hacer arte lo que se convierte en barbaridad".²⁹

Frente al horror, al menos tres problemas se plantean para el arte: la fascinación que puede producir la contemplación de un espectáculo horroroso (millones de espectadores en el mundo mirábamos, una y otra vez, como hipnotizados, las imágenes de los atentados en la televisión); la posibilidad estética y ética del arte de representar tal horror (¿hasta qué punto el artista puede dar el giro estético necesario para que el arte vaya más allá de la realidad, más allá de una realidad cuyo horror nunca puede superar el arte?, ¿es posible (40) representar el horror?, ¿no es inmoral hacerlo en tanto recrea la fascinación del hombre por la violencia?); la necesidad de hacer arte en tiempos de violencia y de terror (como cuando Juan Pablo Renzi, años después de haber dejado la pintura, confesaba en los tiempos de la dictadura "volví a pintar para no morir o, en todo caso, para no volverme loco").³⁰

Después de caminar por las calles del Soho respirando gases y polvo, reviviendo la experiencia angustiante de tener que presentar mis documentos ante la policía, y asistiendo al espectáculo efímero, doloroso, inolvidable de la precariedad de aquellas formas monumentales que se derrumbaron como castillos de arena, creo que el arte no sólo puede ser un espacio de resistencia y de resguardo del equilibrio frente al fanatismo que impregna los discursos de quienes han tomado en sus manos el derecho a la vida de los que habitamos este mundo. El laboratorio del lenguaje, de las formas y de los contenidos que el arte refunda en cada tiempo de emergencia, es un espacio (precario, pero no por eso menos potente) en el que también es posible imaginar formas alternativas y necesarias de respuesta frente a toda forma de violencia. (41)

Nueva York-Buenos Aires, 11 al 21 de septiembre de 2001

nazis". Testimonio publicado por *Clarín*, 19 de septiembre de 2001, p. 20

²⁹ Luis Camnitzer, "Twin Towers", mimeo. "Barbaridad" es la palabra que utiliza Adorno cuando en su *Teoría estética* afirma: "Escribir un poema después de Auschwitz es una barbaridad".

³⁰ "Juan Pablo Renzi o la unidad en los límites", entrevista a J. P. Renzi de Beatriz Sarlo publicada en el catálogo de su retrospectiva, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, 1984, p. 14.

Un arte despiadado

El siglo XX, ese siglo despiadado.
ALBERT CAMUS

A Jean-Louis Prat

Esta noche no vamos a hablar de piedad o de impiedad, sino más bien de sentir lástima, del carácter compasivo o despiadado del "arte contemporáneo".*

No hablaremos entonces ni de arte profano ni de arte sacro, sino, tal vez, de la profanación de las formas y de los cuerpos en el transcurso del siglo xx. Ciertamente, cuando hoy en día aceptamos debatir sobre la pertinencia o la nulidad del arte contemporáneo, generalmente omitimos plantear la pregunta: *Un arte contemporáneo, sí, pero, ¿contemporáneo de qué?* (47)

En una entrevista inédita con Francois Rouan, Jacqueline Lichtenstein declara:

Quando visité el museo de AUSCHWITZ, vi, ante sus vitrinas, imágenes de arte contemporáneo y eso me pareció absolutamente aterrador. Delante de esas vitrinas con valijas, con prótesis o con juguetes infantiles, no me sentí espantada, no sentí zozobra, no me sentí trastornada, como cuando caminé por el campo de concentración; no, *en el museo tuve la impresión repentina de estar en un museo de arte contemporáneo.*

Retorné lo que pensaba diciéndome: "¡Ganaron!". Ganaron porque produjeron formas de percepción que continúan ese modo de destrucción que les es propio.³¹

Esta noche, nuestra interrogación partirá entonces desde allí: si el terror nazi ha perdido la guerra, ¿no ha ganado acaso finalmente la paz? Esta paz de "el equilibrio del terror" no sólo entre el Este y el Oeste, sino también entre las formas, las figuras de un estética de la desaparición que podrá ilustrar íntegramente este fin de siglo.

Si "*humanizarse es universalizarse interiormente*"³² ¿el universalismo de la exterminación de los cuerpos como el del ambiente, desde AUSCHWITZ hasta CHERNOBIL, no ha logrado acaso *deshumanizar el exterior* en nosotros, trastornando nuestros puntos de referencia éticos (48) y estéticos, la percepción misma de nuestro medio?

Mientras que en el alba de nuestra modernidad industrial, Baudelaire comprobaba: "*Soy la herida y el cuchillo*", cómo no adivinar que inmediatamente después de la hecatombe de la Gran Guerra, en la que Braque y Otto Dix se habían encontrado enfrentados en el barro del Somme, el arte moderno se había desplazado de la herida al cuchillo (a la bayoneta), con un Oscar Kokoschka, "*el artista del escalpelo*", esperando, luego del expresionismo alemán de *DER STURM*, el accionismo vienés de un Schwarzkogler durante la década de 1960...

¿Artista o ARTE MALDITO? ¿Qué decir, mientras tanto, de un Richard Huelsenbeck, uno de los fundadores del dadaísmo, que en Berlín, en 1918, durante una conferencia sobre las nuevas tendencias del arte, afirmaba: "Estamos a favor de la

* A lo largo de toda la conferencia, Virilio empleará las palabras *piété* (piedad), *pitié* (piedad, lástima), *pitoyable* (lastimoso, lamentable, piadoso, compasivo) e *impitoyable* (despiadado, impiadoso), sirviéndose de manera alternativa de las distintas acepciones de esos términos, circunstancia que no siempre es posible mantener en castellano. En consecuencia, cada acepción será determinada por el contexto [N. del T.].

³¹ 1 *Entrevista* -Jacqueline Lichtenstein, Gérard Wajcman por Francois Rauan, mayo de 1997, de próxima aparición.

³² 2 Gabriel Ringlet, *L'evangile d'un libre-penseur: Dieu serait-il laïque?*, Albin Michel, 1998.

guerra. La vida debe doler. *No hay suficiente crueldad*"?³³ Conocemos cómo siguió esto; veinte años más tarde, el *"Teatro de la crueldad"* no será el de un Antonin Artaud, sino el de Kafka, el profeta de la desdicha de la metamorfosis de los campos, el sismo del humanismo.

"La guerra como higiene del mundo" del manifiesto futurista de 1909 se había convertido así -esta vez, treinta años más tarde- en las duchas de AUSCHWITZ-BIRKENAU. En cuanto al "surrealismo" de Breton, que (49) sucede a Dadá, él mismo sale completamente armado con los fuegos de artificio de la Gran Guerra, en la que la realidad común fue súbitamente transfigurada por la magia de los explosivos y de los gases asfixiantes, en Ypres y en Verdún.

¿Qué es lo que queda, desde entonces, de la prohibición sentenciosa de un Adorno sobre *la imposibilidad de escribir un poema después de AUSCHWITZ*? En suma, poco, puesto que todo o casi todo había comenzado en el alba de un siglo despiadado y constantemente catastrófico, desde el *TITANIC* en 1912, hasta *CHERLNOBIL* en 1986, pasando por los crímenes contra la humanidad de *HIROSHIMA* y de *NAGASAKI*, en los que, por radiaciones nucleares, desapareció una de las telas de la serie de las *Noches estrelladas* de Van Gogh.

Quizás aquí deberíamos hablar de Paul Celan y de su suicidio en París en 1970, el mismo año del suicidio de Rothko en Nueva York..., pero, ¿por qué detenemos tan rápido en esta crónica necrológica del arte, en la que la tasa de suicidio es constante desde que cometiera el suyo "el hombre de la oreja cortada", Vincent van Gogh?

¡Parece que la voluntad de extinguir la asfixiante cultura (burguesa) consistió, sobre todo, en exterminarse a uno mismo por encima del mercado (del arte), ofreciéndoles así ideas -a falta de ideas culturales- a los grandes liquidadores del siglo!

"¡Simplificaos la vida: morid!", decretaba -lo recordamos- Friedrich Nietzsche. Esta simplificación (50) extremista, en la que "el ornamento es un crimen",³⁴ ha acompañado a la historia del siglo XX, desde el asalto inútilmente repetido a las alturas del Camino de las Damas hasta el genocidio camboyano de los jemeres rojos.

Como muchos agitadores políticos, propagandistas o demagogos, los artistas de vanguardia habían comprendido desde hacía mucho lo que el TERRORISMO pronto iba a vulgarizar: nada es más fácil para hacerse un lugar en "la historia revolucionaria" que provocar un tumulto, un atentado al pudor, bajo pretextos artísticos.

En lugar de cometer un verdadero crimen, matando con una bomba a transeúntes inocentes, el despiadado autor contemporáneo de este siglo acomete contra los símbolos, contra el sentido mismo del arte "compasivo", el cual asimila al "academicismo". Como, por ejemplo Guy Debord que, en 1952, a propósito de su *Film sans images* a favor de Sade, declaraba que quería matar el cine *"porque era más fácil que matar un transeúnte"*.³⁵

Para prolongar esa tentativa, un año más tarde -en 1953-, los situacionistas no dudaron en insultar a Charlie Chaplin, *actor lastimoso por excelencia*, ¡tratándolo de estafador sentimental, de maestro cantor del sufrimiento e incluso de *fascista larvado!* (51)

Pero a todo ese delirio verbal que parece inconsciente de su siglo y que, sin embargo, sermonea al mundo entero en nombre de la libertad de expresión artística, en un período histórico que asiste a la instalación del *equilibrio del terror* y que se abre a los laboratorios de una ciencia que se apresta a programar el fin del mundo, principalmente a partir de la invención -en 1951- del arma termonuclear, corresponde

³³ 3 Citado en Greil Marcus, "Lipstick Traces" - *Une histoire secrète du XX siècle*, Allia, 1998.

³⁴ 4 Título de la célebre conferencia pronunciada en 1908 en Viena por el arquitecto Adolph Loos.

³⁵ 5 Citado en Roland Jaccard, "La Biblia del blasfemo", *Le Monde*, 29 de enero de 1999.

también *la autodisolución de las vanguardias*, el fin de la gran ilusión de la modernidad culta, como si en el origen de ésta se encontrara menos *el impresionismo* que el *nihilismo* de la catastrófica *intelligentsia* rusa del siglo XIX, de un Nechaiev, que decretaba que había que hundirse "a todo vapor en el barro"... Nada que ver aquí con *Lluvia, vapor, rapidez*, el cuadro de Turner que introducía el impresionismo de un Monet.

Inseparable del estado suicida de las democracias representativas, el arte de este siglo no cesó de anticipar peligrosamente -en todo caso, de saludar desde lejos-la abominación de la desolación de los tiempos modernos, ya se trate de Hitler y de Mussolini -el "futurista"-, de Stalin o de Mao Tse Tung.

De ahí, la figura emblemática, no tanto de un Marcel Duchamp, sino más bien de un Chaplin, de un Bonnard, pintor lastimoso por excelencia, junto con Claude Monet, el taumaturgo de un *Sol naciente*, que no es el de los laboratorios de Los ÁLAMOS.

"Al mirar esta pintura alemana que, naturalmente, representa la sensibilidad actual de Alemania, me (52) siento espantado. Los antiguos inventaron y representaron el mundo de los hechiceros, pero el mundo del Odio es una invención moderna, la invención de Alemania expuesta sobre las telas. Al lado de las cabezas humanas -o, más bien, inhumanas-, de una humanidad ávida de saqueos, los demonios de los cuadros góticos son una chiquillada. Cabezas furiosas, asesinas, demoníacas, y no a la manera antigua, sino a la manera moderna: científica, gases asfixiantes. Querrían tallar sobre carne fresca a los alemanes de mañana",³⁶ escribía en su diario, en 1925, el gran *marchand* de cuadros René Gimpel, que veinte años más tarde, el 1 de enero de 1945, desaparecería en el campo de NEUENGAMME... Íntimamente convencido del carácter fatal de las obras de Oskar Kokoschka, de Emil Nolde o del escultor Lehmbruck, René Gimpel nos vuelve a decir que nunca hubo arte antiguo ni arte moderno o contemporáneo, sino que el artista "antiguo" nos formó, mientras que el "contemporáneo" forma la percepción de la generación siguiente, al punto que nadie está "adelantado a su tiempo porque cada uno, en su día, es su tiempo".³⁷

Cómo no suscribir a esa comprobación de evidencia, cuando comparamos la *PIETA D'AVIGNON* (del siglo XV), con el *Retablo de Issenheim* de Matthias Grünewald (53) (del siglo XVI) -obras piadosas, una como la otra-, con "el expresionismo" alemán del maestro del políptico que ilustra la atrocidad de las luchas y de las epidemias de su tiempo, a la manera de un Jerónimo Bosch.

