

PARA EMPEZAR A PENSAR EL TERCER CORTE

Fuimos contruidos en una creencia que quizás, vista desde hoy, no se parecía a la felicidad, pero nos ubicaba en un lugar seguro, confiable y confortable, sobre todo por su determinabilidad.

En el colegio primario aprendí que los hechos –que eran tales y cuales y no otros y que no tenían [o se situaban antes de cualquier] interpretación– definían el devenir de ese mundo que encajaba perfecto en los compartimentos así determinados.

Y -por lo tanto- tenía fechas precisas.

Aprendí, por ejemplo, que 1492 era la fecha en que había comenzado la Edad Moderna (así, con mayúsculas, porque lo que estaba bien definido tenía la autoridad de la inicial en mayúsculas, como un nombre propio).

También que la Patria (lo que no se sabía con mucha precisión era quién ostentaba ese nombre, aunque siempre era alguien que no éramos nosotros) había nacido (y uno estaba tentado a creer que junto con el paraguas y el negocio de las escarapelas) el 25 de mayo de 1810.

Pero en algún momento –entre ese que narra y ahora– se produjo cierto¹ acontecimiento.

Acontecimiento, no hecho.

Esta diferencia es nuclear para pensar lo que sigue.

Mejor.

Lo que sigue se constituye en esa diferencia que separa y recorta un tiempo, que suponemos es el nuestro y que no se sitúa en una fecha precisa, en un hecho definitorio.

Tenemos hechos.

El mayo del 68 francés (que tiene sus contrapartes vernáculas en el cordobazo y el rosario), el hombre en la luna (supuestamente) en el 69.

Y seguimos.

La caída del muro –que sirvió para poner en evidencia algunas cosas mostrando los otros muros que su presencia ocultaba– en el 89.

Tenemos hechos.

Y, sin embargo, ninguno sirve para situar esto que nos pasa.

Acontecimiento, dije antes.

Prefiero dejar hablar a Alain Badiou, que sitúa de forma precisa la diferencia entre hecho y acontecimiento:

"A esto es necesario añadir que la resurrección –punto donde evidentemente nuestra comparación se retrae– no es, para el mismo Pablo, del orden del hecho, falsificable o demostrable. Es acontecimiento puro, apertura de una época, cambio de las relaciones entre lo posible y lo imposible."²

En el caso del que habla Badiou, no es el hecho de la resurrección de Cristo lo que le da al cristianismo su posibilidad, lo que hace que haya un antes y un después, sino el carácter de suspensión de lo anterior que esta ocurrencia provoca.

Y no es menor el hecho de que se trate de suspender la maestría, instalada -en ese momento y para los cristianos incipientes- en las figuras del profeta judío y del sabio griego.

"La tesis subyacente es que uno de los fenómenos donde se reconoce un acontecimiento es que es un punto de realidad *que pone a la lengua en un punto muerto*. Este punto muerto es locura para el discurso griego, que es discurso de la razón; es escándalo para el discurso judío, que exige un signo de la fuerza divina, y no ve en Cristo sino debilidad, abyección y peripecias despreciables."³

De cualquier modo, en toda su inasibilidad, en este acontecimiento hay algo del orden de los hechos. Los otros (los doce apóstoles, los legítimos, compañeros de Jesús en su periplo) se atienen a los hechos, testifican para dar cuenta de lo inenarrable desde lugares reconocibles (la historia, podríamos decir). Eso no quita que algo –que no puede ser delimitado en ese espacio enmohecido y claustrofóbico– se esté produciendo.

Ese es el punto.

Se está produciendo. Lo que defiende Pablo no puede situarse porque es de otro orden del que detenta el discurso de su tiempo.

Sin embargo, ocurre.

1 Ciertamente tiene aquí el sentido (que parece ir en contra del propio término) de vaguedad, de indeterminación, opuesto -pareciera- al propio de certidumbre que parece decir la palabra cierto.

