

Investigación artística, pensamiento y educación

ÍNDICE

- 2 **Editorial**
Chus Martínez
*Me celebro y me canto.
El anacronismo como método*
- 7 **Zoom**
José Luis Pardo
El gesto filosófico de Deleuze
- 10 **Display**
Nataša Ilić
Salon 54: Llegando al final
- 14 **Mediterráneos**
Reza Negarestani
Los giros de la trama
- 18 **Investigación artística**
The Otolith Group
*Océanos ocultos,
aguas ópticas. Notas sobre
The Drexciya Mythos II*
- 22 **Academia**
Franco Berardi «Bifo»
Sensibilidad y semicapital

Revista semestral
Primavera 2011
Número 1



Equipo editorial

Xavier Antich
Mela Dávila
Teresa Grandas
Soledad Gutiérrez
Ana Jiménez
Bartomeu Marí
Chus Martínez
Clara Plasencia
Idoia Villanueva

Dirección

Chus Martínez

Coordinación y edición

Área de Publicaciones
del MACBA

Diseño y maquetación

Enric Jardí, Meri Mateu

Traducciones

Fernando Quincoces: pp. 10-21
Cristina Zelich: pp. 22-24

Revisión lingüística

Tomás Caballero: pp. 7-24
Mireia Carulla: pp. 2-6

Editor

Museu d'Art Contemporani
de Barcelona (MACBA)
www.macba.cat

Imágenes

© de las obras: los artistas
© de las fotografías: Cortesía
del Museo de Arte Moderno y
Contemporáneo de Rijeka, Croacia
(pp. 11-12); Cortesía de The Otolith
Group y LUX, Londres (interior
de la cubierta, p. 19); Jordi Puig
(pp. 4-5); Rafael Vargas (pp. 2-3);
The British Library Board
(Add. 46700, f. 32) (p. 8)

Cubierta

Fotografía de Francesc Català-Roca
de la segunda exposición del
Grupo R, *Industria y arquitectura*,
realizada en 1954 en las Galerías
Layetanas de Barcelona. Fondo
F. Català-Roca – Archivo Fotográ-
fico del Arxiu Històric del COAC–
Con la colaboración del Col·legi
d'Arquitectes de Catalunya.

Interior de la cubierta

Imagen del film *Otolith III*, realizado
por The Otolith Group en el 2009.
Colección MACBA. Consorcio del
Museu d'Art Contemporani
de Barcelona.

Fotomecánica

SCAN 4

Impresión

IGOL

ISSN edición impresa: 2014-0185

ISSN edición digital: 2014-851

DL: B-43641-2010

Tipografías

Gotham Narrow, DTLDocumenta

Papel

Biberist Furioso 135 g y 115 g



**Revista semestral
Primavera 2011
Número 1**

Editorial

Temas y términos que impulsan otra lógica del pensamiento desde y sobre el arte.

Zoom

¿Cómo se hila otra narrativa sobre el arte? «Zoom» es un espacio dedicado a nuevos referentes intelectuales y bibliográficos.

Display

¿Cómo se gestan las exposiciones? ¿Cuál es su trabajo de investigación? Esta sección pretende hacer visibles los procesos de conceptualización y definición de las exposiciones.

Mediterráneos

Un espacio de diálogo sobre Oriente Próximo, Europa y el norte de África. Diferentes voces aportan nuevos planteamientos sobre la cultura, el arte, la religión, la educación y el futuro común de las sociedades que conforman el área mediterránea.

Investigación artística

¿Por qué y cómo hago lo que hago? Los artistas hablan en primera persona de sus proyectos.

Academia

¿Qué papel tiene la educación? ¿Cómo se construyen las miradas críticas? «Academia» se ocupa de la relación del arte con las ciencias humanas, así como de la intervención crítico-social dentro y fuera del museo.

ME CELEBRO Y ME CANTO. EL ANACRONISMO COMO MÉTODO

Chus Martínez

Directora de la oficina curatorial
de documenta 13; comisaria asociada
del MACBA.



«La Providencia es causa de que, algunas veces, el mismo hombre reaparezca en siglos diferentes.»

BALZAC, *Cartas*

En la última década hemos visto cómo historiadores, comisarios e instituciones han sometido la producción artística contemporánea a una lectura circunscrita a la filosofía de la historia, obligando a las obras a la obediencia histórica y sistematizando la experiencia de las mismas desde la ilusión de unos parámetros supuestamente objetivos. Esta es una aproximación mediada por la primacía que ocupa en el arte la cuestión del *tema* –aquello de lo que el arte habla–, de modo que «tema» y «sentido» se convierten en sinónimos y hacen que nos olvidemos de que hay otros modos de significación. He ahí la razón del renovado interés por el concepto de anacronismo y por su posible definición como método con el que librarnos de la omnipresencia de la hermenéutica.

Lo «anacrónico» designa una situación en la que el análisis del ritmo sustituye al de la duración como forma única de compresión del tiempo. El ritmo es *tempo*: fuerza, pulsión, vibración, movimiento; la duración, la melodía de la historia.

En la medida en que la comprensión de la historia pasa por dibujar un eje cronológico en el que se ordenan los hechos, el historiador tendrá como tarea única insertar continuamente aquellas historias que no han entrado en esa gran narrativa continua. Entre tanto, la institución (entendiendo que una exposición es una forma de institucionalizar un material) queda reducida al lugar en que la legitimidad de un derecho adquiere forma pública. El respeto unánime que suscita el ejercicio de revisión y reivindicación de lo olvidado provoca la certeza de haber encontrado un vocabulario adecuado que no hace sino soslayar la impredecible función de la experiencia en el arte.

Más allá, el impacto de esta reescritura se asemeja a la relación entre un texto y la abrumadora profusión de notas a pie de página que interrumpen la lectura para recordarnos que la escritura escapa al autor y que una infinidad de acciones paralelas ocurren y han ocurrido de forma sincrónica a ese gran texto. Estaban ocultas, pero ha llegado la hora de una reordenación, y esta pasa por encontrar un hueco en el eje diacrónico en el que se escribe la historia. El «pozo del pasado», utilizando una expresión de Thomas Mann, aflora a la superficie y la inunda. Nada existe ya en singular. No podemos hablar, por ejemplo, de una modernidad, sino que debemos atender a todos sus múltiplos y, sin embargo, el arte contemporáneo parece seguir siendo indivisible (tal vez sea este el primer síntoma de su anacronismo). A esta búsqueda sin fin de plurales en el seno de la historia



Vista de la exposición *Moderno y presente. Cambio de siglo en la Colección MACBA*, en la que se muestran algunas de las obras realizadas entre 1955 y 1961 por el ceramista Antoni Cumella (1913-1985).

La exposición argumenta que la eclosión estética de la modernidad en Cataluña se consolida a partir de los años cincuenta, momento en que las prácticas artísticas, la arquitectura y el diseño se encuentran fuertemente relacionados.

Josep Maria Mestres
Quadreny. *L'Estro
Aleatorio. Seis conciertos
para diversos solistas
y orquesta sinfónica
(detalle)*, 1973-1978
Técnica mixta sobre
papel
41,9 x 89,1 cm
Colección MACBA.
Consortio Museu d'Art
Contemporani
de Barcelona

L'Estro Aleatorio es la síntesis de una etapa, una obra que resume las técnicas empleadas por el compositor catalán, y que evidencia la influencia del pensamiento científico y la aleatoriedad matemática en su trabajo. Las partituras, en este caso círculos de sonidos audibles, representan gráficamente su idea de la música, donde los sonidos no pueden ser entendidos individualmente, sino como parte de un único campo sonoro en el que las leyes del caos y los fenómenos deterministas influyen por igual.