Hoy se podría retornar esa comprobación sobre la ausencia de anticipación a propósito de "asuntos" como el de la "sangre contaminada" y la falta de culpabilidad de los responsables políticos.*

Sin remontar a Jacques Callot, ni tampoco a Francisco Goya, en la época de los "desastres de la guerra" napoleónica, recordemos la respuesta de Picasso a un alemán que lo interrogaba en 1937 a propósito de su obra maestra: "*¿GUERNICA? ¿Es obra de ustedes, yo no fui su autor!*".

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,

³⁶ 6 René Gimpel, *Journal d'un collectionneur, marchand de tableaux*, Calman-Lévy, 1963, p. 292.

³⁷ 7 *Ibid.* p. 291.

* El autor hace referencia a uno de los mayores escándalos políticos desatados en Francia durante la década de 1980: como resultado de transfusiones sanguíneas no fiscalizadas por el Ministerio de Salud, miles de personas fueron contagiadas con el virus del sida, produciéndose luego su deceso, sin que ninguno de los responsables políticos fuera debidamente castigado. [N. del T.]

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*. (54)

De hecho, con este fin del milenio se cumple ante nuestros ojos lo que la abstracción había intentado comenzar: el fin del arte REPRESENTATIVO y la sustitución por una contracultura, por un arte PRESENTATIVO; situación que prolonga la temible declinación de la *democracia representativa* en provecho de la de la opinión, a la espera, mañana, de la *democracia virtual*, la encuesta automática de una "democracia directa" o, más exactamente, *presentativa* y multimediática.

Finalmente, el arte "moderno" habrá sabido ver lo que, en nuestros días, los medios de comunicación y de telecomunicación llevan a cabo cotidianamente: la puesta en abismo* del cuerpo, de la figura, con el riesgo mayor de una hiperviolencia *sistémica* y del auge de una alta frecuencia pornográfica, sin ninguna proporción en relación con la sexualidad: "*Hay que extinguir la desmesura antes que el incendio*", estimaba Heráclito.

Desmesura por desmesura, hoy el acostumbramiento al choque de las imágenes y a la ausencia de peso de las palabras ha trastornado la escena del mundo.

DESPIADADO, el arte contemporáneo no es impúdico, pero tiene la impudicia de los profanadores y de los torturadores, la arrogancia del verdugo. (55)

La inteligencia de la REPRESENTACIÓN cede entonces el paso a la perplejidad de una "presencia", no solamente insólita -como en la época del surrealismo-, sino insultante para el espíritu.

Por otra parte, eso supone que "la imagen" basta para darle al arte su significación, su sentido. En última instancia, el artista -como el periodista- está de más en el enfrentamiento entre el actor y el que mira.

"Esta concepción de la información conduce a una afligente fascinación por las imágenes *en vivo* de escenas violentas y de crímenes sangrientos", escribe Ignacio Ramonet, a propósito del impacto de la televisión sobre la prensa escrita; "esa demanda alienta el ofrecimiento de documentos falsos, de reconstrucciones y de manipulación diversas".³⁸

Pero finalmente, ¿no ocurre lo mismo en el arte de hoy en día? Véase, por ejemplo, la exposición "*Sensation*" de Londres, el *NEW NEUROTIC REALISM* del publicista y coleccionista Charles Saatchi.

Fusión/confusión del TABLOIDE y de un arte pretendidamente de vanguardia, mientras que el conformismo de la abyección nunca es más que una costumbre que el siglo XX se ha complacido en generalizar.

Aquí, la brutalidad de la obra no apunta tanto a alertar como a destruir, esperando que el espectador, (56) el oyente, sean torturados, lo que no tardará en suceder con el artificio cibernética, *el feed-back interactivo de la realidad virtual*.

Si el autor contemporáneo está de más -como Picasso, a propósito de *Guernica*- y si, en los medios culturales, la frecuencia de los suicidios no ha cesado de acelerarse, al punto que pronto será necesario erigir en los museos un MURO DE LOS FEDERADOS DE LA COMUNA DE LOS SUICIDADOS, ¡mañana también será necesario eliminar -a no dudarlo- "al aficionado al arte"!

* La expresión utilizada en el original es *mise en abyme*. La misma proviene de la literatura. Su significado, nunca bien definido por los diccionarios, alude a la inclusión, dentro de una obra literaria o pictórica, de un enclave que reproduce aspectos o fragmentos de la obra total. (Por ejemplo, el teatro dentro del teatro, cuando los actores en escena representan a su vez una obra teatral). La puesta en abismo genera así juegos espejados de fragmentación y potencial reproducción al infinito.

³⁸ 8 Ignacio Ramonet, *La Tyrannie de la communication*, Galilée, 1999, p. 190-191. En español en el original de Ramonet. [N. del T.] [Ed. cast.: *La tiranía de la comunicación*, Madrid, Debate, 1998.]

Escuchemos ahora a Rothko: "He estudiado la figura. De mala gana, descubrí que no respondía a mis necesidades. *Emplear la representación humana era mutilarla*".

Libre de todo compromiso ético o sentimental, el pintor quiere ir "*hacia la eliminación de todos los obstáculos entre el pintor y la idea, entre la idea y el espectador*".

Es el triunfo radio gráfico de la transparencia, como en arquitectura hoy la radiación de lo verdadero va a la par con la exterminación de los intermediarios, de todo lo que todavía resiste al puro y simple develamiento.

Pero esta repentina SOBREENEXPOSICIÓN de la obra, como de aquellos que la observan, va acompañada por una violencia que ya no es solamente "simbólica" como lo era ayer, sino práctica, ya que alcanza la intencionalidad misma del pintor: "A los que piensan que mis pinturas son serenas, me gustaría decirles que, *en cada centímetro cuadrado de sus superficies, he apresado la violencia más absoluta*", confiesa Mark Rothko, antes (57) de probarlo volviendo contra sí mismo ese furor contenido, un cierto día de febrero de 1970.

¿Cómo no adivinar, cerca de treinta años más tarde, la concentración de odio acumulado en cada metro cuadrado de las "ciudades inciviles" de este fin de siglo? ¡Vayan entonces a ver de noche, en los sótanos o en los estacionamientos subterráneos de los MONOBLOCS de suburbio, en los cuales las RAVE PARTIES clandestinas y los BACK ROOM caóticos no son más que -digamos- *una expresión turística!*

Después de haber abandonado la figura, "de mala gana", bajo el pretexto de no mutilada, el pintor estadounidense también ha elegido dejar la vida, ejerciendo la más nihilista de las libertades de expresión: *la de la AUTODESTRUCCIÓN*.

Si, de acuerdo con Nietzsche, Dios ha muerto en el siglo XIX, apostemos a que la víctima del siglo XX bien podría ser *el creador*, el autor, esa herejía del materialismo histórico del siglo de las máquinas.

Pero antes de decir "*¡salud, Artista!*", nunca nos olvidemos de que las palabras PIEDAD y LÁSTIMA son consustanciales, lo que parece habían omitido los miembros de la Santa Inquisición. . . No repitamos sus malas acciones, no nos convirtamos nunca en *los negacionistas del arte*.

¿Padecer o compadecer? Pregunta a la vez ética y estética, como lo adivinara perfectamente Géricault, quien, en el curso del invierno de 1822, debía realizar sus famosos "retratos de locos", gracias al doctor (58) Georget, fundador de la psiquiatría social. Retratos que debían servir de material de demostración para los alumnos y asistentes del alienista.

Impulsado por su pasión por la inmediatez, Géricault quiere *captar el momento*, la locura o la muerte, en vivo. Como la naciente prensa, se interesará por las noticias escandalosas, principalmente con el naufragio de *La Méduse*, ese *TITANIC* de la pintura...

Ya, el arte de pintar intenta sobrepasar toda REPRESENTACIÓN, para ofrecer *la presencia misma del acontecimiento*, como lo hará la fotografía instantánea, la *PHOTO-FINISH* o los primeros noticieros cinematográficos de los hermanos Lumière, mientras se espera el *LIVE COVERAGE* de CNN.

Finalmente, la INTERACTIVIDAD nacerá en el siglo XIX, con el telégrafo, pero, sobre todo, gracias a la electricidad clínica, a la aplicación de electrodos sobre el rostro de los cobayas humanos del "arte médico" de un Duchenne de Boulogne, * cuya actual exposición del Quai Malaquais apunta nada menos que a "rehabilitar" su obra,

* El neurólogo francés Guillaume-Benjamin Duchenne (1806-1875) es considerado como el fundador de la electroterapia y del electrodiagnóstico. [N. del T.]

cuando ese fotógrafo del hospital de la Salpetriere* sólo era un "expresionista de las pasiones", para el cual las expresiones de los pacientes (59) eran únicamente un material de laboratorio para practicar "*la anatomía viviente*".

Ya en el siglo XVIII, en vísperas de la Revolución Francesa, esa confusión entre *la percepción a sangre fría*, que permite al médico y al cirujano descubrir el mal gracias a la inhibición de la emoción, de la piedad, había contaminado la representación artística de los pintores y de los grabadores "naturalistas".

Así, la obra de Jacques d'Agoty, pintor anatomista que buscaba "la invisible verdad de los cuerpos", oscila entre el cincel del grabador y el escalpelo de la autopsia.

Pero el paso decisivo se daría en 1998, con la exposición "Los mundos del cuerpo", en el Museo de la Técnica y del Trabajo de Mannheim, donde cerca de 800.000 visitantes corrieron a ver unos 200 cadáveres humanos, presentados por Günther van Hagens.

Este anatomista alemán, efectivamente, ha inventado un método para conservar a los muertos y, sobre todo, para *esculpidos* plastificándolos, sobrepasando por mucho el embalsamamiento de las momias. Vestidos como estatuas antiguas, los desollados blandían sus pieles como trofeos, o incluso exhibían sus vísceras, imitando la *Venus del Milo con cajones*, de Salvador Dalí.³⁹

Por toda explicación, el doctor Van Hagens se respaldaba (60) en la consigna moderna: "*Se trata de quebrar los últimos tabúes*".

Luego de ese manifiesto terrorista de Mannheim, como con la exposición *Sensations* de Londres, se opera un desplazamiento: un poco más y se podrá considerar artistas de vanguardia, no solamente a los expresionistas alemanes que apelan al asesinato, sino a Ilse Koch, esa rubia romántica que, en 1939, había elegido un pequeño valle huido, al lado de Weimar, donde a Goethe le gustaba pasearse y donde, justamente, había imaginado su MEFISTÓFELES, *el espíritu que niega todo*: Buchenwald.

Koch, a la que se apodó como "la Perra de Buchenwald", tenía, en efecto, aspiraciones estéticas bastante similares a las del buen doctor Van Hagens, ya que hacía desollar a ciertos detenidos tatuados para confeccionar con sus pieles diversos objetos de arte bruto, pero también pantallas para veladores.

"*El artista -escribía Paul Valéry- primero pone su cuerpo.*" En el curso de los años que van de 1960 a 1970, los *accionistas vieneses* iban a seguir esa recomendación al pie de la letra, ya que serán sus propios cuerpos los que sirvan de "soporte-superficie" para su arte.