2 Badiou, Alain, *San Pablo. La fundación del universalismo*, p. 48, Anthropos Editorial, 1ª edición, Barcelona, 1999.

3 Ibidem, p. 50

Entonces estamos, casi sin pensarlo, acercándonos al lugar al que teníamos que arribar (si fuera posible arribar a un lugar de este tipo).

Porque sabemos que algo ocurre.

De lo que algunos "hechos" serían síntoma, emergencia. Pero que -en tanto hechos- no pueden decirlo. Ocorre.

Lo que ocurre tal vez no sea nada -o casi nada-.

Mejor aún, con Lyotard, la pregunta: ¿ocurre?

En la introducción a su libro *La diferencia* (Le differend), en relación a la situación (si ese término dice algo) en que puede encontrarse una reflexión filosófica, y a la aparición de algo que podría ser un borde (entre dos tiempos, entre dos pensamientos, entre un pensamiento y sus otros) dice:

"Al escribir este libro, el A. experimentó la sensación de tener como único destinatario ese ¿ocurre? A él están destinadas las proposiciones que se le presentan. Y, por supuesto, el autor no sabrá nunca si las proposiciones llegaron a destino. Por hipótesis, no debe saberlo. Únicamente sabe que esa ignorancia es la última resistencia que el acontecimiento puede oponer al empleo contable del tiempo."⁴

Esa percepción -pero la percepción está (más que nunca) en juego- de un fin y un comienzo, podría ser otra definición del acontecimiento, de lo que no se sabe a ciencia cierta -justamente, de eso se trata- si ocurre.

¿Es posible que lo que nos ocurre, esto que nos ocurre, el acontecimiento que podría estar teniendo lugar en la contemporaneidad -no sólo en el campo del arte-, tenga, en el campo del arte, un Pablo (aunque seguramente no uno solo) que lo ha declarado?

¿Es posible que ese lugar -el de poder decir el acontecimiento, cosa indecible- haya sido ocupado, para sus contemporáneos, pero sobre todo para nosotros (que quizás también lo somos) por Andy Warhol?

Cuando pongo el nombre propio (y no digo, por ejemplo, el "pop") es porque me parece que poner en "alguien", singularizar lo que, de otra manera quedaría en un plano de discurso más abstracto (porque lo que ocurre está ocurriendo a cada momento y no se lo puede fijar para decirlo de una vez) nos da la posibilidad de la carne, de pensar que podemos tocarlo.

Entonces.

Andy Warhol sería algo así como la definición de eso que nos pasa y que se situaría en el nivel del acontecimiento.

Justamente.

Si lo que creo de la definición en general es que es el modo de exterminio más eficiente del objeto que define, mucho más en el caso de un acontecimiento que nos acontece (o, en todo caso, nos acontecería) a nosotros. Por eso Andy Warhol -y el pop.

[

Como muchos (gente de mi generación, seguramente) comencé mi relación con ellos desde el odio o la bronca. Me uní al coro que gritaba a quien quisiera escucharlo todos los slogans y lugares comunes sobre el pop -sin darnos cuenta, por supuesto, que esa actitud pertenecía tanto más a la cultura de masas o a la masificación del pensamiento que lo que criticábamos-: un cholulo, un arte acrítico, apología del consumo y del consumismo, arte de mass media, etc. Pensaba en Warhol como una especie de traidor (evidentemente era amor).

Sin embargo.

Nunca pude sacarlo de mi cabeza. La atracción que me provocaba era tan fuerte que poco a poco fui comprendiendo que -al menos para mí- algún fundamento debía tener.

]

Es que -aunque parezca una contradicción con el inicio de este párrafo- Andy Warhol no es un nombre propio.

Es el nombre de una actitud que se coloca en el lugar de lo que acaece, emerge en ese devenir desde la disyunción, desde la contradicción o, incluso, la paradoja.