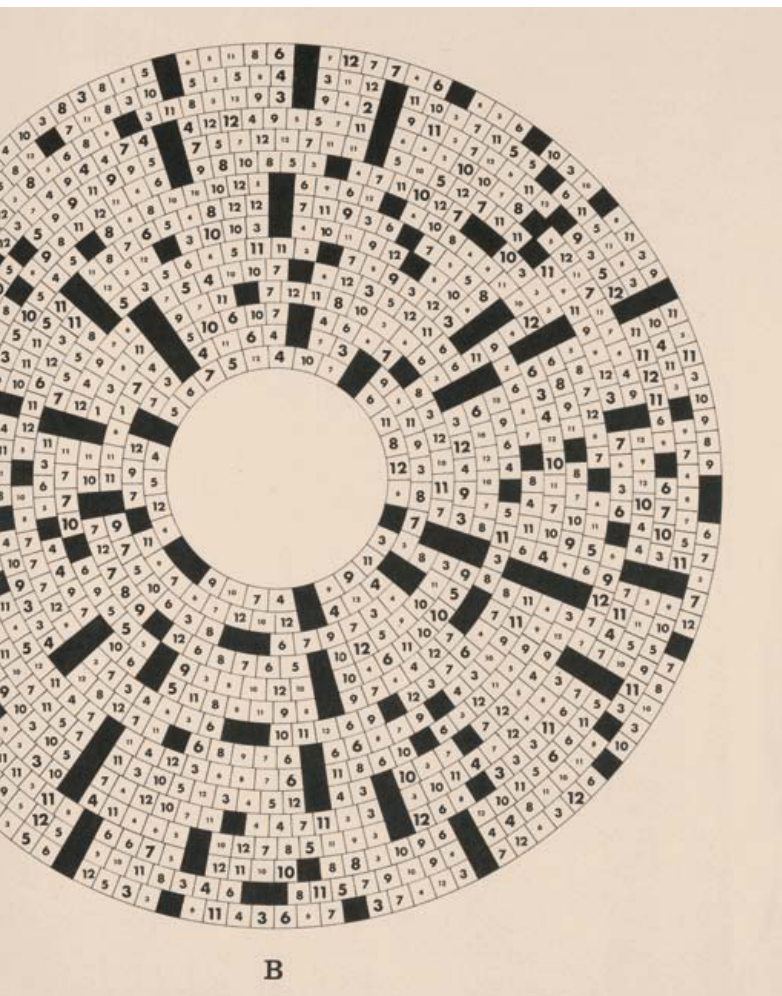


le corresponde otra: la de aquellos individuos, artistas, que parecen ajenos al tiempo, que se escapan a las condiciones por las cuales discurre el presente. En la última década, hemos visto cómo se agudizaba la sensibilidad hacia lo excepcional en el arte, hacia quienes, al menos en apariencia, permanecen inflexibles a la lógica de la mundialización. La proliferación de proyectos sobre *esos otros*—aquellos que piensan y actúan sin nosotros, por así decirlo— forma parte también de esa operación de rescate, y simboliza, no ya la justicia, sino la inmensa fuerza de seducción que aún ejerce en nuestra cultura el mito, el ser arquetípico, lo genuino. Lo que estos proyectos ponen de manifiesto es nuestro miedo a entrar en un estado de inestabilidad permanente.

La importancia política del rescate como táctica es directamente proporcional a la imposibilidad de formular un método más complejo para enunciar la relación entre el arte contemporáneo y una concepción del tiempo discontinua, que se expresa en ritmos y no se deja representar como duración. Es decir, una forma de entender el tiempo indiferente a la idea de progreso y que, por tanto, está a resguardo del imperativo de la innovación, que no tiene reparos en repetir, en imitar lo que ya tuvo lugar. Crear dudas sobre estas

reencarnaciones constantes y sobre la espontaneidad de lo contemporáneo sería un modo de eludir la supuesta sinceridad desde la que parece que arte y cultura deben hablar, pero que no se presupone, por ejemplo, en el ámbito de la ciencia.

En este juego dialéctico entre gran narrativa y academias apéndice, el pasado y la historia se manifiestan como una nueva faceta de la cultura y del poder que esta ostenta hoy: no es el de adentrarse en aventuras lógicas que puedan desembocar en una nueva *episteme*, sino la capacidad *de facto* de incluir o excluir. Esta explosión de voces y puntos de vista ha contribuido, sin embargo, a mantener una cierta confianza en la opinión pública gracias al esfuerzo de expansión constante e imparable que implica la revisión de la historiografía y su relación con el arte contemporáneo. El entusiasmo que suscita la posibilidad de intervenir, puntualizar, interferir, modificar, comentar, reivindicar o incidir sobre la narración hegemónica tiene su peor enemigo en la tendencia a la infinitud. Cada nota al pie clarifica y crea al tiempo una nueva opacidad que, lejos de aportar una nueva conciencia sobre el tema en cuestión, de contribuir a la aprehensión de la relación entre arte contemporáneo



y tiempo, entre la producción y la inextricable complejidad de los contextos en los que aparece, nos lanza a un escenario de infinitas ventanas a las que asomarnos –siempre bajo la promesa de completar la historia–. Podemos asumir el riesgo que genera el desconcierto. Más difícil resulta, sin embargo, enfrentarse al hecho de que hay quienes intentan sustituir esta corriente en la investigación sin proponer otra lógica de pensamiento, sino emulando este esfuerzo y reduciéndolo a un mero gesto que ilustre de forma verosímil la coreografía de esta explosión de historias dentro de la historia.

El problema estriba en que la corrección política no es un método, sino una estrategia para no tener que afrontar una dificultad técnica: la comprensión de tiempos que no pueden reducirse a un sentido único de duración, la aprehensión de ritmos que no forman una continuidad, que funcionan con independencia de la melodía de la historia. El deseo de evitar la incoherencia abandonando la filosofía de la historia contrasta con la necesidad –reclamada ya por Schelling– de ahondar en otros lenguajes que formalicen los objetos del arte, su capacidad de convertirse en hechos y el papel que desempeñan los individuos, en una dirección que nos aleje

de lo previsible. Un ejercicio si cabe más complejo, en un momento en que los ciudadanos-espectadores están más adocenados que emancipados en lo que esperan del arte.

El lenguaje que ha contribuido a producir socialmente lo que se conoce por arte contemporáneo puede describirse como perteneciente al género lírico. Es un lenguaje destinado a la creación de entusiasmo, no de método; una prosa caracterizada por la cuidadosa elección de términos que defienden la supremacía de los ojos húmedos, la coreografía de la agencia, el valor de la mano en el corazón frente a la mano en el bolsillo. La inquisición de los sentimientos –aunque sean «buenos»– es tan parte del mundo totalitario como pueda serlo la economía global, pero aparece tapizada de buena voluntad mientras dispara con verdadero desprecio contra los momentos «nulos» de la vida.

¿Cómo encontrar una salida a esta forma *melódica* de entender la historia? ¿Cómo, sin perder de vista ni el rigor ni la responsabilidad? Lo «nulo», aquello que parece haberse distraído del sentido –la idiotez, el sinsentido– merece más que nunca nuestra atención. En estas formas de despiste se esconde una nueva imaginación de lo privado, una forma de resistencia al poder de la empatía en todas sus vertientes, reales o virtuales. La desconfianza hacia un presente cabalmente definido permite a una parte de la inteligencia artística escapar al deseo de que el arte y las instituciones sepan contestar con elocuencia a su tiempo. En otras palabras, permite eludir la responsabilidad entendida como la forzada necesidad de dar respuesta, de aclarar y no exponernos a la exuberancia del pensamiento y a su levedad.¹

Esta insistencia en situar arte y cultura en el presente corre el riesgo de convertir objetos e ideas en un mero soporte de los fantasmas que ocupan el vacío de una época falta de recursos, extenuada de tanto repetir lo obvio. Demasiado pretérito –como indica Didi-Huberman–² corre el riesgo de no ser más que «un residuo», por positivo que este resulte. Y del futuro no se puede hablar, puesto que es una forma simétrica del pasado, aunque lo sea con una retórica distinta. De ahí la importancia de lo extemporáneo, de lo que *no toca*. El anacronismo no es la solución a nuestros problemas –cómo escapar a la «cultura histórica», a «la fiebre de la historia»–,³ pero plantea una posible vía para un método distinto, para una lógica aún incipiente pero capaz de situarnos en una posición de riesgo: la desconexión y el desfase.

Toda cuestión de método se vuelve una cuestión de *tempo*, es decir, una cuestión que debe tener muy en cuenta un término casi olvidado en filosofía y en teoría del arte: el ritmo. Lo anacrónico nombra un ritmo distinto, la posibilidad de forzar un análisis del sentido desde un ángulo

1 Nietzsche decía que hay que arremeter contra todos los que defienden que pensar es una tarea ardua, pesada.

2 Georges Didi-Huberman: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 45.

3 Expresión utilizada por Nietzsche en el prólogo a sus *Consideraciones intempestivas* (1873-1875).

diferente que obliga al sujeto y al contexto, institucional o no, a revisar las condiciones desde las cuales ofrece la experiencia y la interpretación de la producción artística. Omíto a propósito el arte mismo, puesto que no hay arte alguno que pueda considerarse «contemporáneo». Esa es una consideración institucional, no de la práctica. De hecho, la tesis sería la siguiente: el arte es siempre anacrónico. Y «es la idea misma de anacronismo como error acerca del tiempo lo que debe ser reconstruido».⁴ Una de las intenciones últimas de la producción artística es la de transformar nuestra idea del tiempo. Lo anacrónico implica la aceptación de la importancia del ritmo como un elemento fundamental para entender la relación entre materia y energía. «Ritmo», aquí, nada tiene que ver con un concepto virtual o cósmico. Al modo de Gaston Bachelard,⁵ tendríamos que hablar, a propósito del arte, de un *realismo rítmico*: la introducción de parámetros materiales y conceptuales distintos destinados a liberarnos de la necesidad de construir la identidad cultural desde el horizonte de la filosofía de la historia.