Luego de las "misas" de Hermann Nitsch, en las que sacrificaba animales en "un ritual sanguinolento y lascivo", el ejemplo extremo del AUTO DE FE del artista seguirá siendo tal vez el de Rudolf Schwarzkogler, quien murió a consecuencias de la castración que se habría infligido, en el transcurso de una de sus *performances*-(61)*action* que se desarrollaba a puerta cerrada, sin espectadores, entre el artista y una cámara de video.

ARTE TERMINAL que, para cumplirse, ya sólo necesita el enfrentamiento de un cuerpo torturado y un aparato automático.

Afines del siglo XX, con el australiano Stelarc, adepto al "*body-art*", esas artes visuales, de las cuales Schopenhauer escribió que eran "*la suspensión del dolor de vivir*", iban a convertirse en una precipitación hacia el sufrimiento y la muerte, para los individuos que, paulatinamente, tomaron el hábito desconsiderado de legar sus cuerpos no tanto "a la ciencia", como al voyeurismo clínico, esperando que un tal doctor Josef

* La Salpetriere es el nombre de un antiguo hospital parisino, fundado en 1656, destinado principalmente a las mujeres. Desde 1823 se convirtió también en asilo y manicomio. [N. del T.]

³⁹ 9 Paul Virilio, *La bombe informatique*, Galilée, 1998, pp. 61-63. [Ed. cast.: *La bomba informática*, Madrid, Cátedra, 1999.]

Mengele lleve a cabo los experimentos que sabemos, y que AUSCHWITZ-BIRKENAU se conviertan, por un tiempo, en *el más grande laboratorio gen ético del mundo*.⁴⁰

"La inmediatez es una impostura", declaraba el pastor Dietrich Bonhoeffer, antes de desaparecer, en 1945, en el campo de Flossenburg... El arte como inmediatez amnésica también lo es.

Si "*todo es regido por el relámpago*",⁴¹ la *PHOTO-FINISH* impone a las diversas "representaciones artísticas" la instantaneidad de su violencia, y el arte moderno, como (62) la guerra -la *BLITZKRIEG*- es sólo un exhibicionismo que impone su voyeurismo terrorista: el de la muerte en vivo.

A manera de ilustración de este acercamiento a *la impiedad del arte* en el siglo XX, observemos ahora de cerca dos tipos de imagerías fúnebres separados por, aproximadamente, dos milenios: los famosos *RETRATOS DEL FAYOUM* del Alto Egipto y las *PHOTO-FINISH* del Memorial de Tuol Seng, en Phnom Penh, donde el *angkar* (el gobierno camboyano) hizo *ejecutar a sangre fría* -las mujeres y los niños primero- a miles de inocentes, después de haberlos hecho fotografiar cuidadosamente.⁴²

En el alba de nuestra historia, en Egipto, la gente se esforzaba en sacar del anonimato a la persona del difunto, a fin de identificar *el ser en sí*. En Camboya, durante el crepúsculo de un siglo despiadado, *archivaron la identidad fotográfica del detenido, antes de ejecutado*.

Dos tiempos, tres movimientos: por una parte, el humilde y discreto nacimiento del *retrato*;⁴³ por otra, la utilización sistemática de *la detención sobre imagen*, como sentencia de ejecución: *LA MUERTÉ EN LOS OJOS*.

Dos versiones de un "arte" que Christian Boltanski ha intentado ilustrar a su manera, para luchar contra el olvido, la negación: *esa estética de la desaparición* que, (63) desgraciadamente, les da la razón a quienes niegan, todavía hoy, *la impiedad del arte*.

Es mejor causar envidia que lástima, se dice... Luego de haber sido usado por la publicidad, ¿ese dicho no se habrá convertido en máxima del arte? ¿Las ganas de consumir, cediendo su lugar a las de violar o matar?

Si fuera efectivamente el caso, el academicismo del horror habría triunfado: el arte *profano* de la modernidad, cediendo su preeminencia al arte *sacro* del conformismo; un "conformismo" que siempre sirve de lecho al fascismo ordinario.

En efecto, ¿cómo no adivinar que, debajo de la máscara del *modernismo*, se disimula el *academicismo* más clásico: el de la repetición de los estándares de opinión, la duplicación de los "malos sentimientos", que reproducen de manera idéntica la de los "buenos sentimientos" del arte oficial de antaño?

Finalmente, ¿cómo no comprender que la impiedad aparente del arte contemporáneo no es más que la figura invertida del *arte sacro*, la inversión de la interrogación inicial del creador: *¿por qué hay algo antes que nada?*

Por último, a semejanza de los medios de comunicación que, para satisfacer las mediciones de audiencia, sólo vehiculizan la obscenidad o el espanto, el nihilismo contemporáneo revela el drama de una estética de la desaparición que ya no sólo concierne al dominio de la representación (política, artística...), sino al conjunto de nuestra visión del mundo. (64)

⁴⁰ 10 Ernst Klee, *La médecine nazie et ses victimes*, Solin/Actes Sud, 1999, pp. 204 y 342.

⁴¹ 11 Heráclito.

⁴² 12 "Imagen y política", coloquio bajo la presidencia de Paul Virilio, en los Encuentros Internacionales de Fotografía, Arles, 1997; Actes Sud/AFAA, 1998.

⁴³ 13 Jean-Christophe Bailly, *L'apostrophe muette: essais sur les portraits du Fayoum*, Hazan, 1998.

Visiones de excesos de todo tipo, de desmesuras publicitarias que aseguran un éxito escandaloso, sin el cual el poder de condicionamiento de las apariencias cesaría de inmediato.

Justamente, a propósito de la desaparición, de la decadencia, interroguémonos sobre el escamoteo de los pintores *naïfs*; de Vivin, de Bauchant, sin volver a hablar del Aduanero Rousseau y de *La guerra*, su obra maestra, inspiradora del *Guernica* de Picasso.

¿Por qué ese olvido freudiano? ¿Esa discreta eliminación de quienes no aspiran a *un arte sabio*, académico o de vanguardia? ¿Hay que creer que esa tendencia del arte a la ingenuidad cesó bruscamente, por *demasiado lastimoso, seguramente*, como Raoul Dufy, el ingenuo libertino....

Con un poco de tiempo, se suprimirán los dibujos de los jardines de infantes para reemplazados por ejercicios de caligrafías numéricas.⁴⁴

Pero volvamos a la impostura de la inmediatez del arte, a esa PRESENTACIÓN de una obra que pretende imponerse a todos como evidencia, sin la mediación de reflexión alguna. Escuchemos a Marshall McLuhan, el bucólico prosista de la "aldea global":

Para saber lo que realmente ocurre en el presente, primero hay que interrogar a los artistas; ellos conocen mucho más del (65) presente que los sabios y los tecnócratas porque viven en el presente absoluto.

Volvemos a encontramos aquí con la interrogación de un René Gimpel, pero deformada por la ideología mediática del sociólogo canadiense. Entonces, ¿qué es lo que se da en ese PRESENTE ABSOLUTO (¡la última palabra está de más!), si no la resurgencia de un clasicismo que ya aspiraba al *eterno presente* del arte, al punto de querer fijado en los estándares geométricos (o sea, en el Número de Oro), sin ninguna relación con el carácter relativo y efímero de la percepción analógica de los acontecimientos, de la cual *el impresionismo* tenía que tratar de liberarnos, en el umbral de la modernidad industrial?

De hecho, contrariamente a las apariencias, el TIEMPO REAL -ese "presente" que se impone a todos en la aceleración de la realidad cotidiana- es sólo la repetición del espléndido aislamiento académico de antaño.

Un academicismo massmediático que, en la inercia de la inmediatez, intenta fijar toda originalidad y toda poética.

"La inercia es una forma gastada de la desesperación", pretendía Saint-Exupéry al final de su vida,⁴⁵ explicando por ello esa voluntad encarnizada de ya no *salvar los fenómenos* como antes, sino de perderlos, de escamotearlos (66) detrás del artificio de una manipulación de los signos y de las señales de una técnica *numérica*, que, desde entonces, alcanza al conjunto de las disciplinas artísticas, desde las captaciones de imágenes hasta las de *sonidos*, al punto que un *músico* como Bob Dylan puede exclamar: *"¡Todos los músicos que se oyen hoy en día no son más que electricidad!* Detrás de la pared electrónica ya no se oye respirar al cantante. Ya no se oye latir un corazón. Vayan a cualquier bar a escuchar a un grupo de blues y los conmoverá, los emocionará. Escúchenlo luego en un CD y pregúntense adónde fue el sonido que habían oído en el bar". El fin del carácter relativo y analógico de las captaciones de imágenes y

⁴⁴ 14 En cuanto a la curiosa denominación del futuro "Museo de las Primeras Artes", del Quai Branly, en París, ¿se trata de arte NATIVO [*natif*] o *naïf* ¿De un arte SABIO [*savant*] o SALVAJE [*sallvage*]?

⁴⁵ 15 Antoine de Saint-Exupéry, *Pilote de guerre*, Gallimard, colección "Folio", 1982, p. 85. [Ed. cast.: *Piloto de guerra*, Barcelona, Altaya, 1996.]

de sonidos, en beneficio del carácter absoluto y numerológico de la computadora (luego del sintetizador) es también la pérdida de esa poética de lo efímero, en la cual *el impresionismo* (pictórico, musical...) había sabido recuperar el sabor, antes de que el *nihilismo* de la técnica contemporánea lo elimina se definitivamente.

"Vivimos en un mundo atravesado por una fuerza destructora ilimitada", declaraba Johnathan Mann, el responsable de la lucha contra el sida ante la Organización Mundial de la Salud, antes de desaparecer, víctima del accidente del vuelo 111 de la compañía Swissair.

Es imposible, el efecto, avizorar el arte de este siglo, sin estimar la amenaza de la cual él es representación (67), una amenaza sorda pero visible, incluso ennegrecedora.⁴⁶

Después de la *contracultura*, ¿acaso no-estamos en el alba de una cultura, de un arte *contra natura*?

Ésa es, en todo caso, la pregunta que parecía plantear un coloquio que tuvo lugar, en el curso del invierno de 1999, en el instituto Heinrich Heine de París, bajo el título "La abolición del tema de la naturaleza en el arte contemporáneo".⁴⁷

En lo que concierne a las ciencias y a la biología contemporáneas, ya no se permite la duda, puesto que la genética está en tránsito de convertirse en un arte, un *arte transgénico*, una cultura del embrión con fines de resultados puros, como lo-deseaban los eugenistas de comienzos del siglo XX. "El juicio moral, al igual que el juicio religioso, pertenece a la ignorancia", pretendía Nietzsche, abriendo así, de par en par, la puerta de los laboratorios del terror.

¿Mostrar o demostrar, practicar la demostración (estética o ética), o bien practicar la purificación de toda "naturaleza", de toda "cultura", por la eficiencia técnica de la sola mostración, la presentación ostensible del horror?

El expresionismo de un MONSTRUO salido de la labor de una ciencia voluntariamente privada de conciencia... (68) como si la teratología se hubiese convertido, gracias a los progresos de la genética, en el SUMMUM de la BIOLOGÍA, en el ser fuera de lo común que se convierte en la nueva forma de "genio", ,pero esta vez del GENIO GENÉTICO y ya no literario o artístico.

"El mundo está enfermo. Mucho más enfermo de lo que pensamos, y eso es lo primero que habrá que reconocer *para tenerle lástima*. No importa condenar a ese mundo, mejor sería compadecerlo. *Necesita piedad*. Únicamente la piedad podría quebrar su orgullo", escribía en 1939 Georges Bernanos... Sesenta años más tarde, el mundo sigue enfermo, pero la propaganda científica, es infinitamente mejor y la anestesia, general. En cuanto al orgullo, gracias a la mundialización se ha vuelto inconmensurable y *la piedad* hoy sucumbe como había sucumbido *la piedad* en el siglo de filolocura nietzscheana.

Se dice: "La función de la ética es demorar el momento en que las cosas suceden". Ante la aceleración generalizada de los fenómenos de nuestra hipermodernidad, ese freno de la conciencia parece muy débil.