Dije que Andy Warhol sería la «definición» de eso que nos acontece y me apresuré a declarar acto seguido lo que pienso de la definición. Es que Andy Warhol es el lugar de la indefinición, de la incerteza y por eso pudo (como el pop) estar ahí (en el lugar de los hechos según la frase televisiva) porque no eran los hechos lo que estaba en juego, sino el acontecimiento.

El término mismo "pop" es un término que no tiene una acepción precisa. Se ha autorizado y difundido la de "popular" porque permite la tranquilidad de la fijeza y borra de un plumazo las que podrían resultar más

4 Lyotard, Jean-François, *La diferencia*, p. 14, Editorial Gedisa S. A., 1ª edición, Barcelona, 1988

incómodas pero que están en el nacimiento mismo del término: sus referencias sexuales, por un lado, pero sobre todo la banalidad casi idiota de la que era portador.⁵

Pensar a Andy Warhol como definición es sostener la paradoja como modo de pensar lo que nos ocurre desde las indefiniciones de Andy:

- la indefinición de la autoría
 - la indefinición de la factura
 - la indefinición de los medios
 - la indefinición de la sexualidad
- en fin
- la indefinición de la identidad.

5 Sobre el nacimiento del término "pop" cf. Jörg Heiser, *Torture and Remedy: The End of -isms and the Beginning Hegemony of the Impure*. En *e-flux journal What is Contemporary Art?* Sternberg Press, 2010, p. 84. Cito: "The term 'Pop Art' was invented in Britain in the mid 1950s. It was first used in conversation between members of the Independent Group: a number of artists, architects, writers, and critics who held meetings at the Institute of Contemporary Art in London, seeking to challenge prevailing notions of modern art. The artist Eduardo Paolozzi, a Scottish-born son of Italian immigrants, at the first meeting in 1952, showed a series of collages composed mostly of found elements from American mass culture. One of them included the word 'pop', placed on a cloud emerging from a revolver, followed by an exclamation mark, cut out of a comic strip and collaged onto the cover of a magazine of erotic pulp stories called 'Intimate Confessions'. So the word is onomatopoeic: it emulates the sound of a shot, or of a bubble bursting –pop! The sound of a sudden release of energy, light rather than heavy. The association of this energy with light entertainment is made even clearer in the other seminal collage from the early days of Pop-Art: Richard Hamilton's *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different So Appealing?* (1956). The collaged living room scene, similar to Paolozzi's work, ironically alludes to romance and sex in a slapstick collision of clichés of masculinity and femininity. The bodybuilder placed in the middle holds what looks like a tennis racket, but is in fact a huge lollipop inscribed with the capital letters 'POP' –which also happens to be the colloquialism for 'lollypop'. (...) Either way, what we have here is a conversion between light-hearted pleasure and craving desire: the connection between innocent sweetness and bluntly sexual connotations, which the works by both Paolozzi and Hamilton do more than just allude to. In the latter's case, the lollipop, through its placement at the crotch of the muscular man, becomes a grotesquely bulbous phallus. The origins of Dada and Surrealism are here, but so is the new teenage culture of rock 'n' roll that moves and shakes and sexualizes the bodies of a much broader populace. (...) This culture of and for the many is not merely defined by quantity but also by a particular quality, a kind of instantly inflating and deflating delight, like the refreshing sound of a bottle opening, or the silly 'pop' of a deflating balloon, a quality for which it is praised or scorned, sometimes both at once –Pop! (El término "Pop Art" fue inventado en Gran Bretaña hacia la mitad de los '50. Fue usado por primera vez en conversaciones entre miembros del Independent Group: un grupo de artistas, arquitectos, escritores y críticos que mantenían reuniones en el Institute of Contemporary Art en Londres, intentando desafiar las nociones prevaletantes en el arte moderno. El artista Eduardo Paolozzi, un escosés hijo de inmigrantes italianos, mostró, en el primer encuentro en 1952, una serie de collages compuestos mayormente de elementos encontrados provenientes de la cultura de masas estadounidense. Uno de ellos incluía la palabra "pop", ubicada en un globo que salía de un revolver, seguida de un signo de exclamación, cortada de una tira cómica y collageada en la portada de una revista barata de historias eróticas [pulp stories son las historias que aparecían en las pulp magazines, revistas baratas hechas de pulpa de papel –el término y sus connotaciones son intraducibles] llamada "Intimate Confessions [Confesiones íntimas]. O sea que la palabra es onomatopéyica: emula el sonido de un disparo, o del estallido de una burbuja: pop! El sonido de una liberación repentina de energía, más bien leve que intensa. La asociación de esta energía con el entretenimiento pasatista es aún más clara en otro collage seminal de los primeros días del Pop Art: *Pero, ¿qué es lo que hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?* de Richard Hamilton (1956). El collage de la escena de la sala de estar, similar al trabajo de Paolozzi, alude irónicamente al romance y al sexo en una colisión de comedia bufa de los clichés vinculados a la masculinidad y la femineidad. El físico-culturista situado en el medio de la composición sostiene lo que parece una raqueta, pero es, de hecho, una enorme paleta con la inscripción en mayúsculas "POP" –que también resulta ser, en lenguaje coloquial, "paleta" (lollipop). (...) En cualquiera de los dos casos [el otro sería el destapar de gaseosas], lo que tenemos aquí es una conversión entre el placer despreocupado y el deseo intenso: la conexión entre la inocente dulzura y las connotaciones abiertamente sexuales, a las que los trabajos de Paolozzi y Hamilton hacen más que sólo aludir. En el último caso, la paleta, a través de su emplazamiento en la entropierna del hombre musculoso, deviene un grotescamente protuberante fallo. Los orígenes del Dada y el Surrealismo están aquí, pero también la cultura adolescente del rock 'n' roll que mueve, sacude y sexualiza los cuerpos de un mucho más amplio populacho [traduzco populace por populacho porque creo que da más cuenta de cierta ironía del autor respecto de la oposición entre alta y baja cultura]. (...) Esta cultura de y para muchos no se define en la mera cantidad sino también en una cualidad particular, una suerte de deleite que se infla y desinfla instantáneamente, como el sonido refrescante de una botella que se abre, o el tonto "pop" de un globo que se desinfla, una cualidad que es alabada o de la que se hace mofa, a veces al mismo tiempo –Pop!).