Insistir en el hecho de que lo anacrónico no es una aberración, sino una necesidad, significa afirmar que debemos distanciarnos de un método de lectura e interpretación dominado por la noción de duración y adentrarnos en otro, en un contingente de tiempos heterogéneos que aportan otras claves para avanzar en la pregunta acerca del sentido.

La duración implica orden; el ritmo, intensidad. Esta variación tiene consecuencias epistemológicas: significa el olvido de la hermenéutica, guardar las herramientas filológicas e inventar una nueva imaginación crítica. De ahí la afirmación de que lo anacrónico conlleva un riesgo (un reto que el arte asume), conlleva el rechazo de todo un conjunto de exigencias conceptuales para poder expresarse en una lengua extranjera, introducir otro ritmo y crear una extrañeza que nos fuerce a remontar el malestar *actual*. La pregunta que se plantea ahora es si las academias y las instituciones están dispuestas a abandonar la alianza férrea entre tiempo y espacio y a asumir, de una vez por todas, que el abandono del sistema no es sinónimo de caos.

4 Jacques Rancière: «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien», *L'Inactuel*, núm. 6, 1996, p. 53.

5 Gaston Bachelard: *La Dialectique de la durée*. París: Quadriage / PUF, 1950 (capítulo dedicado al análisis del ritmo).

Una serie de libros y artículos analizan con detenimiento el concepto de lo «anacrónico» y la idea del tiempo en el mundo del arte contemporáneo:

- Bachelard, Gaston: *La Dialectique de la durée*. París: Quadriage / PUF, 1950 (versión castellana: *La dialéctica de la duración*. Madrid: Villalar, 1978).
- Belting, Hans: «Toward an Anthropology of the Image», en Mariët Westermann (ed.): *Anthropologies of Art*. New Haven: Yale University Press, 2005, pp. 41-58.
- : «Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology», *Critical Inquiry*, vol. 31, núm. 2 (invierno de 2005), pp. 302-319.
- Derrida, Jacques: *Spectres de Marx*. París: Galilée, 1993 (versión castellana: *Espéctros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 1998).
- Didi-Huberman, Georges: «Suposition de l'aura. Du Maintenant, de l'Autrefois et de la Modernité», *Chairs du Musée national d'Art moderne*, núm. 64 (verano 1998), pp. 95-115.
- : *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. París: Les Éditions de Minuit, 2000 (versión castellana: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006).
- : «Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the Symptom paradigm», en David Peters Corbett; Christine Riding (ed.): *Art History*, vol. 24, núm. 5 (noviembre de 2001), pp. 621-645.
- : «Artistic Survival. Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time», *Common Knowledge*, vol. 9, núm. 2 (primavera de 2003), pp. 273-285.
- : «The Imaginary Breeze: Remarks on the Air of the Quattrocento», *Journal of Visual Culture*, vol. 2, núm. 3 (diciembre de 2003) pp. 275-289.
- Gordon, Avery F.: *Ghostly matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Lefebvre, Henri: *Éléments de rythmanalyse*. París: Éditions Syllepse, 1992.
- Loraux, Nicole: «Éloge de l'anachronisme en histoire», *Le Genre humain*, núm. 27, 1993, pp. 23-39.
- Michaud, Philippe-Alain: *Aby Warburg and the Image in Motion*. Cambridge, Massachusetts: Zone Books, 2004.
- Mitchell, William J. Thomas: «What Is an Image?», *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986, pp. 7-19; 31-46.
- Rancière, Jacques: «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien», *L'Inactuel*, núm. 6 (otoño de 1996), pp. 53-68.
- Rohy, Valerie: *Anachronism and Its Others: Sexuality, Race, Temporality*. Nueva York: SUNY Press, 2009.
- Wind, Edgar: «Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics», *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*. Oxford: Clarendon Press, 1993, pp. 21-35.

EL GESTO FILOSÓFICO DE DELEUZE

José Luis Pardo

Filósofo y ensayista, es catedrático de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid y Premio Nacional de Ensayo por su libro *La regla del juego* (2005). Es, además, un gran difusor del pensamiento de Gilles Deleuze gracias a libros como *Deleuze: violentar el pensamiento* (1990) y a sus artículos y traducciones de las obras del filósofo francés.

«Some kind of innocence is measured out in years. You don't know what it's like to listen to your fears.»

El de Gilles Deleuze es un nombre común en el pensamiento contemporáneo, en ciencias sociales, entre los teóricos y críticos de arte, y en tantos otros lugares. Un poco de Deleuze, se diría, va bien en todas partes, por algo tiene fama (Foucault *dixit*) de ser un pensador a la altura de los nuevos tiempos. Es legítimo, sin duda, utilizar a Deleuze para dar un barniz intelectual a la vez que provocador a cualesquiera propuestas, y hasta a veces parece que sus propias formulaciones, tan llamativas, invitan a ello. ¿No fue Deleuze quien dijo que la obra de un filósofo es una caja de herramientas de la que debemos tomar lo que nos sea útil? Ciertamente. Pero es seguro que cuando Deleuze hizo esta afirmación, las herramientas a las que se refería no eran las «fórmulas verbales» que podamos encontrar en un autor determinado, sino más bien los conceptos, y aún mejor los conceptos *vivos*, o sea, esos que residen no en las cosas (más o menos grandilocuentes) que los filósofos dicen, sino en las que *hacen*, por mucho que estas segundas sean mucho más trabajosas de identificar que las primeras. Y lo que los filósofos hacen consiste, claro está, en el movimiento de su propio pensamiento, en la manera en la que argumentan, hilan o deshilan sus fragmentos, disponen sus secuencias, organizan o fabrican sus elementos, eligen sus temas y elaboran sus materiales, en el modo en que se desplazan de un problema a otro o como construyen o destruyen una pregunta. Se podría denominar a ese gesto el *estilo* de un

pensador, aquello que hace que, incluso cuando desde el punto de vista de un análisis de contenidos su diferencia con otro pensador sea pequeña, este pueda, sin embargo, encontrarse a años luz de distancia desde el punto de vista de su movimiento característico (por ejemplo, se ha sostenido la brillante hipótesis de que hay una comunidad de planteamientos entre Hegel y Nietzsche, pero ello no elimina el infranqueable abismo que los separa en cuanto a su estilo, que no es solo su forma de escribir, sino ese movimiento del pensamiento, que tiene, por tanto, una honda significación).

En el caso de Deleuze, este movimiento es inseparable de una vasta operación que moviliza una parte sustancial de la historia de la filosofía, descartando conexiones acostumbradas y estableciendo otras inesperadas (Hume, el más radical empirista, se da la mano con el racionalismo absoluto de Spinoza, y este a su vez contrae nupcias con el irracionalista Nietzsche). Y cuando Deleuze sugiere que el uso que hace de la historia de la filosofía es comparable al collage, no lo consideraremos como una exageración metafórica o una provocación, sino que intentaremos pensar la complejidad del collage (que no es solo pegar unas cosas junto a otras) a la luz del procedimiento deleuzeano para «combinar» autores y conceptos. Lo que a menudo pierden aquellos «barnizados» deleuzeanos a los que antes se ha hecho mención es, entonces, la densidad de este movimiento, que depende de un uso de la historia en general y de la historia de la filosofía



Ilustración de Lewis Carroll para el primer manuscrito del libro *Alice's Adventures Under Ground*.

«Cuando digo “Alicia crece” quiero decir que se vuelve mayor de lo que era. Pero por ello también, se vuelve más pequeña de lo que es ahora. Por supuesto no es a la vez más grande y más pequeña. Pero es a la vez que ella lo deviene. Ella es mayor ahora, era más pequeña antes. Pero es a la vez, al mismo tiempo, que se vuelve mayor de lo que era, y que se hace más pequeña de lo que se vuelve. Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar el presente. En la medida en que se esquivo el presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro.» Gilles Deleuze: *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989, p. 25.

en particular que no sería descabellado tildar de «contrahistórico». Porque el proyecto filosófico de Deleuze se dibuja como una rigurosa inversión del programa del pensamiento clásico, ese que tan seca y exactamente define Aristóteles como atenido «al ser en cuanto ser», o sea, al vínculo que ancla el pensamiento en la presencia y a la vez privilegia el presente como forma nuclear del tiempo, sentando las bases de lo que durante siglos será el espacio de la representación, en el más amplio sentido de este vocablo. El experimento que Deleuze opone a ese programa –pues siempre se trata de experimentar sin tener nada ganado de antemano– es el de seguir la vía del «ser en cuanto devenir», es decir, la de intentar pensar el movimiento precisamente en la medida en que no se sujeta a las exigencias de la presencia y se fuga de la representación y del presente, con respecto al cual se encuentra estructuralmente retrasado o adelantado. Y si la apuesta es fuerte en este terreno, no lo es menos cuando la confrontación tiene lugar en el ámbito de la filosofía moderna, la cual se jacta de haber roto con las limitaciones de la antigüedad. Pues la modernidad en filosofía tiene para Deleuze un doble rostro: es, por una parte, el de Spinoza, fundador de un inmanentismo materialista de una ambición inédita, y por otra, el de Kant, que ha liberado al tiempo de todas sus viejas ataduras con respecto a su contenido y ha conjurado la figura cíclica del círculo vicioso. La gigante-maquia que, dentro de la obra de Deleuze, tiene lugar entre estos dos impulsos (metafísico y trascendental, dogmático y crítico) resulta, no obstante, imprescindible para comprender el «giro» que en torno a 1966 emprenderá su trabajo, y que le permitirá formular –en *Différence et répétition* (1968) (*Diferencia y Repetición*, 1988)– un «discurso del método» que, salvo cuestiones menores, se mantiene vigente hasta sus últimas investigaciones.