Luego de los *deportes extremos*, en los que el campeón se arriesga a morir para intentar una destreza inútil, el sabio, adepto de las *ciencias extremas*, asume el riesgo supremo de desnaturalizar lo vivo, después de haber trastornado su medio de vida.

Gracias a la decodificación del mapa del genoma humano, los genetistas, con la clonación, se dedican a la búsqueda de la *quimera*, de la hibridación del hombre (69) y

⁴⁶ 16 Paul Virilio. *Études d'impact*, a propósito de la obra de Peter Klasen. Expressions Comemporaines, 1999.

⁴⁷ 17 "Art, ou est ta nature?", coloquio del instituto Heinrich Heine de París, del 8 de marzo de 1999.

del animal. ¿Cómo entonces no adivinar que, a partir de ahora, *esos* "extremistas científicos", manipulando el embrión, lejos de amenazar solamente la unicidad del género humano, se dedican también al conjunto filosófico y fisiológico de los conocimientos que dan, desde no hace mucho, su sentido a la palabra misma de la CIENCIA..., amenazándola de aquí en más con su desaparición?

Artes extremas, las prácticas transgénicas apuntan menos a comprometer a la biología en el camino de un "expresionismo" en el que la teratología ya no se contentaría con estudiar las malformaciones, sino a comprometerse resueltamente a su reproducción quimérica.

Siguiendo el ejemplo de los mitos antiguos, la ciencia desvanecida volvería a convertirse en el "teatro de las apariencias fantasmáticas" de quimeras de todo género, en el que la generación de monstruos intentaría ilustrar la potencia maléfica del demiurgo, sus capacidades de sobrepasar la fisiología del ser, tal como lo que ya pasaba en el expresionismo alemán denunciado por Gimpel, pero, sobre todo, en el horror de los laboratorios de los campos de exterminio. Oponerse hoy al negacionismo de la Shoah ya no alcanza; también habría que comprometerse con el rechazo categórico del negacionismo del arte, de ese "arte bruto" que, en secreto, gracias a la decodificación progresiva del ADN, constituye *la ingeniería de lo viviente*; ese "eugenismo" que ya no dice su nombre, pero que, sin embargo, se apresta a reproducir la abominación de la (70) desolación, ya no únicamente por la muerte de sus víctimas inocentes, sino por la *puesta en vida* del nuevo HOMÚNCULO.

En 1997, Axel Kahn, miembro del comité nacional de ética, escribía a propósito de la donación: "Ya no se trata de ensayos sobre el hombre, sino más bien de un ensayo de hombre. El que una vida así creada se halle genéticamente programada para sufrir de manera anormal, es el horror absoluto".⁴⁸

¿Cómo no ver aquí la prolongación funesta de la experimentación nazi, experimentación destinada, prioritariamente, tanto a los pilotos de la Luftwaffe *como* a los soldados de la Wehrmacht, esos *superhombres* alistados en cuerpo y alma en una guerra total?

Por otra parte, ¿no declaraba acaso el profesor Eugen Fisher, el fundador y director del "Instituto de antropología, de genética humana y de eugenismo" (IEG), en la época hitleriana, que si la experimentación animal todavía dominaba las investigaciones era sólo "porque únicamente podemos obtener materiales embrionarios humanos de manera completamente limitada"?⁴⁹ Y proseguía: "Después de la investigación sobre conejos -que, por ahora, permanece en primer plano-, pasaremos inmediatamente a los embriones humanos".⁵⁰ (71) A fines del siglo XX, con el acopio de embriones supernumerarios, desgraciadamente, es cosa hecha.

Pero sigamos escuchando a nuestro genetista, quien, en 1940, escribía: "La investigación sobre gemelos constituye el método específico del estudio en genética humana".⁵¹ Dos años más tarde, cuando Adolf Hitler acababa de nombrar a Eugen Fisher miembro titular del "Senado Científico" de la Wehrmacht, lo sucede a la cabeza de la IEG el profesor Otmar von Verschuer, el especialista en gemelos...

AUSCHWITZ- BIRKENAU se convierte, desde entonces, en un laboratorio de investigación tal vez único en el mundo, el del "Instituto de antropología, de genética

⁴⁸ 18 Axel Kahn, *Copies Conformes*, Nil, 1998.

⁴⁹ 19 Ernst Klee, "Mengele, Un généticien a Auschwitz", en *La Médecine nazie et ses victimes*, Solin/Actes Sud, 1999.

⁵⁰ 20 *Ibid.*

⁵¹ 21 *Ibid.*

humana y de eugenismo".* El asistente del profesor Verschuer se llama Josef Mengele, y ya sabemos el resto.⁵² (72)

Hace apenas dos años, en 1998, el semanario médico británico *The Lancet* condenaba las iniciativas de la Unión Europea y de los Estados Unidos que apuntaban a prohibir totalmente la práctica de la clonación humana. Hace un año, sus redactores sostenían aún que "la creación de seres humanos", se hiciera lo que se hiciera, se había vuelto inevitable: "Más vale examinar desde ahora esa cuestión, antes de que los titulares de los periódicos pisoteen la individualidad de la primera persona nacida de esa manera",⁵³ escribían los redactores de la publicación londinense, que destacaba que, finalmente, "un don y su doble no se diferencian de dos gemelos".⁵⁴

Imaginamos la continuación de esta confusión entre PROCREACIÓN y CREACIÓN, la pretensión demiúrgica del eugenismo ya sin límites. Dado que la *procreación médicamente asistida* del embrión desemboca ahora en la *creación genéricamente programada* del doble, cesa la separación entre HUMANO y TRANSHUMANO, como lo deseaban hace poco los adeptos de la New Age, ¡y la célebre revista británica *The Lancet* puede arrogarse el derecho exorbitante de eliminar del vocabulario el término INHUMANO!

Sir Francis Galton ha vuelto al país de Darwin, su primo:* *la libertad de expresión estética* ya no tiene límite. (73) te. ¡No sólo todo es de ahora en más "posible", sino "inevitable"!

Gracias a la bomba genética, la ciencia biológica se convierte en un arte mayor, pero un ARTE EXTREMO.

Se comprende así mejor el título del coloquio del instituto Heinrich Heine: "La abolición del tema de la naturaleza en el arte contemporáneo", y la innovación reciente, no sólo de una CONTRACULTURA que rechaza la cultura de la burguesía, sino de un arte francamente CONTRA NATURA, el de un eugenismo triunfante sobre los prejuicios, y esto a pesar de los innumerables horrores de este siglo que se acaba.

Después de haber *quebrado los tabúes* de la asfixiante cultura burguesa, ahora hay que *quebrar al ser*, la unicidad del género humano, por la deflagración próxima de una bomba genérica, que sería a la biología lo que la bomba atómica fue a la física.

Se dice que *con buenos sentimientos no se hace literatura*. Probablemente, ¿pero hasta dónde? Hasta la *SNUFF LIITERATURE*, en la que el conformismo de la

* "Eugenismo" es un neologismo que remite a "eugenesia"; vale decir, al estudio y a la aplicación de las leyes biológicas de la herencia para el pretendido perfeccionamiento de la especie humana. Así, la eugenesia ha estudiado todo lo que supuestamente pudiera tener influencia directa o indirecta sobre la producción de buenos progenitores para la transmisión de células sexuales portadoras de las mejores potencialidades hereditarias. Por lo dicho, los eugenistas han supuesto que debían excluirse de la procreación a aquellos individuos mal constituidos física, psíquica y moralmente. Con pretensiones científicas, durante buena parte del siglo XX, la eugenesia ha servido para respaldar toda suerte de programas y teorías racistas y para fomentar, entre otras aberraciones, metodologías tales como la restricción matrimonial, la prohibición de los casamientos interraciales, la exclusión y la reclusión de las minorías, llegando a los extremos de la esterilización y castración de los individuos considerados disgénicos o antisociales. [N. del T]

⁵² 22 Actualmente en Alemania se prepara un filme ambiguo sobre la carrera de Josef Mengele.

⁵³ 23 J.- Y. Nau, "The Lancet" toma partido por la donación humana, *Le Monde*, 15 de enero de 1999.

⁵⁴ 24 *Art. cit.*

* El antropólogo inglés Sir Francis Galton (1822-1911) fue, efectivamente, el primo de Charles Darwin, cuyas ideas aplicó al estudio de la herencia, sirviéndose del método estadístico. Sus libros - *Hereditary Talent* (1865), *Hereditary Genius* (1869), *Inquiries into Human Faculty* (1883) y *Natural Inheritance* (1889)- fueron precisando sus ideas sobre la herencia de los caracteres físicos y psíquicos, desembocando luego en la creación de la eugenesia, que postuló en *Essays on Eugenics* (1909). [N. del T]

abyección innova el academicismo del horror, el arte oficial de la diversión macabra... Del otro lado del Atlántico, por (74) ejemplo, el cuerpo humano torturado por objetos agresivos parece haberse convertido en una ilustración publicitaria de moda, observa el *Wall Street Journal* del 4 de mayo del 2000.

¿Acaso el aficionado al arte, ante ese aporreamiento mediático, no es ya la víctima de lo que la psiquiatría denomina *un discernimiento alterado*? Primera etapa de una desrealización acelerada, el arte contemporáneo acepta el afán de emulación del exceso y, así, de la insignificancia, tomando como ejemplo el carácter "heroico" del arte oficial de antes, la obscenidad que, de ahora en más, sobrepasa todo límite, con las *SNUFF MOVIES* y la muerte en vivo...

Observemos ahora el teatro y la danza contemporáneos; en particular, la obra de la coreógrafa Meg Stuart. Desde hace casi diez años, esta última exagera su interpretación escénica: en *Disfigured Study* (1991), la piel del bailarín intentaba contener un cuerpo que se dislocaba. Visión brutal, automutilación refleja, cuerpos devastados, tantos signos pánicos de un espectáculo viviente en el que "la intensidad catastrófica destila una serenidad aterrizante, en el borde del precipicio", podía leerse en la prensa a propósito de *Appetite*, la flamante obra de Meg Stuart, concebida con la artista plástica Ann Hamilton.

Aquí, todo es danza, "cuerpos sin manos, piernas torcidas, identidad flotante que expresa no se sabe qué odio de sí".⁵⁵ (75)

Luego del *SNUFF VIDEO*, ahora es la *SNUFF DANCE*, la danza de muerte de los osarios de la modernidad.

Mal que le pese a Adorno, tanto después como antes de Auschwitz, el espectáculo de la abyección es constante, pero se ha vuelto políticamente incorrecto cuestionarlo, y esto en nombre de la libertad de expresión, una libertad contemporánea de esa política terrorista que, según Joseph Goebbels, era "el arte de hacer posible lo que parecía imposible".⁵⁶

A pesar del negacionismo actual, ya no lo dudemos, la libertad de expresión tiene, al menos, un límite, *el del llamado al asesinato y a la tortura*. Acordémonos de esos *medios de comunicación del odio* en la ex Yugoslavia de Milosevic, o incluso de "Radio Mil Colinas", en África, en la región de los Grandes Lagos, llamando a los rwandeses al genocidio interétnico. Ante esos acontecimientos "expresionistas", cómo no adivinar su continuación: *la próxima venida de un arte oficialmente terrorista*, que recomiende el suicidio, la auto mutilación -que prolongaría el entusiasmo actual por las escarificaciones, el *piercing*- o, incluso, el crimen gratuito, el advenimiento de una TANATOFILIA que resucitaría un eslogan fascista hoy olvidado: ¡VIVA LA MUERTE!

Analicemos ahora el proyecto de la multinacional Monsanto, destinado a la esterilización genéticamente (76) programada de semillas y designado bajo el nombre sugestivo de "TERMINATOR": ¿se trata todavía de biotecnología o, más bien, de una *necrotecnología* destinada a asegurar el monopolio de una firma?