¿DE NUEVO?

Comenzar.

No se sabe muy bien cómo, ni siquiera si algo como un comienzo es pertinente respecto del concepto (si lo es) que estoy tratando de pensar.

En verdad ya está comenzado. No sólo porque más arriba he deslizado (y en algunos casos colocado explícitamente en lugares de pertinencia, como en la sección sobre la representación del espacio) algunas proposiciones al respecto, sino porque el discurso mismo que estoy intentando urdir aquí no puede no atestiguar su conformación sino como inscripta (si es posible una inscripción) en "lo fragmental".

De todos modos, para comenzar.

Me parece de una evidencia contundente la introducción de Elena Oliveras en la presentación de "Cuestiones de arte contemporáneo", cuando cita dos definiciones de arte:

"Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente.' Así comienza Theodor Adorno su Teoría estética (1970). Tal incertidumbre es la contracara de aquella segura afirmación de Benedetto Croce de 1912 con la que da comienzo a su Breviario de Estética: 'A la pregunta ¿qué es el arte? puede responderse bromeando, con una broma, que no es necia completamente, que el arte es aquello que todos saben lo que es'"⁶

La evidencia.

También en sentido de la prueba. Adorno ya no puede tener certezas sobre el arte en los años 60. No puede si quiere mantener su honestidad intelectual y no dejarse llevar por algún resabio nostálgico del tiempo de las vanguardias cuando "todo" era certeza.