Como aquí no cabe siquiera esbozar tal discurso, conformémonos con señalar al menos tres imágenes que podrían encerrar el secreto de ese gesto estilístico que no solamente nos permite «acompañar» a un pensador, sino que con frecuencia resulta ser el motivo por el cual lo hacemos. Como puede atestiguar todo lector más o menos fiel de Deleuze, el camino por el que habitualmente penetramos en el problema del cual se trata en cada caso es la aparición de «otra escena», una suerte de mundo paralelo y extraordinario cuyas reglas para nada coinciden con las del nuestro, un «otro lado del espejo» (el orden bergsonianos de lo virtual, el punto de vista de la eternidad en Spinoza, etc.), un mundo al que es preciso trasladarse pero con el cual toda comunicación es imposible, con el que falla una y otra vez el intento de «romper el muro» que de él nos separa. De este atolladero se sale por un desplazamiento de la perspectiva, en virtud del cual descubrimos que no se trata en absoluto de ir a otro lugar o a otro mundo, y que esa escena que originó la seducción del pensamiento no representa un orden empírico o espacio-temporal, sino más bien una condición o un límite, el límite y la condición a partir de los cuales pueden ejercerse facultades subjetivas como la me-

moria, la sensibilidad, el entendimiento o la razón (así, por ejemplo, el descubrimiento del héroe de Proust de que lo «olvidado» no es ningún contenido mnémico del pasado, sino aquello que permite el ejercicio empírico del recuerdo, y que por tanto no se encuentra en ningún presente anterior o posterior). Pero, finalmente, aquello que en definitiva escapa a la representación, que en ella solo puede aparecer como fantasía y que en el fondo la sustenta, debe tener también un presente, tiene que ser también representado, aunque ello no pueda ocurrir sin mediación de la ficción y sin una cierta ruina de la representación, no solo en su sentido ontológico sino también estético y político. Leer a Deleuze es, en buena medida, hacer con él este recorrido experimental por el cual su pensamiento alcanza capacidad de diagnosticar nuestro presente a fuerza de conectar con el movimiento que define la propia, irreductible y no siempre simpática novedad de nuestra época.

José Luis Pardo, madrileño de nacimiento pero no de carácter.

José Luis Pardo llevó a cabo en julio de 2010 el curso de verano del Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA, que bajo el título *Cuerpo sin órganos: el gesto filosófico de Gilles Deleuze*, profundizaba en la obra y el pensamiento del filósofo francés. Parte de los contenidos del curso están disponibles en formato audio en www.macba.cat.

Próximamente, José Luis Pardo publicará con la editorial Pre-Textos un libro que reunirá sus principales trabajos sobre la obra de Deleuze: en primer lugar, la reedición de la obra *Deleuze: violentar el pensamiento*, publicada en 1990 y agotada en España; seguida de una colección de artículos escritos después de 1990 y que se titulará *A propósito de Deleuze*; finalmente, el libro incluirá una nueva obra de Pardo sobre el filósofo francés que llevará por título *Cuerpo sin órganos*.

SALON 54: LLEGANDO AL FINAL

Nataša Ilić

Historiadora del arte, crítica y comisaria. Miembro del colectivo curatorial independiente *What, How & Whom* (WHW), organización sin ánimo de lucro formada en 1999 y basada en Croacia que trabaja en el campo de la cultura visual. El grupo WHW dirige en Zagreb la Galerija Nova y ha comisariado proyectos como la XI Bienal Internacional de Estambul (2009).

Si hubo alguna exposición que marcara el establecimiento de un paradigma moderno en la antigua Yugoslavia tras la Segunda Guerra Mundial, esa fue la exposición *Salon 54*, celebrada en la Galería de Arte de la ciudad de Rijeka en marzo de 1954. El relato de modernidad que estableció se mantuvo vigente a lo largo de las décadas socialistas, y con ajustes menores sobrevivió a la quiebra del Estado y a la subsiguiente fundación de una nueva identidad cultural en la que los elementos nacionalistas y las reinterpretaciones ideológicas de índole anticomunista se impusieron abrumadoramente.

La instalación, la organización y los textos del catálogo de la exposición fueron obra colectiva de un grupo de autores entre los que se hallaban Mića Bašičević y Radoslav Putar, probablemente los críticos más sobresalientes y prolíficos de la joven generación que desde comienzos de los años cincuenta había venido publicando en la prensa diaria unos textos en los que se exponía claramente un programa educativo, un enfoque analítico-formal y la creencia en la posibilidad de que el arte tuviera un impacto positivo y transformador en la vida social.

Suele considerarse *Salon 54* como la culminación de los procesos fundacionales de la nueva política cultural yugoslava y de reconstrucción de la modernidad que se desarrollaron en paralelo a otros procesos similares de la Europa de posguerra y que estuvieron caracterizados por la precaria situación económica y los temores crecientes a una escalada de la Guerra Fría. En Yugoslavia, sin embargo, ese proceso vino claramente marcado por el final del breve aunque restrictivo episodio del realismo socialista y de los cambios sociales radicales que tuvieron lugar tras la ruptura yugoslava con la URSS en 1948, cuando el grado de independencia política del Partido en Yugoslavia se hizo intolerable para el monolítico Bloque del Este. Como resultado de meses de presiones y tensiones, el Informbiró o Kominform (Buró

Informativo de los Partidos Comunistas) –una especie de Komintern reducida, compuesta por los partidos comunistas en el poder en la URSS, Polonia, Checoslovaquia, Hungría, Rumania, Bulgaria y Yugoslavia, así como los partidos comunistas de Italia y Francia– emitió, en ausencia de la delegación yugoslava, una declaración en la que se denunciaba a los dirigentes políticos de Yugoslavia como enemigos de la revolución y traidores a la solidaridad obrera internacional. Expulsado de la familia de partidos comunistas, el Partido yugoslavo rompió todos los lazos diplomáticos, económicos y militares con la URSS y emprendió la tarea de forjar una vía independiente y auténtica hacia la construcción del socialismo. Esto entrañó un alejamiento de los postulados del marxismo soviético y la reinterpretación del modelo original de Marx, así como el abandono del modelo social-realista de organización de la producción cultural y la consiguiente reconfiguración a fondo del ámbito cultural relacionado con él. En ese sentido, la reconstrucción de la modernidad llevó consigo una masiva reorganización institucional y el reforzamiento del espacio cultural específico de Yugoslavia, así como el desmantelamiento, recomposición y superación del estrecho marco nacional de la modernidad.

Los cambios en la cultura fueron graduales, pero no por ello menos espectaculares. En 1949 el principal ideólogo del Partido Comunista, Edvard Kardelj, anunció la retirada del Partido de los asuntos culturales, y en 1952 Miroslav Krleža, escritor e intelectual de considerable autoridad política, desmontó el realismo socialista como un arte burgués reaccionario y apologético en un discurso pronunciado en el Tercer Congreso de la Asociación de Escritores de Yugoslavia. A partir de 1950, Yugoslavia, como muestra de su disposición a abrir canales de comunicación con Occidente, comenzó a participar en la Bienal de Venecia. No obstante, durante varios años continuaron los encendidos



Vista de la exposición *Salon 54*, exposición de pintura y escultura yugoslava contemporánea, realizada del 7 al 22 de marzo de 1954 en la Galería de Arte de Rijeka (actual Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Rijeka).