Tanatofilia, necrotecnología y pronto, teratología... ¿El ansia genética es todavía una ciencia, una nueva alquimia o un *arte extremo*?

Para asegurarse una respuesta, basta con interesarse en la Harvard Medical School, donde Malcolm Logan y Clifford Tabin acaban de crear una mutación que habla a las claras sobre el carácter profundamente expresionista de la ingeniería genética: "Luego de haber reconocido un gen que parecía jugar un papel decisivo en la formación de la pata de los pollos, se han atrevido a introducir en el genoma un virus que inme-

⁵⁵ 25 Artículo de R. Boisseau, *Le Monde*, 6 de marzo de 1999.

⁵⁶ 26 Citado en Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Le Seuil, 1999. [Ed. cast.: *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pretextos, 1999.]

diatamente inocularon en las alas en formación de un embrión de pollo".

Algunas semanas más tarde, el éxito TERATOLÓGICO estaba ahí: "Las alas del pollo habían sufrido transformaciones mayores y, desde entonces, se parecían a patas. El ala está torcida, en una posición propicia para la marcha. Los dedos han girado sobre su eje para facilitar el apoyo al suelo, y la disposición de los músculos es radicalmente diferente, mejor adaptada a las funciones específicas de la marcha".⁵⁷

No obstante, ese monstruo no es perfecto, porque su metamorfosis kafkiana es incompleta... ¡"El pollo de cuatro patas" sólo es un engendro de la experimentación, digno de figurar en el bestiario de un Jerónimo Bosch! Después de los "doctores Folamour" de la bomba atómica, se trata directamente de "Frankenstein": *el monstruo se ha convertido en el horizonte quimérico del estudio de las malformaciones*, esperando, luego de la experimentación sobre el animal, la experimentación sobre el cobayo humano.

Escuchemos ahora a los que, desde adentro, intentan denunciar esta deriva del *expresionismo genético*:

¿El vértigo del éxito experimentado por los biólogos los lleva a avanzar implacablemente sin reparar en obstáculos, conduciéndolos, cuando los franquean, a aceptar un nuevo desafío, *cada vez más fuerte, cada vez más loco*? Es necesario observar que, si ese desafío se pierde, no serán sólo ellos los que afronten sus consecuencias, sino también ese niño improbable e incierto, cuyo nacimiento, a pesar de todo, ellos habrán permitido,

escribe Axel Kahn a propósito de "la asistencia médica para la procreación", y concluye: "Todo en la historia de las empresas humanas indica que esa huida hacia adelante un día terminará en catástrofes, en ensayos fallidos de hombres".⁵⁸

¿Cómo no denunciar aquí otra cara del negacionismo: la de la omisión voluntaria del famoso CÓDIGO (78) DE NÚREMBERG, fijado en 1947, inmediatamente después de los horrores a los cuales se habían entregado los médicos nazis? "Código que fijaba las condiciones en las cuales podían llevarse a cabo ensayos sobre el hombre. Texto. fundamental de la ética médica moderna", recuerda a justo título Axel Kahn... Evidentemente, nada de todo eso se respeta en las tentativas contemporáneas: "¿ Para cuándo la aplicación del código Núremberg a la asistencia médica para la procreación... a esos ensayos de hombre?", concluye nuestro genetista, miembro del Comité Nacional de Ética.

¿Ética o estética? Tal es la pregunta de este fin de milenio.

En efecto, si la libertad de expresión CIENTÍFICA no tiene más límites que la ARTÍSTICA, ¿dónde se detendrá mañana *la inhumanidad*?

Luego de los grandes períodos del arte, luego de los estilos clásico o barroco, después del expresionismo contemporáneo, ¿acaso no nos dirigiremos mañana hacia el *gran arte transgénico*, en el cual cada oficina, cada laboratorio lanzará su "estilo de vida", sus modas transhumanas? Explosión quimérica digna de figurar en el futuro *salón de las Realidades Nuevas*... si no en el *museo del Arte Eugénico*.

Como, por otra parte, lo indicaba recientemente un crítico: "*Los artistas tienen que decir lo suyo a propósito de la ley natural en este fin de siglo*". Para ello, es (79) necesario, con urgencia, "*redefinir una relación entre especies que conciba bajo el*

⁵⁷ 27 *Libération*, 16 de marzo de 1999.

⁵⁸ 28 Axel Kahn, "L'acharnement procréatif", *Le Monde*, 16 de marzo de 1999.

ángulo reprobador de la bestialidad".⁵⁹

No es inútil indicar aquí que, si el término "deportes extremos" ha precedido al de las ciencias del mismo nombre, hay una buena razón para ello: la del culto a la marca, al *arte por el arte*, al récord de todas las categorías.

A propósito del consumo de ciertas sustancias que hacen los deportistas de alto nivel, algunos entrenadores ya se interrogan: "Estamos ya al comienzo de la reprogramación biológica, sólo que no sabemos hasta dónde vamos a poder no ir".

Más allá del control antidoping y del surgimiento del seguimiento médico de los campeones, esa falta de reparos abre el camino tanto a las manipulaciones genéticas, a la amplificación celular, como al doping molecular.

"Si ese debate no se resuelve rápidamente, los deportistas, conducidos por un entorno bajo presión mediática-financiera cada vez más fuerte, sólo tendrán que pedir para ser programados para ganar", declaraba Gérard Dine, responsable de la "Unidad Móvil Biológica", lanzada por el ministro de la Juventud y los Deportes.

"Fabricar un campeón es ya casi posible. Pronto, se podrá incluso intervenir con precisión sobre los elementos (80) energéticos, mecánicos, musculares o neurológicos de un individuo", concluye el experto. En el transcurso de la década de 1970, la República Democrática Alemana lo hizo con hormonas químicas, que dejaban rastros; pero gracias a la genómica, se entra en el sistema humano como se penetra en la memoria de una computadora... sin dejar rastros.

"Esa falta de puntos de referencia exige que se defina, urgentemente, una frontera ética para saber lo que compete a la terapia y lo que compete a lo prohibido".⁶⁰

Sin la emergencia de un código que prolongue las experiencias del código de Nuremberg, en materia de experimentación sobre los deportistas de alto nivel, muy pronto (en el 2020, en el 2030...), tendremos Olimpiadas, que ya no serán otra cosa que *juegos del circo transgénico*, en las que los magos del genoma humano nos ofrecerán al aplauso los logros de los *dioses del estadio* de una sobrehumanidad triunfante.

Frontera ética, frontera estética del deporte como del arte; sin límite, no hay valor; sin valor, no hay valoración, no hay respeto y, sobre todo, no hay piedad: *¡muera el árbitro!* Ya sabemos cómo sigue...

Ya se escuchan, un poco en todas partes, las palabras que preceden al fatal acostumbramiento a la banalización del exceso. Para algunos filósofos, el cuerpo ya es sólo un fenómeno de memoria, *el resto de un cuerpo arcaico*: bípedo de carne frágil, tan lento en crecer (81) y en defenderse que la especie no debería haber sobrevivido...

Para colmar esa carencia, esa "enfermedad de nacimiento", se nos dice -siguiendo a Leroi-Gourhan,* que el hombre ha inventado los instrumentos, las prótesis, todo un cuerpo tecnológico sin el cual no habría sobrevivido... visión retrospectiva, incapaz de aprender la exageración del tiempo por venir. Después de Géricault, Picasso y Dalí; después de Galton y de Mengele, ¿quién?

¿ Dónde se detendrá la impiedad del arte, de las artes y de los oficios de esta "transfiguración" que cumple con los deseos del expresionismo alemán, pero también del futurismo, de esos "productores de odio" de quienes Hans Magnus Enzensberger

⁵⁹ 29 *Libération*, 28 de febrero de 1999.

⁶⁰ 30 *Ouest-France*, 13 y 14 de mayo de 1999.

* Acaso uno de los padres de la arqueología francesa contemporánea, André Leroi-Gourhan renovó esa ciencia por medio de un acercamiento etnológico a los vestigios del pasado, tanto en relación con los métodos de excavación como en la interpretación de los materiales. Su especialidad fue la prehistoria y, entre muchas otras obras, a ese período dedicó un voluminoso diccionario. [N. del T.]

analiza los estragos?⁶¹

Ceniceros, veladores, objetos cotidianos, prótesis de una vida en la que la normalidad del mal es mucho más aterradora que todas las atrocidades reunidas, como lo comprobaba Hannah Arendt durante el juicio de Eichmann.

Bajo el reino de la Camboya democrática de un PoI Pot, los deseos del poeta de la Revolución de Octubre (82) aún se cumplían y, si no con la azada, con el hacha, se efectuó la automutilación de un cuerpo social de cerca de dos millones de camboyanos. "Los asesinos no empleaban armas de fuego. El silencio, sabían, se sumaba al clima de terror".⁶²

El silencio de los corderos exigía también el de los verdugos. Silencio de la conciencia tranquila, como de esa auto denominada "ciencia política", a propósito de la cual Ieng-Sary declara hoy, como para disculparse: "El mundo ha cambiado, ya no creo en la lucha de clases. El período 1975-1979 es un fracaso, hemos pasado de la utopía a la barbarie".⁶³

Mientras tanto, Tuol Seng debe ser transformado en museo. El siniestro campo S 21, cuyos carceleros eran adolescentes, permite ver la galería de retratos fotográficos de la multitud de sus víctimas. Allí, contrariamente a los campos de exterminio alemanes, los rostros están presentes, pero los cuerpos han desaparecido. (83)

⁶¹ 31 H. M. Enzensberger, *Feuilletage*, Gallimard, 1998.

⁶² 32 *L'Humanité*, 18 de marzo de 1999.

⁶³ 33 *Ibid.*

El procedimiento silencio

"*Callarse, ¡qué lección! Qué noción más inmediata de la duración*", comprobaba Paul Valéry en 1938, poco tiempo antes de la tragedia de los campos, del silencio de los corderos...

¿*Decir y callarse* son al sonido lo que *mostrar y esconder* son a la visibilidad?

¿Qué proceso del sentido se disimula entonces detrás del proceso del sonido? ¿Callarse se convierte en lo sucesivo en una forma discreta del asentimiento, de la connivencia, en la época de la sonorización de las imágenes, de todos los íconos audiovisuales?

¿El poder de enunciación de las máquinas vocales ha alcanzado a la denuncia del silencio, de un silencio convertido en MUTISMO?

Aquí, creo, tenemos que recordar a Joseph Beuys y a su obra titulada *Silencio*, que hace juego -por no decir eco- con el *Grito* de Édouard Munch. La utilización sistemática del fieltro en sus instalaciones (87) londinenses, como tantas CÁMARAS SORDAS, en la época en la que justamente iba a producirse la explosión ensordecedora de lo AUDIOVISUAL, pero también de lo que en adelante se convino en llamar crisis del arte moderno, o más exactamente: *el arte contemporáneo de la crisis del sentido*, de ese SIN SENTIDO del que hablaban Sartre y Camus.

Para comprender mejor ese punto de vista herético a propósito del fin programado de las VOCES DEL SILENCIO, observemos, por ejemplo, la significación perversa del *coloreado de las películas*, inicialmente filmadas en BLANCO y NEGRO, o también la utilización de la película monocromática para la fotografía de los accidentes, de las mareas negras.

La ausencia de coloración de la secuencia fílmica o del cliché es como el signo nefasto de una TARA, de una desventaja, la pérdida de color de las aguas ante la polución marítima...

Aquí, contrariamente al pasado, en que el grabado venía a enriquecer los tintes de la pintura con sus negros aterciopelados y el arco iris de sus grisados, el NEGRO, pero también el BLANCO, ya no son más que los rastros de una degradación, de una ruina prematura.

Como la foto amarillenta sobre la tumba del difunto, la secuencia MONOCROMÁTICA señala únicamente el oscurantismo de una época pasada, la noche de un período heroico en que la MÁQUINA DE VISIÓN todavía no había descubierto las riquezas PANCROMÁTICAS del tinte color... la vieja AGFACOLOR privilegiando demasiado (88) los colores cálidos en detrimento de los fríos. Pero, ¿acaso no' podemos decir otro tanto de la sonorización de las viejas películas mudas?