Justamente, la definición de Croce citada por Oliveras, no sólo supone un "todos", generalización (quizás, incluso ingenua) que no desconoce que las categorías de pensamiento tienen que situarse en un espacio que no pueda ser relativizado, espacio absoluto en que se puede desplegar una pretensión de universalismo. Pero, además, esa definición, de la que el propio Croce se distancia –sin embargo, en ese mismo gesto la instala– se cierra sobre lo tautológico. Si bien el "todos" la atenuaría (en tanto la haría depender de una opinión), al tener valor de totalidad se transforma en algo que excede la relatividad de la opinión para situarse (desde el consenso absoluto, es decir algo que se parece mucho al consenso kantiano que se universaliza en lo bello del juicio de gusto) en una especie de no-lugar, espacio de transparencia que deja emerger la proposición en su "verdad" tautológica.

No casualmente.

La primera definición (hablando cronológicamente) pertenece al tiempo en que lo tautológico irrumpe como "verdad" del arte –desocultamiento de lo que hasta entonces había sido ocultado por lo representado en la representación desde una mimesis capaz de borrar a esta última para hacer emerger con todo su poder lo que no pertenece a su plano (que podría pensarse también en sentido de plano pictórico) de inmanencia.

La otra, la que nos interesa (ahora) se sitúa en el momento en que esta "verdad" del arte (lo tautológico) ya no puede dar cuenta de su objeto. Campo ex-a-proprio (dicho con Derrida) que no puede sostenerse en una verdad limitante y que se pone a hacer borde con todo lo que encuentra y que antes se hubiera desechado como "afuera", lugar de no pertinencia ni pertenencia, ante la precisión de los límites que la tautología definía para ese ¿mismo? campo.

Comenzar –también– desde dentro, con una declaración: para esta parte del trabajo he cotejado producciones artísticas diversas. Junto a las que ya están en los libros y publicaciones del campo (el del arte) otras que (por su emergencia) distan de tener un lugar asegurado (ni siquiera adquirido) en ese mismo ámbito. Lo que significa que tal vez (en un lapso de tiempo no demasiado largo), no puedan cumplir con el destino de esas otras que mencioné primeramente.

De eso se trata.

Tampoco tengo ninguna certeza de la durabilidad de este trabajo, de su instalación en una (alguna) historia de eso que hasta hoy (sin ninguna certeza) seguimos llamando arte. Lo cual no es preocupante en tanto éste es un trabajo que pretende colocarse en su historia –en el momento histórico al que pertenece– (historia anterior a la marca historiográfica que la hace entrar en la historia como disciplina) y devenir junto a ella (lo que fuere).

⁶ Oliveras, Elena (ed.), 2008, Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI. Emecé, 3ª edición, 2011, p. 13.

Devenir fragmental, tal vez.

Así como Deleuze y Guatari pueden hablar de devenir mujer, devenir animal (porque lo establecido es el hombre) podría decir (parafraseándolos) devenir fragmental, porque lo establecido es la totalidad cerrada.

Devenir comienzo, tal vez.

Pareciera que este texto no puede dejar de colocarse en una situación de comienzo, una y otra vez (¿un eterno retorno del comienzo?), lo que quizás se vincule a su propia (si pudiera haber propiedad en lo fragmental) posibilidad de devenir comienzo, apertura (en el sentido performativo de dar comienzo pero sin su ampulosidad, y también en sus otros sentidos y en otros que no sean los suyos), o tal vez posibilidad sin más.

Posibilidad, quizás, para un otro, otro que ya está aquí, en ese mismo (¿otro?) devenir.

Rimbaud (devenido fragmental desde el anacronismo): "je est un autre".

Afirmación que desafirma o infirma (que deja sin firma) a un sujeto que se creía a sí mismo sí mismo.

Desafirmación que no desresponsabiliza sino –por el contrario– acarrea una responsabilidad que no acaba en mí (como ente que da cuenta de sí mismo) sino que incluye (desde el vamos, desde sí) al "otro", al otro que dice "yo" en mí conmigo.