Vista de la exposición
Salon 54

debates en torno a la manera adecuada de expresar las ideas socialistas, durante los cuales la recomposición del paisaje burocrático institucional garantizó «el trasvase desde el contexto de la cultura proletaria internacionalista al contexto de la cultura burguesa de Occidente».¹

Mediante la selección de obras, su contextualización en la instalación y la mediación de los textos analíticos y críticos dentro del catálogo, *Salon 54* fue determinante en el desenlace de la polémica sobre el realismo socialista, que acabó con la derrota de aquellos tradicionalistas que, ya fuese como partidarios de un retorno a la modernidad anterior a la guerra o como defensores del realismo socialista, en aquella coyuntura cultural fundamentalmente solo se peleaban por unos puestos lucrativos, y en cuya defensa se mantuvieron unidos frente a cualquier manifestación radical de modernidad no solo en los cincuenta sino en décadas sucesivas. En este periodo la corriente cultural mayoritaria adoptó como expresión dominante de sus gustos lo que el teórico del arte Miško Šuvaković denomina un «esteticismo socialista»: ² un arte moderadamente moderno entroncado en la tradición de la anteguerra de un compromiso de modernidad entre

abstracción y figuración. Sin embargo a comienzos de los años cincuenta los debates acerca de la auténtica naturaleza del arte socialista no eran meros gestos vacíos. Fueron unos debates atizados sobre todo por la aparición del arte abstracto radical de la obra del grupo artístico EXAT 51,³ seguramente el primer movimiento de neovanguardia en la Yugoslavia de posguerra. El grupo ejercería una influencia duradera en posteriores generaciones de artistas y agentes culturales.

En sus manifiestos, EXAT 51 daba prioridad a los aspectos colectivos del trabajo, a la libertad de experimentación y al compromiso social del arte en la síntesis de todas las formas artísticas, así como a abolir la separación entre las bellas artes y las artes aplicadas. Su postura progresista estaba impulsada por el deseo de participar activamente en la reconstrucción concreta de la realidad material y social dentro de una plena transformación socialista de la sociedad. Reivindicando el legado de la vanguardia rusa y la idea de la abstracción como arte revolucionario para una sociedad revolucionaria, EXAT 51 rompió con la visión tradicionalista imperante, obsesionada por la autenticidad y con unos valores locales reducidos a simples modalidades de la Escuela

1 Ljiljana Kolešnik: *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina* (Entre el Este y el Oeste. Arte y crítica artística en Croacia en los años cincuenta). Zagreb: Institut za Povijest Umjetnosti (Instituto de Historia del Arte), 2006, p. 156.

2 Miško Šuvaković: «Umjetnost i ideologija. Pedesete u podijeljenoj Europi» (Arte e ideología: los años cincuenta en la Europa dividida), *Život umjetnosti*, núm. 71-72, Zagreb: Institut za Povijest Umjetnosti (Instituto de Historia del Arte), 2004.

3 EXAT 51 (abreviatura de Experimental Atelier, taller experimental) fue un grupo de artistas activo en Zagreb entre 1950 y 1956. Lo integraban los pintores Vlado Kristl, Božidar Rašica, Ivan Picelj y Aleksandar Srnc y los arquitectos Vjenceslav Richter, Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić y Vladimir Zaharović.

de París de la primera mitad del siglo xx. A pesar de no tener otros predecesores en la tradición local que la arquitectura funcionalista de tipo Bauhaus anterior a la guerra, EXAT 51 constituyó un importante eslabón en la breve trayectoria de experimentación vanguardista que el historiador del arte Ješa Denegri denomina «la segunda línea». Como movimiento artístico que intervino en la ideología dominante, que propuso la abolición de la autonomía artística y que, tras la ruptura del país con Stalin, convirtió la falta de autonomía del arte en una ventaja estratégica abierta a las posibilidades de un futuro auténticamente nuevo en el contexto del socialismo yugoslavo y de su búsqueda de los verdaderos orígenes de la revolución, EXAT 51 reafirmó la repetición como un gesto auténticamente moderno.

Aunque el Estado no admitió formalmente la validez del experimento social del programa de EXAT 51,⁴ para aquellos todavía recelosos de la postura del Partido en la cuestión de la abstracción, Kardelj confirmó en 1954 la intención del Partido de distanciarse de los asuntos culturales. Ese mismo año se inauguraba en Zagreb la Galería de Arte Contemporáneo, futuro Museo de Arte Contemporáneo.

Salon 54 aseguró la inclusión de la abstracción en el ámbito de la modernidad, si bien la cuestión de su aceptabilidad ideológica subsistió hasta finales de los cincuenta, cuando el filósofo Rudi Supek la puso a resguardo de susceptibilidades ideológicas introduciendo la noción de «alienación», un concepto que gozaría de mucha estima entre los filósofos del marxismo humanista de los años sesenta. La revalorización de la tradición tal como la resolvió *Salon 54* –con un relato que caracterizaba las tendencias expresionista y constructivista como dos movimientos dominantes de definición abierta, forjando así los vínculos conceptuales entre la abstracción contemporánea de EXAT 51 y los experimentos racionales de la modernidad de pregue-rra– quedó inscrita como telón de fondo en la lucha por un espacio cultural común dentro de Yugoslavia y como una influencia determinante en la transformación de la sociedad en general. En *Salon 54* se incluían cuadros de miembros de EXAT 51 como Picelj, Srnc, Rašica y Kristl, pero la promoción de una abstracción geométrica socialmente comprometida no fue partidista, pues la selección también incluyó otras versiones menos radicales de la abstracción. De ese modo *Salon 54* abrió la vía a la modernidad plena que liquidó las proyecciones utópicas de las relaciones entre el arte y la vida, y se encaminó hacia utopías diferentes (si es que buscó alguna). De paso también contribuyó, sin mayores dificultades, a la estrategia cultural yugoslava de asumir y fomentar cuidadosamente una imagen liberal.

⁴ Los miembros de EXAT 51 Picelj, Richter y Srnc proyectaron cierto número de logrados diseños arquitectónicos para pabellones de Yugoslavia en ferias internacionales de comercio, proyectos cuya escasa documentación quizá sea la mejor muestra de lo que pudieron ser las realizaciones de EXAT 51.

En último término *Salon 54* no ha de interpretarse como el momento triunfal de la victoria liberal sobre un régimen dogmático y represivo –tal como pretenden presentarlo ciertos clichés interpretativos en el marco del arte disidente y la tipología simplista de un relato occidentalocéntrico del modernismo– sino como el momento de normalización en el que la novedad de la revolución yugoslava y la lucha contra el fascismo en la Segunda Guerra Mundial dejaron de ser los principios activos de un experimento social colectivo. *Salon 54* fue tanto la expresión de una rebelión contra la creciente burocratización de la cultura –y también la primera exposición comisariada con la intención de debatir, explicar y documentar las corrientes artísticas de su tiempo y sus relaciones con el pasado reciente– como el síntoma de una normalización que marcó el final de las transformaciones revolucionarias de la sociedad. Con todo, repensar la coyuntura específica de *Salon 54* desde la actual perspectiva postsocialista, pesimista y despolitizada, plagada de «mitologizaciones» nacionalistas, y desde la cruda afirmación del estado de cosas existente, no significa en modo alguno considerarlo un fracaso sino más bien como el pliegue dentro del legado de una alternativa socialista al modernismo en su forma desculturizada, fuera del relato dominante que despolitiza el comunismo tachándolo de utopía: como la expresión de un empeño colectivo en un momento en que su contenido se negociaba como una posibilidad realista.

En junio de 2009 se constituyó **La Internacional**, una plataforma transnacional formada por cinco museos de Europa que tiene por objetivo compartir sus colecciones y cuestionar las narrativas dominantes en la historia del arte.

Los miembros fundadores de La Internacional son la Moderna Galerija de Ljubljana (Eslovenia), la Július Koller Society (JK) de Bratislava (Eslovaquia), el Van Abbemuseum (VAM) de Eindhoven (Holanda), el Museum van Hedendaagse Kunst (MHKA) de Amberes (Bélgica) y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

A partir del 13 de mayo el MACBA presenta la primera muestra organizada por La Internacional, una exposición que bajo el título de *Museo de las narrativas paralelas*. En el marco de *La Internacional* reúne más de un centenar de obras de artistas de referencia en los países del Este, provenientes de la colección de la Moderna Galerija de Ljubljana. Esta exposición se acompaña de otras actividades, como una mesa redonda el día 14 de mayo o el ciclo de cine yugoslavo *No podemos prometer que hagamos otra cosa que experimentar*, 18 y 25 de mayo.

Posteriormente, durante el otoño, una selección de obras de la Colección MACBA formará parte de un proyecto expositivo en la Moderna Galerija de Ljubljana.

De forma paralela, La Internacional está llevando a cabo una serie de seminarios, con la participación del Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA, que hasta el momento se han organizado en las ciudades de Ljubljana, Viena, Bratislava, Varsovia y Barcelona.

Para más información, www.macba.cat, y <http://internacionala.mg-lj.si/>.