Hoy, todo lo que se calla debe *consentir*, aceptar sin discusión "el ruido de fondo de la intemperancia audiovisual; vale decir, de "lo ópticamente correcto".

Pero, ¿qué es lo que hay entonces del SILENCIO DE LO VISIBLE bajo el reinado de lo AUDIOVISUAL de la demasiado famosa *televisión*? ¿Cómo sacar una lección del aforismo de Paul Valéry, para abordar esta vez, ya no la cuestión del *silencio del arte* -cara a André Malraux-, sino la SORDERA DE LAS ARTES contemporáneas desde la aparición de los multimedia?

De hecho, desde hace cerca de medio siglo, *el silencio ya no tiene voz*, se ha puesto AFÓNICO y el mutismo está en su colmo... las voces del silencio se han acallado; lo que se ha vuelto actualmente obsceno ya no es tanto la imagen como el sonido o, más bien, la ausencia de sonido.

En efecto, ¿que ha sido del MUNDO DEL SILENCIO en el momento en que van a desarrollarse, siempre bajo la égida de Malraux, los primeros espectáculos de LU-

CES Y SONIDO, que invadieron las zonas monumentales mediterráneas, a la espera de la reciente moda de los espectáculos en vivo en los museos, sin hablar de esa catastrófica NOCHE DEL MILENIO en que las nieblas del valle del Nilo han interrumpido bruscamente el concierto de Jean-Michel Jarre? Luego del fieltro ensordecedor de *PLIGHT* -la instalación londinense de Beuys- fue el *SMOG* al pie de las pirámides. (89)

No me niego a contar una historia, pero quiero llegar, como proponía Paul Valéry, a dar su sensación sin caer en el aburrimiento de tener que comunicada.

Esta frase de Francis Bacon, puesta de relieve hoy en la exposición *Modern Starts*, del Museo de Arte Moderno de Nueva York, ilustra de maravillas el dilema actual: ¡cuanto menos se representa, más se propone el simulacro de la REPRESENTACIÓN!

¿Pero que esconde esta "situación", sino *la contradicción del tiempo*? De ese *tiempo real* que borra toda duración, para único provecho del *presente*, de lo directo de la inmediatez de un TIEMPO CERO... contracción de lo *LIVE* y de la *LIFE*, que volvemos a encontrar en el reciente atractivo que ofrecen esos *espectáculos vivientes*, que son a la danza y a la coreografía lo que la instalación de video ya era al *Ballet mecánico* de un Fernand Léger.

Finalmente, la invención del CINEMATÓGRAFO ha modificado radicalmente la experiencia de la *duración de exposición*, el régimen de temporalidad de las artes plásticas. La estética de la desaparición CINEMÁTICA ha suplantado, en el último siglo, la multimilenaria de la aparición ESTÁTICA.

A partir del foto grama, de hecho, ya no se trató de producir (mecánica y, luego, eléctricamente) un *efecto de lo real* para hacer olvidar la ausencia del tema en su recorrido.

Pero el aspecto durante demasiado tiempo descuidado y, sin embargo, capital de esa mutación del séptimo (90) arte es, probablemente, el del advenimiento del CINE HABLADO. A partir del final de la década de 1920⁶⁴ se hizo completamente imposible aceptar la ausencia de palabras, de frases y de un diálogo. La supuesta *comodidad de escucha* de las salas oscuras exigía que la AUDICIÓN y la VISIÓN fuesen *sincronizadas*, como más tarde -mucho más tarde-, a fines del siglo XX, la ACCIÓN y la REACCIÓN serán puestas en *interacción* instantánea, gracias a las proezas de la "tele-acción", y no únicamente de la "teleaudición" radiofónica o de la "tele-visión".

Extrañamente, el MÉTODO SILENCIO se instaura en Europa como en los Estados Unidos en la época de la gran depresión, que sigue a la quiebra de Wall Street, en 1929.

Desde entonces, EL QUE CALLA OTORGA: ningún silencio puede ser reprobador, resistente, sino solamente consentidor. El silencio de la imagen no sólo es ANIMADO por la motorización de las secuencias fílmicas; también se ENROLA en la conformidad generalizada por un ARTE TOTAL, el denominado séptimo que, según se dice entonces, contiene a todos los otros.

Durante la gran crisis económica que, en Europa, desembocará en el TOTALITARISMO nazi, el silencio ya no es más que una abstención. Desde entonces, todo (91) tiende a sincronizar *simultáneamente* la imagen y el sonido: de ahí el papel político mayor que, en la época, tendrán las ACTUALIDADES (cinematográficas) -

⁶⁴ 1 *The Jazz Singer*, filme estadounidense del realizador Alan Crosland, con el cantante Al Johnson como protagonista, marca el 23 de octubre de 1927, día de su primera proyección pública, la entrada del cinematógrafo en la edad SONORA.

principalmente las de la Fox-Movietone en los Estados Unidos o las de la UFA en Alemania-, que prefiguran el *prime time* televisual.

Junto con la radiofonía o con los *espectáculos vivientes* de Nuremberg y de otros lugares, el cine hablado se convertirá en uno de los instrumentos predilectos de los totalitarismos nacientes.

Si, para Mussolini, *la cámara es el arma más fuerte*, para Stalin, en el mismo momento, *el cine es el instrumento más eficaz para la agitación de las masas*.

No hay *AGIT PROP* ni *PROPAGANDA STAEFFEL* sin la *potencia de conformidad del cine hablado*. En adelante, se puede hacer que las paredes y las imágenes animadas hablen, pero también que hablen *los muertos* y *el conjunto de los que se callan*: ¡no sólo los seres, las personas, sino también las cosas!

"*La pantalla se anticipa a responder vuestros menores deseos*", dirá Orwell. Las paredes tienen la palabra, pero los frescos la han perdido. El séptimo arte se convierte así en un ARTE VENTRÍLOCUO que produce sus oráculos. Como la pitonisa, la imagen habla, pero sobre todo *responde* al silencio de las masas angustiadas que se callan. Como por entonces lo explicará un poeta: "*Nunca hubo cine MUDO, solamente un cine SORDO*".

Ese período ya pasó; ya no esperamos la REVOLUCIÓN, sino únicamente el ACCIDENTE, el apagón que reducirá al silencio ese palabrerío insoportable... (92)

Como el pianista que puntuaba las secuencias de los viejos filmes de burlesque, la realidad de las escenas de la vida cotidiana está, de ahora en más, obligatoriamente subtitulada y lo AUDIOVISUAL apunta a suprimir la integridad del *silencio de la vista*.

Basta con abandonar el teléfono celular para adoptar el casco infrarrojo y deambulamos entonces en esos museos en los que la *banda de sonido* suple ampliamente la *banda de imágenes* de las molduras...

¿Para el aficionado, el arte es el del oyente o el del que mira? ¿La contemplación de la pintura se ha convertido en una actividad refleja, por no decir CIBERNÉTICA?

Víctima del *procedimiento silencio*, el arte contemporáneo ha intentado durante mucho tiempo discrepar; dicho de otro modo, practicar la DIVERSIÓN CONCEPTUAL, antes de decidirse a *converger*.

¿Cómo interpretar, de otro modo, los *collages* de periódicos de los cubistas, a la espera de los de un Raoul Hausmann o de un Heartfield, sin hablar, entre otros, de los dadaístas o de los surrealistas?

En un mundo muy de finales de siglo, en el que el automóvil interpela a su conductor sobre el funcionamiento del freno de mano o pregunta si el que conduce se puso el cinturón de seguridad; en el que la heladera se apresta a pasarle el control al hipermercado, y en el que la computadora lo saluda a uno con un "Hello" matinal, ¿cómo no preguntarse si el silencio del arte va a poder subsistir por mucho tiempo? (93)

Hasta la moda de lo portátil que va en ese sentido: ya que, ahora, hay que *imponer el silencio* en los restaurantes, los templos, las salas de concierto.

¿Habrá mañana que disponer carteles del tipo "Silencio. Hospital" -tomando como ejemplo la lucha contra el tabaquismo- a la entrada de los museos y de las salas de exposición, para hacer callar a las "máquinas de comunicación" y para hacer que cesen los numerosísimos ejercicios de culto del SONIDO Y de la LUZ?

Ayer, máquina *de ver*, máquina *de oír*. Mañana, máquina *de pensar*, cómo subsistirá, con el desarrollo de lo *numérico* y el abandono programado de lo *analógico*, *el silencio de los espacios infinitos del arte*, que parece asustar tanto a los fabricantes de motores de todo género: motor de inferencia lógica de computadora o motor de búsqueda de la red de redes? Tantas preguntas hoy carecen de respuesta, que hacen que la

estética como la ética contemporáneas, sean ENIGMAS.

Desgraciadamente, en el caso de la arquitectura se trata de un hecho probado: lo arquitectónico se convirtió en *un arte audiovisual*, ¡y la pregunta pendiente es saber únicamente si, mañana, se transformará en UN ARTE VIRTUAL!

Para la escultura, desde Tinguely y sus "máquinas célibes", es sólo un riesgo que asumir; en cuanto a la pintura y a las artes gráficas, desde el VIDEO ARTE Y sus instalaciones, ya nadie puede hablar de ARTE CONCEPTUAL, sin oír el ruido de fondo de los medios masivos (94) detrás de las palabras y de las cosas del mercado del arte.

A la manera del ACÚFENO, ese bordoneo del oído, percibido en ausencia de todo ruido exterior, que rápidamente se vuelve insoportable, el *procedimiento silencio* del arte contemporáneo está causando una polución duradera en nuestras representaciones.

Luego de la crítica de Marcel Duchamp al arte retiniano, escuchemos la más reciente de un Patrick Vauday:

¿Acaso el pasaje de la imagen a la fotografía y al cine y, todavía más recientemente, al video y a la infografía numérica, no ha tenido por efecto hacer la pintura magníficamente *célibe*, finalmente desligada de una función imaginal que, hasta aquí, habría disimulado más o menos la verdadera esencia? No obstante la "nueva figuración", no está prohibido ver en el avatar moderno de la pintura, la puesta al desnudo de su esencia, resueltamente ICONOCLASTA.⁶⁵

¡Oyendo esto, podemos temer que el naciente siglo XXI reproduzca, sin saberlo, los inicios del siglo XX!

En efecto, bajo pretexto de "nuevas tecnologías", aquí no se trata de CLONAR una y otra vez una SÚPER -¿qué digo?-, una HÍPER ABSTRACCIÓN, que sería a la realidad virtual lo que el HÍPER REALISMO ha sido al cliché fotográfico, ¡y, esto, en el momento en que (95) Kouichirou Eto se apresta a lanzar en Internet sus SOUND CREATURES y su metamúsica de ambiente!

Una pintura no sólo *sin figuras* sino *sin imágenes*, una *música de las esferas sin audición*, tantos síntomas de un *enceguecimiento* que haría juego con el *silencio* de los corderos.

En el siglo XIX, a propósito de Turner, algunos estetas denunciaban la venida "*de los cuadros sobre nada, pero absolutamente parecidos*".⁶⁶ Mañana, está cantado, gracias a lo numérico, la música *electro-acústica* se convertirá en un generador de nuevas formas de arte plástico. Igualmente, la infografía *electro-óptica* difuminará las líneas de demarcación entre las diferentes formas artísticas.

Una vez más, se volverá a hablar de un ARTE TOTAL, ya no gracias al cinematógrafo -ese arte que, se decía, contenía a todos los otros-, sino que, gracias a la electrónica, se inventará un ARTE GLOBAL, un "arte único", como el pensamiento que subtiende, de ahora en más, las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación.

No olvidemos, por ejemplo, la influencia en 1910 de un Richard Wagner sobre un Kandinsky, cuando se produjo la aparición de todas las primeras telas ABS-TRACTAS; o también de Kurt Schwitters y de su *Ursonate*, constituido por sonidos

⁶⁵ 2 Patrick Vauday, "Y a-t-il une peinture sans image?", seminario del College International de Philosophie, programa 1999-2000

⁶⁶ 3 Norbert Lynton, "Les nouveaux barbares", *L'Art moderne*, Flammarion, 1994, p. 14. [Ed. cast.: *Historia del moderno*, Barcelona, Destino, 1988.]

vocales... sin hablar del JAZZ, (96) del "boggie-woggie" de Mondrian en Nueva York, artista que se prohibía entre 1940 y 1942 la utilización del teléfono domiciliario, a la inversa de un Moholy-Nagy, quien veinte años antes, realizaba ya sus TELE-PINTURAS, utilizando el teléfono a manivela para dar sus instrucciones a distancia a un pintor de carteles... inventando así la INTERACTIVIDAD pictural.

Tantas interferencias entre el SONIDO, la LUZ y la IMÁGEN, lejos de crear un "arte nuevo" -una *realidad nueva*, por el nombre de ese salón parisino dedicado por el pintor Herbin, en 1950, a la abstracción geométrica-, no hacen otra cosa que abolir la naturaleza del arte, en beneficio de su comunicación.

Por otra parte, no se comprendería nada a Warhol, luego de Duchamp, sin ese papel motor, no sólo de la pintura de carteles, sino sobre todo sin ese publicismo que ha invadido progresivamente los templos del *arte oficial*, ese último ACADEMICISMO, al que nada parece ofuscar, al punto de que si la "Sopa CAMPBELL" ayer se convirtió en un *cuadro*, PICASSO hoy se ha convertido en un *auto*.

En el último otoño, la BBC ha comenzado a difundir grabaciones de murmullos y de ruidos de conversaciones, destinados a las oficinas de las grandes empresas, en las que los empleados se quejan del silencio mortal que reina en ellas.

Se trata de tener un fondo sonoro de ambiente -explica un portavoz de la cadena británica-; esas oficinas son tan (97) calmas que, al menor ruido, el timbre del teléfono, por ejemplo, la concentración de las personas se ve perturbada, lo que puede provocar errores.⁶⁷

Después la música en los comercios y los supermercados, ahora es el MURMULLO DE AMBIENTE, ¡*la voz de los sin voz!*

Luego de haber favorecido el consumo de electrodomésticos, gracias a la euforia radiofónica, la producción se ve dotada a su vez de un fondo sonoro para mejorar la vida en la oficina...

Igualmente, en el Centro Pompidou esta vez, la exposición de re apertura "El tiempo rápido" está subrayada por una partitura sonora de Heiner Goebbells.

Esperando la próxima generalización de los *espectáculos vivientes* en los museos, el silencio se identifica con la muerte... pero es verdad que, hoy en día, los muertos cantan y bailan; gracias a la grabación: "La muerte representa mucho dinero, puede incluso hacer de usted una *star*", pretendía -lo recordamos- Andy Warhol.

¿No se dice también que en la noche de año nuevo del 2000, en toda Nueva York se oía el dúo "POST MORTEM" de Bob Marley y Lauren Hill, su nuera?⁶⁸

En este fin del milenio, la estética de la desaparición se veía completada por la de la ausencia. De ahora (98) en más, quien nada dice consiente en ceder su "derecho al silencio", su libertad de escucha, a un *método de efectos sonoros*, que simula la expresión oral o la conversación.

Pero, ¿alguna vez nos hemos preocupado por ese silencio tan particular de lo VISIBLE, cuya imagen pictórica o escultórica era el más bello ejemplo? A propósito de la *Madona de Dresde*, de Rafael, August Wilhelm Schlegel escribe: "El efecto es tan inmediato que a uno no le viene a los labios ni una palabra. Por lo demás, ¿para qué palabras ante lo que se ofrece como una evidencia tan luminosa?"⁶⁹

⁶⁷ 4 "La BBC inventa el 'murmullo de ambiente'", *Ouest-France*, 16 de octubre de 1999.

⁶⁸ 5 *Le Figaro*, 4 de enero del 2000.

⁶⁹ 6 August Wilhelm Schlegel, *Les tableaux*, Bourgois, 1988, p. 116.

Hoy, donde reina lo AUDIOVISIBLE de los medios de comunicación, que se difunde 24 horas por día y los siete días de la semana, ya que en todas partes domina la pura y simple *presentación mediática*, ¿qué queda de ese *efecto de inmediatez* de la representación plástica?

Vueltas "sordas" y "mudas", las artes gráficas, en el curso del siglo que termina, han sufrido no sólo la competencia de *la imagen animada*, sino sobre todo la del cine *sonoro*.

Recordemos, por otra parte, a ese poeta que insistía sobre el hecho de que el así llamado cine MUDO sólo era un cine SORDO; los primeros espectadores de las salas oscuras sentían menos la ausencia de palabra en (99) los actores que su propia sordera; el aficionado al séptimo arte cinematográfico transfiere el silencio de las secuencias fílmicas a su invalidez imaginaria, su facultad de ver sin oír lo que los personajes intercambian entre ellos sobre la pantalla.

Pero, ¿acaso hemos tenido alguna vez esa *sensación de invalidez* ante un cuadro que representaba cantores, ángeles músicos? ¡Seguramente, no!

¿Por qué, entonces, la estética de la imagen animada ha vuelto repentinamente inválido al espectador de las películas mudas, volviendo extrañamente sordo a aquel que no lo era en modo alguno?

"Contemplar no es sufrir", declara hoy una Isabelle Adjani que, en materia de mirada, sabe. Y esa comprobación prolonga la inquietud singular de Kafka, que en el transcurso del período 1910-1912, le declaraba a su amigo Gustav Janouch:

El cine perturba la visión. La rapidez de los movimientos y la sucesión precipitada de las imágenes lo condenan a uno, de manera continua, a una visión superficial. No es la mirada la que capta las imágenes, son ellas las que captan la mirada, sumergen la conciencia. El cine obliga a alojarse en un uniforme, mientras que basta acá estaba desnudo.

-Es una terrible afirmación -replica entonces Janouch-, *¿el ojo es la ventana del alma?*

-LAS PELÍCULAS SON POSTIGOS DE HIERRO, concluye Kafka.⁷⁰(100)

¿Qué decir del "cine hablado" y de esa *banda de sonido* que remata el efecto de sobrecogimiento de la *banda de imágenes*, si no que su influencia nefasta resulta ampliamente menospreciada? ¿Tenemos que volver a hablar todavía de la telefonía, de la radiofonía, para explicar "el accidente de lo visible", denominado AUDIOVISUAL?

Recordemos la cronofotografía de Démény, en la que un hombre intenta decir "te amo" al aparato que registra solamente el movimiento de sus labios. Después de la sonrisa de la Gioconda, está la de la linda sobrina de Étienne Jules Marey, a la espera de la audición de la palabra pronunciada delante del micrófono.

De hecho, la crisis contemporánea de las artes plásticas ha comenzado aquí, *con la enunciación de la imagen del cine HABLADO y con la denuncia concomitante de nuestra sordera*.

No se le da impunemente la palabra a las paredes, a las pantallas, sin atentar contra el fresco, contra el arte mural y, para concluir, contra el conjunto de la estética parietal de la arquitectura y de la pintura.

Luego del *ojo movilizad*o en el desfile de secuencias denunciado por Kafka, *el oído es el traumatizado* por su sordera imaginaria. Víctima de la guerra del tiempo de un desfile acelerado, el campo de percepción se convierte repentinamente en un *campo*

⁷⁰ 7 Gustav Janouch, *Conversation avec Kafka*, Maurice Nadeau, 1978. [Ed. cast.: *Conversaciones con Kafka*, Barcelona, Destino, 1998.]

de batalla, con órdenes breves y sus aullidos de terror; de ahí, la búsqueda del expresionismo alemán tanto del GRITO como del ESPANTO, en el curso de ese período traumático de los años 1920 y 1930, en el que *la invalidación del silencio* (101) *de los cuadros* pronto va a señalar la próxima tiranía de los medios de comunicación masiva.

Darles así la palabra a las imágenes, a la precipitación fílmica, era arrastrar, sin saberlo, un fenómeno PÁNICO, en el que lo audiovisual iba a conducir progresivamente a ese silencio de los corderos, en el cual el aficionado al arte se convertiría en la víctima del sonido, en el rehén de la sonorización de lo visible. ¿Acaso Marinetti no declaraba, en 1910, en su *Manifiesto técnico de los pintores futuristas*: "Nuestras sensaciones ya no puede ser susurradas; en adelante queremos que canten y que resuenen sobre nuestras telas como las fanfarrias ensordecedoras y triunfales"?

Ahí, la palabra clave es el QUEREMOS de ese triunfo de la voluntad de abolir *las voces del silencio*, por medio del estrépito de esas famosas "máquinas de hacer ruido" que preludian la devastación de la artillería de la Gran Guerra.

La conmoción de las artes gráficas no se debe entonces tanto a la fotografía y ni siquiera a la cinematografía como al CINE SONORO.

Y, así, desde el origen, la estética cinemática de la escultura y de la arquitectura ha sabido desarrollar las múltiples metamorfosis de sus representaciones.

"Mandar es hablar a los ojos", decretaba Bonaparte. "El cine es ponerle al ojo un uniforme", confirmaba Kafka.

Entre esas dos afirmaciones complementarias, la (102) cultura oral se ha desvanecido lentamente. El arte de la palabra ha cedido el paso al cine "hablado" y la potencia oratoria del tribuno político ha cedido el lugar a la cultura mediática. En adelante, la que habla es la imagen, todas las imágenes: las de los afiches publicitarios y las de los televisores domésticos.

Allí donde la TELEPRESENCIA ha reemplazado a la PRESENCIA (física, gráfica...), el silencio se extiende, se profundiza sin cesar.

Convertida en sonora a fines de la década de 1920 -más exactamente en 1927, con la película *The Jazz Singer*-, la cinematografía no sólo le ha puesto anteojeras a los espectadores ("postigos de hierro", dirá Kafka), sino que también, según Abel Gance, ha *abogado la mirada*, esperando poner afónicas, y pronto enmudecerlas, a las artes plásticas.

¿Cómo sorprenderse desde entonces de ese MUTISMO de las mayorías silenciosas, que se hallará en el origen de las numerosísimas tragedias del siglo XX?

Favoreciendo indirectamente el ascenso del TOTALITARISMO, el "procedimiento silencioso" de la democracia alemana pronto tenía que autorizar todos los *negacionismos*. Recordemos la confidencia del pastor Niemoller:

Cuando arrestaron a los gitanos, no dije nada. Cuando arrestaron a los homosexuales, no dije nada. Cuando deportaron a los judíos, no dije nada. Pero cuando me arrestaron, nadie dijo nada. (103)

Malestar que precede a la enfermedad del carácter despiadado de los TIEMPOS MODERNOS, ilustrados por Charlie Chaplin, las artes plásticas de ese período histórico nunca han cesado de TORTURAR LAS FORMAS, antes de hacerlas desaparecer en la abstracción; como otros no cesarán, luego, de TORTURAR LOS CUERPOS en los aullidos de los ajusticiados, a la espera de la asfixia en las cámaras de gas.

Al respecto, escuchemos el testimonio de Valeska Gert, la heroína de *La Rue*

sans joie, el filme de Pabst:

*Yo parecía un afiche, era nuevo. Mi rostro se deformaba en muecas desvergonzadas. Luego, bailaba graciosamente. Yuxtaponiendo, sin transición, la gracia y la insolencia, el encanto y la duración, representaba por primera vez algo característico de nuestra época: el desequilibrio. Fue en 1917, al final de la guerra. Los dadaístas habían presentado el espectáculo, en Berlín, por la mañana: el punto culminante del programa era una carrera de velocidad entre una máquina de coser y una máquina de escribir. George Grosz tenía la máquina de coser. Bailé al son de los dos aparatos.*⁷¹

Una figura que se anima, siluetas, sombras que se agitan: con la invención de la perspectiva visual, la *cámara oscura* ya había visto eso, pero una imagen animada que además habla, lo interpela a uno... era el nacimiento de una perspectiva sonora audiovisual que (104) sobrepasaba con mucho lo que la música instrumental había aportado a la historia de la cultura oral. Bruscamente, la caverna de Platón se transformaba en el antro de la Sibila, y las artes plásticas nada podían -absolutamente nada- contra esa súbita irrupción de lo AUDIOVISIBLE.