LOS GIROS DE LA TRAMA

Reza Negarestani

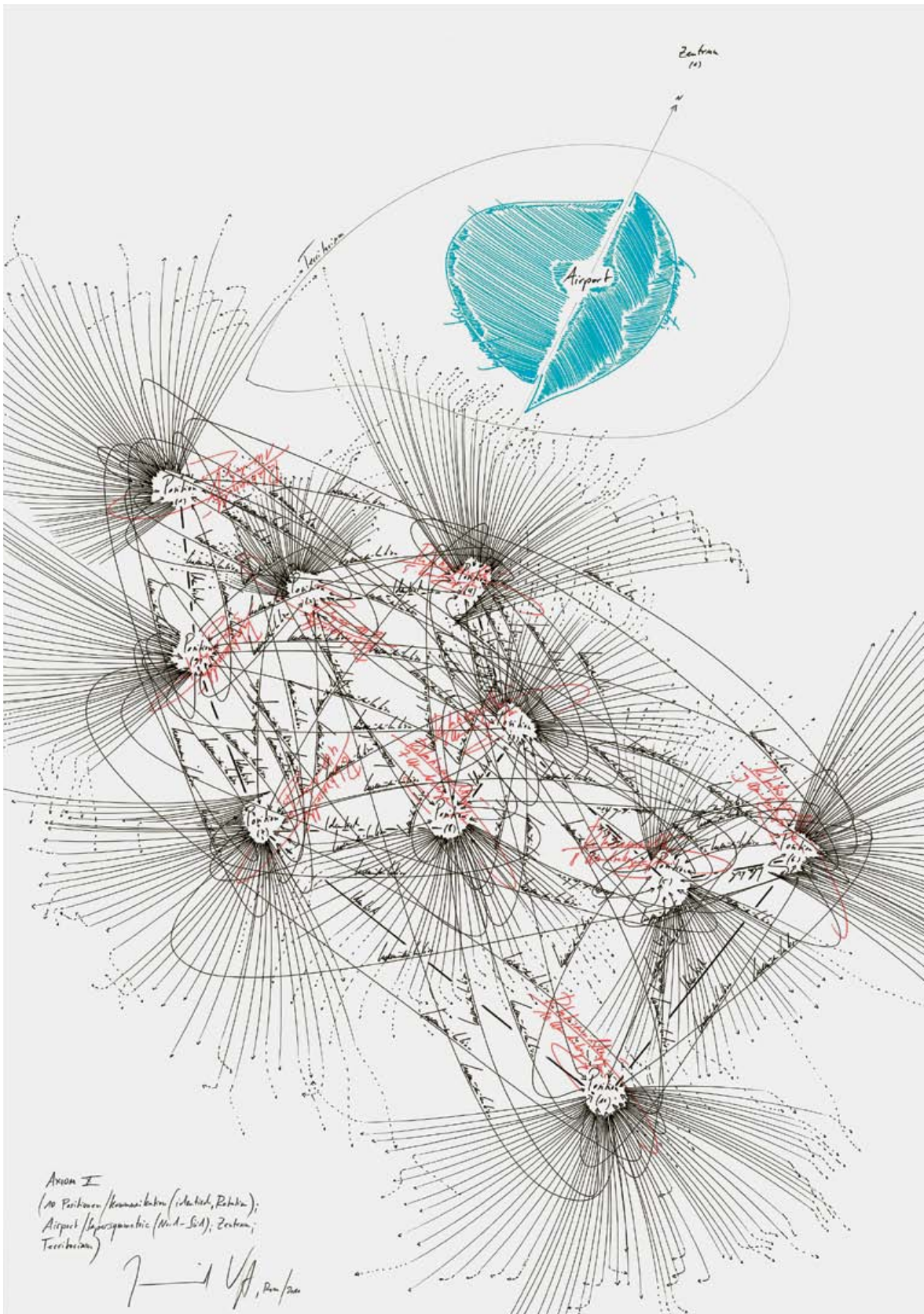
Filósofo y escritor nacido en Shiraz, Irán. Autor de *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials* (2008), una obra de teoría-ficción sobre el Próximo Oriente. Ha colaborado asimismo en varias revistas y antologías, entre las que destacan *Collapse*, *Angelaki* y *CTheory*.

Para poder pensar el relato en un mundo que está desprovisto de cualquier necesidad narrativa –un espacio en expansión en el que todas las ideas de concreción se disuelven, y un tiempo absoluto cuya radical contingencia invalida cualquier diferencia necesaria a la que pueda aplicársele un relato–, es preciso, en primer lugar, reinstaurar la jerarquía del pensamiento en la naturaleza como punto de vista o como *locus* de la especulación y el relato. No es la exterioridad y la contingencia de lo real, o el abismo cósmico, lo que puede o debe ser objetificado a través del pensamiento; al contrario, es el pensamiento el que viene objetificado por la exterioridad y la contingencia de lo real, que simultáneamente, y en todos los casos, suscitan el pensamiento y lo usurpan. La misma jerarquía del pensamiento que presumiblemente iba a proporcionar la posibilidad de reflexionar sobre el objeto o suceso X es invertida y vuelta del revés, y es el mismo espacio de reflexión el que se convierte en territorio de la exterioridad y contingencia del objeto X. Ahora bien, si el relato es a la vez «conocer» y «relacionar», entonces no solo el relato sobre la realidad contingente es desviado con arreglo a una lógica endémica a las historias de posesión por espíritus (cuando pienso, es en realidad el otro, el *daimon* que llevo dentro, quien piensa a través de mí), sino que todo ello se desarrolla además según la dinámica inherente a las teorías conspirativas (todas las relaciones, tramas y aventuras están movidas aviesamente por una secreta concertación o complicidad entre mundos contingentes

y mundos objetivos indiferentes, y cuanto más épico sea el relato, más oscura será la conspiración y más elíptico el grado de complicidad).

En esta corrupción jerárquica de la narrativa el relato de cualquier realidad, trivial o no trivial, pasa de ser una *reflexión sobre el mundo y los objetos* a ser una *inflexión del mundo y de los objetos mismos en su exterioridad y contingencia*. En la nomenclatura narrativa «giro» (*twist*) es el nombre de esta perturbadora peripecia con la que los aspectos contingentes de lo real se apropian de la trama y trastocan fundamentalmente el curso y la jerarquía del relato. Como resultado de un giro, la imaginación caprichosa y los argumentos extravagantes se quedan en meras errancias intuitivas, puesto que cualquier mundo vulgar y superficial no será más que un tipo local de dinamismo o materialización de un universo incalculablemente extraño. Es decir, que el giro tiene una espontánea capacidad para recuperar y removilizar –mediante la fuerza, la colusión o la contaminación– todas las formas de argumento, perspectiva e historia en nombre de un exterior contingente. Esa facultad es lo que confiere al giro una auténtica capacidad narrativa que es asintótica a las ficciones policíacas, de terror, intriga o detectivescas.

Cuando se produce el giro –es decir, cuando este se apodera de la trayectoria de la reflexión priorizando la contingencia de las relaciones objetivas, y tuerce el rumbo narrativo–, obliga a una reevaluación generalizada o tal vez incluso a un desbaratamiento de la trayectoria narrativa



Axiom X
(10 Personen/Kommunikation (identisch, Rotblau);
Airport (hyperpanoptic (M.A.-Sd)), Zentrum;
Territorium)

Jorinde Voigt, Pen/Pencil

Jorinde Voigt
Axiom X, 2010
Tinta y lápiz sobre papel
51 x 36 cm

completa. Esto se aprecia con toda claridad en las diversas formas de ficción *pulp*, que van desde los relatos de terror hasta los *thrillers* policíacos, la novela negra o las historias de intriga. El llamado «giro de la trama» se adueña del espacio reflexivo del relato o, simplemente, transforma lo que «se sabe» del relato en mero objeto narrativo de unas contingencias, y somete así al relato a una indagación especulativa hecha desde la perspectiva de la complicidad entre unos recursos objetivos que, de modos radicalmente contingentes, ejercen su influencia sobre la causalidad narrativa. Lo que antes era «conocimiento» se revela súbitamente como una argucia literaria útil para precipitarse hacia algo que siempre había estado ahí pero sobre lo que no se podía reflexionar: un desenlace fugaz (*dénouement*) que degenera en una intriga cósmica con la velocidad de un *thriller* barato de aeropuerto.

Tras el giro de la trama, el entramado causal del relato debe ser revisado para establecer un nuevo sistema, que vendrá determinado por la contingencia del giro. Por eso, lejos de ser mitoclástico, el giro es a la vez pronarrativo y mitoacelerativo; en lugar de desbaratar la trama (mitoclasma), la remodela y la acelera mediante una reconstrucción del sistema causal realizada desde el punto de vista de una presencia extraña inerradicable, que surge repentinamente o que durante largo tiempo ha habitado en la narración como una semilla extraña en torno a la cual cristaliza la trama.¹ Sin embargo, este desplazamiento distanciador de la perspectiva equivale precisamente a una caída durante la cual el relato debe adoptar incondicionalmente cualquier punto de vista (extraño) a medida que la trama pierde su base de sustentación y atraviesa las honduras de lo contingente. A veces este descenso distanciador solo se percibe como una sensación de vértigo o como un *shock* (compárese la impresión producida por los vuelcos inesperados de la acción, sobre todo en la literatura *pulp*, y especialmente en las novelas policíacas). Otras veces el descenso acaba convirtiéndose en el propio relato. En las novelas criminales de Jim Thompson, como en *Pop. 1280* (1964) (*1280 almas*, 1980) o *The Killer Inside Me* (1952) (*El asesino dentro de mí*, 1983), la voz en primera persona del narrador es, ella misma, el giro que da forma al relato mientras tranquilamente—bajo el despreocupado influjo de un inconsciente universal—hace que se despeñe al abismo el mundo entero (de la narración).

El impacto especulativo del giro sobre la configuración causal del relato es análogo al choque traumático que, en ocasiones, sencillamente desquicia todo lo narrado antes. Otras veces, sin embargo, en lugar de propinarle una sacudida, el giro imprevisto perfora el sistema causal narrativo desde todos los ángulos, transformando la plasticidad y la formación del relato en una nueva narración en la que todas y cada una de las relaciones es un giro, una contingencia en complicidad *ad infinitum* con otra contingencia. El giro narrativo es, en este sentido, otra manera de nombrar la *especulación desde el otro lado*, un elemento cuya endemicidad en el dinamismo narrativo hace problemático su papel de un modo creativo, y cuya forzosa persistencia en una reconstrucción y en un reexamen a fondo del mundo narrativo, mediante la contingencia y desde el exterior, lo hermana con la fuerza del trauma. Porque el trauma es tanto una contingencia desquiciante como un proceso constructivo de reestructuración que modifica el horizonte con arreglo a las fuerzas contingentes y a los recursos objetivos del exterior.

Imaginemos ahora un libro narrativo centrado en un lugar de este planeta llamado Próximo Oriente, con su petróleo y su cotidianidad polvorienta, con su vida política conflictiva pero terrenal, sus religiones, su clima árido y caluroso. ¿Qué relato de ese lugar sería fidedigno? Un posible candidato sería un relato geopolítico definido por la adopción de un punto de vista propio del Próximo Oriente (la víctima, el otro, el nativo de la zona). Otra alternativa sería un relato global/planetario (el Próximo Oriente como ámbito no homogéneo tecnológica, etnológica y económicamente, caldo de cultivo del terrorismo o tierra de antigua sabiduría). Sin embargo, en estos dos enfoques narrativos se esconde un giro que en cualquier momento, sin motivo ni razón, puede asaltarlos por sorpresa y confiscar el relato en nombre de una realidad abismal que es posible fabricar narrativamente por la complicidad de unos enfoques cósmicos, una narración acrecentada por la perspectiva de unos materiales (cósmicos) anónimos. En esa narración del Próximo Oriente, la tríada del narrador, lo narrado y la narración se transforma en el objeto narrativo de contingencias cósmicas, campos gravitatorios extraterrestres e influencias alienígenas: su política petrolera se convierte en la épica

¹ Un ejemplo de este modelo de objeto residente que, al azar u homogéneamente, edifica la trama en torno a él, es la célebre escopeta de Chéjov: al comienzo de la historia se muestra al lector un objeto que después queda desatendido para resurgir solo al final imponiéndose a todos los personajes, a los sucesos narrados y a sus mutuas relaciones. Pero, a diferencia de Antón Chéjov, quien pensaba que si se introducía un elemento en la historia había que hacer uso de él en algún momento, la escopeta es una mera fuerza de contingencia que (sin causa alguna) podrá reaparecer, o no, más adelante, para doblar la trayectoria de la trama. Por eso, para entender la función de la escopeta de Chéjov, hay que torcer sus propias palabras: «Es preciso poner en el escenario una escopeta cargada aunque no se tenga intención de dispararla.»

de los hidrocarburos relatada desde un punto de vista inferior; sus religiones, su política y su demografía resultan estar vinculadas cómplicemente con la dinámica terrestre, las radiaciones solares y la muerte de las estrellas, y sus guerras son la movilidad táctica de unos traumas geocósmicos implantados y de unas perspectivas estratégicas engendradas por la distribución contingente de materia cósmica por todo el cuerpo planetario. Lo que aparentemente era una especulación teórica o literaria sobre el Próximo Oriente resulta ser un relato hecho desde un punto de vista abismal. No importa tanto que el relato sea terrorífico o inquietante, sino el modo en que la índole usurpadora de este giro alienante encuentra su asíntota narrativa en las ficciones de terror, crímenes e intriga. Cuando de lo que se trata es del astuto realismo, la especulación local o regional ha de volverse a pensar y reformular desde la perspectiva universal o cósmica, pero hacerlo supone confirmar el vértigo del giro que abre lo regional (el Próximo Oriente) a lo cósmico, y dar prioridad al protagonismo del giro contingente con que lo cósmico fabrica localidades globales y regionales.

Aquí el giro, como fuerza de la especulación realista (realista en el sentido de que es asíntótica a la realidad contingente que mueve el universo), se aproxima a la función de la filosofía del realismo especulativo, en el que la especulación no nace de nuestra experiencia o reflexión fundadas, sino de la exterioridad y la contingencia de un universo que siempre nos antecede y nos sucede (aquello que nos piensa desde el otro lado). Lo irónico es que todo el esfuerzo desplegado hasta aquí por la filosofía parece haber acabado en su transformación retardada en ficción policíaca, en novela de intriga, a fin de poder acoger la fuerza del giro radical y pintarse de amarillo. Esto nos recuerda la imagen de la filósofa que se da cuenta de que, mientras especulaba sobre el mundo han sido el mundo y sus «extraños eones» los que han estado narrándola retorcidamente todo el tiempo.² La vocación de la filósofa es reconocer el abisal giro cósmico que ha dado origen a su especulación y adoptar la perspectiva cósmica como único compromiso viable con la realidad. Así habló Sutter Cane en *In the Mouth of Madness* (1995): «Durante años creí que todo era invención mía, pero ellos me decían lo que debía escribir.»³

² H.P. Lovecraft: *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*. Nueva York: Penguin Books, 1999, p. 156. (Versión en castellano: *La llamada de Cthulhu y otros cuentos de terror*. Madrid: Edaf, 2001).

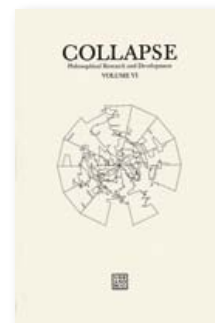
³ *In the Mouth of Madness* (1995) (*En la boca del miedo*, 1995), dirigida por John Carpenter, guión de Michael De Luca.



Reza Negarestani:
*Cyclonopedia:
Complicity with
Anonymous Materials*.
Melbourne: re.press,
2008.

Cyclonopedia es el primer libro de terror y teoría-ficción llegado del Próximo Oriente y escrito allí. Es una Odisea próximo-oriental donde el autor combina las estremecedoras panorámicas de la política mundial contemporánea, la política petrolífera y la guerra contra el terrorismo con las arqueologías del Próximo Oriente y la historia natural del propio planeta Tierra. Siendo una obra de filosofía especulativa, *Cyclonopedia* despliega la vida cotidiana y la política del Próximo Oriente como si fuese una vulgar novela de terror donde las voces de los narradores humanos son reemplazadas progresivamente por ruidos inorgánicos y la narración se cuenta desde la perspectiva incesantemente enrevesada de unos procesos de formación cósmicos.

The Mortiloquist, el próximo libro de Reza Negarestani, es un híbrido de filosofía clásica y obra teatral que recurre a géneros de teatro y performance tan diversos como la tragedia griega o el accionismo vienes. En *The Mortiloquist* la historia de la filosofía occidental es puesta en escena por unos extranjeros bárbaros.



*Collapse:
Philosophical Research
and Development*.
Falmouth: Urbanomic,
2010.

Collapse es una revista independiente y no institucional de investigación y desarrollo filosóficos fundada en 2006. En cada volumen temático de esta revista de renombre internacional se dan cita nuevos trabajos y entrevistas con artistas, filósofos y científicos contemporáneos, destacados en sus respectivos campos, en una fertilización cruzada generadora de nuevas y productivas indagaciones en primera línea del actual debate cultural, político y filosófico. Reza Negarestani colabora regularmente en *Collapse* con sus artículos y es editor asociado de la próxima entrega de la revista. El próximo número VII de *Collapse*, tiene como tema el «Materialismo culinario» y aparecerá este año. Más información en: www.urbanomic.com.