Cuando en 1927, Al Johnson, cantante blanco que imitaba los gestos de un cantante negro, lanzaba su célebre "*Hello Mamy!*" en la primera película hablada, respondía al grito inarticulado de Edouard Munch, quien en 1893, dos años antes de la invención de los hermanos Lumiere, intentaba agregar a la imagen pintada una suerte de RELIEVE SONORO, del cual la música y sus notaciones tenían, hasta entonces, la exclusividad.

Asimismo, la abstracción naciente ilustrará, hacia la década de 1910, esta tentativa de *sonorización mental* en el dominio pictórico. Escuchemos a Kandinsky: "Cuanto más desprendido de la forma esté el elemento abstracto, más puro y elemental es el sonido".

Adepto a los muy recientes descubrimientos de la psicología de la percepción, el pionero de la abstracción buscará desprender la vista de las referencias formales de la figuración. En la manera singular de la *GESTALTTHEORIE* de la escuela de Berlín, perseguirá incansablemente la "buena forma": "la que habla de manera instantánea a los ojos de todos".

A la inversa del punto de vista romántico emitido previamente por Schlegel, aquí -observémoslo- el inconveniente más serio que conozca el arte es su inmediatez, (105) su posibilidad de ser *percibido de un primer vistazo*.

Mientras que el teatro y la danza -esas artes de la presencia inmediata- exigen aún una atención prolongada, apreciamos las artes plásticas de manera instantánea o casi, y el muy reciente desarrollo de la imagería infográfica en TIEMPO REAL no hace otra cosa que acentuar ese efecto de estupefacción icónica.

De ahí esos aullidos del arte contemporáneo para intentar hacerse oír *sin esperar*; vale decir, *sin necesitar la atención*, ni la reflexión prolongada del aficionado, en beneficio de un reflejo condicionado, de una actividad reaccionaria y simultánea.

Por otra parte, extrañamente, como lo comprueba Norbert Lynton, un historiador del arte inglés:

Desde la década de 1930, oímos hablar de otro tipo de compromiso. Desde hace demasiado tiempo, se nos dice, el arte sólo fue un ornamento o una diversión; llegó el

⁷¹ 8 "Noche de cine y de danza alemana 1910-1990", presentación de Daniel Dobbels, el 18 de enero del 2000, Cinémathèque Française. Valeska Gert, citado por M. Fossen en el catálogo de la exposición.

momento de que el artista acepte sus responsabilidades de adulto y de que haga del arte un arma. *El arte que no concurre al combate desvía la atención de él.*⁷²

Típica de un "futurismo", para el cual la guerra era la higiene del mundo, esta declaración de hostilidad a la atención prolongada de un OBSERVADOR que se encuentra vestido de MILITANTE -o sea, de MILITAR (*en (106) todo caso, de denunciante de la ley del silencio del arte*)-, sólo podía debilitar la potencia de la ausencia de sonido de las artes gráficas.

En efecto, si ciertas obras HABLAN, las que GRITAN, las que AÚLLAN su dolor o su odio pronto abolirán todo diálogo y prohibirán el cuestionamiento.

Siguiendo el ejemplo de la presión de la audiencia mediática, donde el crimen y la pornografía no cesan de dominar los programas AUDIOVISUALES, para acabar con la saturación de las pantallas que hoy conocemos, el alba macilenta del siglo XX tenía que inaugurar, con la crisis de la representación figurativa, la de esa *paz civil* sin la cual desaparecía a su vez la democracia *representativa*.

Denunciar así, a viva voz; la OMERTA, la *ley del silencio del arte* en beneficio de una supuesta "liberación de la palabra", era empalmar un sistema de delación, que George Orwell iba a identificar: la NEOHABLA de su novela 1984, que ilustraba de maravillas, no sólo la *lengua cristalizada* de los totalitarismos nacientes, sino también los perjuicios del *lenguaje audiovisual* de los MEDIOS MASIVOS y, sobre todo, de los de esa *televigilancia denunciadora* que vemos instalarse en todas partes del mundo.

Mientras que la cultura psicoanalítica había sabido familiarizar a los artistas con los relatos del DIVÁN FREUDIANO, la cultura política del siglo XX iba a dedicarse al terreno dudoso del control de las mayorías silenciosas: HACER HABLAR repentinamente se convertiría (107) en una exigencia mayor con los sondeos de opinión y la medición del *rating*.

Al confundirse el imperativo de la *seguridad de Estado* o el de la *publicidad* para determinar las tendencias de la opinión pública, el arte contemporáneo iba a verse arrastrado a su pesar a la emulación investigadora y promocional, particularmente en los Estados Unidos, donde el patrocinio se convirtió en pura y simple manipulación; hasta el escándalo Saatchi,^{*} en el otoño de 1999, la exposición *Sensation*, en el Museo de Brooklyn, fue financiada por *Christie's International*, con el objeto de especular sobre el valor de las obras expuestas.⁷³

Arte verbal, arte visual, la imagería comercial va a causar, a pesar de Magritte y de algunos otros, los estragos que conocemos; estragos, sin embargo, menos denunciados que los del "realismo socialista", el arte oficial de la difunta Unión Soviética... La iconografía de las *historietas* de un Roy Lichtenstein retornan por su cuenta el barullo de las máquinas futuristas, Mirmo Rotella remedando la fijación sistemática de carteles, inútil agregado. (108)

En cuanto a Andy Warhol, basta con escucharlo: "*La razón por la cual pinto así es porque quiero convertirme en una máquina.*"

A la manera de Hamlet, reinterpretado por Heiner Müller -prófugo de Alemania

⁷² 9 Norbert Lynton, "L'artiste dans la société", *L'art moderne, op. cit.*, p.359.

* El autor alude al escándalo desatado por la exhibición del retrato de una virgen realizado con excrementos de elefante, que motivó la violenta reacción del alcalde Giuliani, quien llegó a amenazar con censurar la muestra y, asimismo, con dejar de aportar al presupuesto de cultura de la ciudad de Nueva York. [N. de T]

⁷³ 10 Harry Bellet, "Christie's Saatchi et le musée de Brookly", *Le Monde*, invierno de 1999.

del Este-, WARHOL-MÁQUINA se plantea la pregunta, ya no del "trabajador", sino del "desempleado".

Después de Antonin Artaud, a la espera de Stelarc -el artista del *body-art*-, Warhol comprueba no tanto *el fin del arte*, antes del de la historia, como el del hombre del arte: *el que habla incluso cuando se calla*.

Palabra manual del pintor o palabra corporal del mimo o del bailarín, en adelante se impone la era de la sospecha, de la duda sobre las facultades creadoras del hombre desnudo.

Con *el examen del silencio*, el arte contemporáneo no puede disculparse completamente de la acusación de pasividad; o sea, de inutilidad... El enjuiciamiento del silencio entablado contra la evidencia de las obras desemboca, desde entonces, en la condena inapelable de esa *piEDAD profana* que prolongaba aún la del antiguo arte sagrado.

La indulgencia del silencio cesó bruscamente: quien nada dice otorga *a su pesar* al juicio de intención entablado a los artistas.

Acusado de debilidad congénita, el silencio de las formas y de las figuras ha mutado súbitamente en MUTISMO: el de la abstracción o el de una figuración incierta, de la cual Giacometti, Bacon y algunos otros habrán sido las víctimas. (109)

"Cuanto menos se piensa, más se habla", explicaba Montesquieu, pero, ¿acaso no ocurre lo mismo con las artes plásticas? *¿Cuanto más se habla, menos se pinta!*

Después del artesanado, víctima desde el siglo XVIII de los efectos de la fabricación industrial, es el siglo XX el que a su vez sufre de frente el impacto de la repetición industrial es el arte.

Víctimas de un arte que pretendía Contener a todos los otros, con el cine y pronto con la televisión, las artes plásticas han desaparecido lentamente de la escena de la historia y, esto, a pesar de los desarrollos sin precedentes de los trabajos museográficos.

El arte del motor (cinematográfico, videoinfográfico...) por fin ha exterminado a la ausencia de MOTORIZACIÓN de las "artes primarias". No solamente esas artes oceánicas o las de Thulé, sino también *la gesta del artista*, que aportaba primero su cuerpo -*habeas corpus*-, esas artes corporales de las cuales el actor y el bailarín son los vestigios, a la espera de los daños que cause la virtualización coreográfica, la danza grotesca de los dones, los avatares, la zarabanda incorpórea de una CIBER-ABSTRACCIÓN *coreográfica*, que sería a la danza lo que la codificación de la HÍPER-ABSTRACCIÓN *numérica* ya es a la pintura de caballete.

Luego de la crítica del nazismo al *arte degenerado*, llegará el tiempo de un *arte generado por computadoras*, ARTE AUTOMÁTICO, purificado de toda presencia *sui generis*.

Purificación estética que continuaría así las recientes purificaciones étnica o ética, cuyo teatro habrán sido los Balcanes. (110)

Así, después del ARTE SACRO de la era de la *monarquía* del derecho divino, y del ARTE PROFANO contemporáneo de la era de *la democracia*, asistiríamos, impotentes o casi, a la emergencia de un ARTE PROFANADO, a imagen de los cuerpos aniquilados de *la tiranía*, esperando, mañana, el accidente de la cultura, la imposición de un "arte oficial" multimediático.

Desperfecto del arte, contemporáneo de los perjuicios del progreso tecnocientífico. En efecto, si "el arte moderno" ha sido sinónimo de la revolución INDUSTRIAL, "el arte post-moderno" es contemporáneo de la revolución INFORMÁTICA; vale decir, del reemplazo de los lenguajes analógicos por lo numérico... El cálculo de las sensaciones (visuales, auditivas, táctiles y olfativas) por un

programa; dicho de otro modo: por un filtro informático.

Después de lo parecido, lo ANÁLOGO; vendría así la era de lo "verosímil", CLON o AVATAR: *la estandarización* industrial de los productos fabricados en serie, que acompañará a la estandarización de las sensaciones, de las emociones, a la espera del desarrollo de la cibernética y de *su sincronización* informática, cuyo fin sería el CIBERMUNDO virtual.⁷⁴ (111)

Observemos, a modo de conclusión al respecto, que la hipótesis *de un accidente de los valores ESTÉTICOS* (o de los conocimientos científicos), en la era de la revolución de la información, no es más extravagante que la del *accidente de los valores ÉTICOS* que había sacudido a Europa en la época de la revolución de la producción...

Lo que acaba de ocurrir en Austria,^{*} luego del drama que ya dura diez años en los Balcanes, prueba una vez más que LA POLÍTICA, como EL ARTE, tiene límites, y que la libertad de expresión democrática se detiene, también ella, en el borde del precipicio, en el umbral *del llamado al asesinato*, límites que franquean alegremente los que ya se denominan MEDIOS DE COMUNICACIÓN DEL ODIO.

⁷⁴ 11 "Fuera del deseo de suprimir las palabras cuyo sentido no era ortodoxo, el empobrecimiento del vocabulario era considerado como un fin en sí mismo y no se dejaba subsistir ninguna palabra de la que se pudiese prescindir. La NEOHABLA estaba destinada, no a extender, sino a disminuir el dominio del pensamiento, y la reducción al mínimo de la elección de las palabras ayudaba indirectamente a alcanzar ese objetivo." George Orwell, 1984, Gallimard, p. 422-423.

* El autor se refiere a las elecciones ganadas por la ultraderecha austríaca y a la activa propaganda xenófoba y antijudía de los nuevos representantes en el gobierno. [N. del T]