OCÉANOS OCLUIDOS, AGUAS ÓPTICAS. NOTAS SOBRE *THE DREXCIYA MYTHOS II*

The Otolith Group

The Otolith Group, fundado en Londres en 2002 por Anjalika Sagar y Kodwo Eshun, presenta en su obra artística una reflexión acerca de la percepción y la naturaleza de la memoria humana mediante filmes, textos y actividades relacionadas con los archivos de los medios de comunicación.

Algunas de las preguntas planteadas en la obra *Hydra Decapita* podrían formularse especulativamente mediante el desarrollo inverso de cualquiera de sus puntos de partida. Una primera escena: imaginarse a William Morris, de pie en su salón después de una cena. Acompañado de sus invitados de la velada, está declamando los cuatro párrafos del capítulo XIV del tomo 1 de la obra *Modern Painters*, publicada anónimamente por John Ruskin en 1843 con una excelente acogida. Dedicado a la defensa ferviente de la difusa descripción del océano que hace John Mallord William Turner en *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying Typhoon Coming On* (1840) (Negreros arrojando por la borda a los muertos y moribundos, con un tifón aproximándose), el texto de Ruskin inaugura cierta tendencia de la crítica de arte británica hacia el exceso mimético. Segunda escena: comparar tantas reproducciones

de catálogo del cuadro de Turner de 1840 como sea posible, a fin de intentar averiguar su curiosa resistencia a la técnica de impresión litográfica en offset. Tercera escena: idear el modo de suscitar el mayor número posible de figuras de interferencia de tipo muaré, a fin de obtener variedades de aguas ópticas y efectos del tipo *fata morgana*.

El desarrollo inverso de estos episodios no implica retrotraerse hasta la intencionalidad o la motivación autoral de una obra como *Hydra Decapita*. Sí reconstruye parcialmente, en cambio, el movimiento de distanciamiento de una obra respecto de esas intenciones; comienza a medir la distancia según la cual una obra se aleja de las ambiciones puestas en ella. Tales prácticas de alejamiento constituyen un intento de acometer la opacidad reivindicada por Edouard Glissant, y cuya práctica de autoautorización se legitima a sí misma mediante



Imágenes de la película *Hydra Decapita I* (2010) de The Otolith Group.

Hydra Decapita I se presentó en el MACBA de febrero a mayo de 2011 en la exposición *The Otolith Group. La forma del pensamiento*. La primera presentación de *Hydra Decapita II* (2011) tuvo lugar también en el MACBA esta primavera. La trilogía completa de *Hydra Decapita*, co-producida por la Fundació MACBA, pasará a formar parte de la Colección MACBA.

la formulación de una apariencia que simultáneamente se aleja de la visibilidad. La opacidad se anuncia en forma de imagen privada constituida por materiales de circulación pública; enuncia una discreción pública que permite la aparición de una dimensión política definida por Glissant como el «derecho a una oscuridad compartida».

La luz monocroma de *Hydra Decapita* entraña un deseo de compartir esa oscuridad, de potenciar aquello que la oclusión hace posible. *Hydra Decapita* no emerge a la luz de la proyección, sino que se retira al negro océano sin cielo ni tierra de Drexciya. Apartada de la iluminación, apartada de la transparencia, atraída por la severidad de sus restricciones, una atracción que oculta su luminosidad.

En una serie de discos editados entre 1992 y 2002 –títulos como *Deep Sea Dweller* (1992), *Bubble Metropolis* (1993), *Molecular Enhancement* (1994) y *Aquatic Invasion* (1994)– el dúo Drexciya, de Detroit, fue impregnando subrepticamente las demandas funcionales de las pistas de baile de los años noventa en Europa, América y otros lugares, con un sistema ficcional esotérico meticulosamente escondido.

Lo que apasiona a The Otolith Group son las maneras que tiene Drexciya de invitar e incitar a una modalidad de lo que McLuhan llamó *mística de la participación*. El primer álbum del dúo, *The Quest*, recopiló en un solo CD sus singles anteriores. *The Quest* llevaba en el interior de la contraportada una breve declaración, escrita por alguien denominado «El autor desconocido», junto con un mapa, en cuatro secciones, impreso en el interior de la portada. En esos mensajes se formulaba por primera vez la ficción sonora que ya antes habían apuntado los títulos de los primeros singles. La declaración y el mapa ampliaban y encriptaban aquellas alusiones herméticas. El texto decía así:

«¿Será posible que los humanos respiren bajo el agua? Es indudable que dentro del vientre de su madre el feto vive en un ambiente acuático. En el mayor holocausto que el mundo haya conocido jamás, miles de esclavas africanas embarazadas que eran llevadas a América fueron arrojadas por la borda en pleno parto porque representaban una carga enferma y molesta. ¿Es posible que diesen a luz en el mar a criaturas que nunca necesitasen aire? Experimentos recientes han mostrado unos ratones capaces de respirar oxígeno líquido. Más impactante y concluyente aún ha sido el caso reciente de un bebé prematuro salvado de una muerte segura al aspirar oxígeno líquido por sus pulmones sin desarrollar. Estos hechos, combinados con las noticias de avistamientos en el sureste de Estados Unidos de hombres con branquias y de monstruos

de los pantanos, hacen asombrosamente plausible la teoría del comercio de esclavos.

¿Son los drexciyanos, mutantes acuáticos capaces de respirar en el agua, los descendientes de aquellas infortunadas víctimas de la codicia humana? ¿Los salvó acaso Dios para que nos aleccionasen o aterrorizaran? ¿Migraron desde el golfo de México hasta la cuenca del río Misisipí y, desde allí, hasta los grandes lagos de Michigan?

¿Caminan entre nosotros? ¿Están más avanzados que nosotros y por qué tocan esa música extraña?

¿Cuál es su búsqueda?

Estas son muchas de las cuestiones que desconoces y que nunca averiguarás.

El final de una cosa... y el comienzo de otra.

Final – El autor desconocido»

La denominada Travesía Intermedia o *Middle Passage* (la ruta de transporte de esclavos a través del Atlántico) constituye el incunable de la ficcionalización de la especie humana mediante procesos de adaptación, mutación y evolución forzosa. La fantasía del origen es reemplazada aquí por una fábula de mutación. Drexciya funcionaba como una mitología hipotética, capaz, por un lado, de registrar las implicaciones de una diáspora irreversible y, simultáneamente, de funcionar como convergencia de la organización del sonido y el ensamblaje de la ficción, bajo una apariencia de escapismo sumamente elaborado.

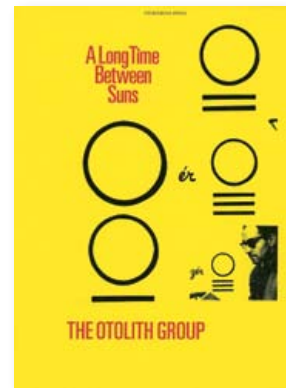
En el mito de Drexciya se podía discernir una fabulación que rastreaba las implicaciones de la mutación forzosa. Desligándose de la categoría política, la reivindicación filosófica y la condición ontológica del ser humano, Drexciya invertía las ideas recibidas de lo poshumano como condición futura. El mito de Drexciya era nada menos que volver a soñar la atrocidad biopolítica de la *Middle Passage*: un ciclo revisionista de canciones electrónicas en el que las connotaciones de la especulación financiera de un comercio –cuya promesa de pago era garantizada con cargamentos de cuerpos– se reubicaban en una especulación de ficción sobre la muerte, la evolución marina, la terracentricidad y la poshumanidad.

Vivir la crisis actual del fundamentalismo del mercado y habitar en las ruinas ideológicas del neoliberalismo pone de relieve la idea de que las prácticas especulativas fueron y siguen siendo tanto financieras como ficcionales. Entre la publicación de *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, de Paul Gilroy, en 1993 (*El Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia*, en prensa), *The Many-Headed Hydra: Sailors, Slaves, Commo-*

ners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic, de Peter Linebaugh y Marcus Rediker, en 2001 (*La hidra de la revolución. Marineros, esclavos y campesinos en la historia oculta del Atlántico*, 2005); y *Specters of the Atlantic: Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History*, de Ian Baucom, en 2005, comienza a emerger una noción de Drexciya. Debe pensarse Drexciya como un espectro subatlántico, un aparecido que resurge a la superficie y vuelve a sumergirse con cada ciclo de acumulación del capital. Baucom explicaba que lo que es a la vez «obscuro y vital» para el entendimiento contemporáneo de la «plena lógica capitalista de la trata de esclavos» es admitir «lo que para ese comercio supuso haber encontrado un modo de tratar a los seres humanos no solo como si fuesen un género de mercancía, sino como una forma flexible, canjeable, negociable de dinero». Sin esa «revolución financiera en las operaciones comerciales de la trata de esclavos» no hubiese habido «ningún incentivo para que el capitán Luke Collingwood hiciese lo que hizo», es decir, «masacrar impertérrito a 132 esclavos a bordo del *Zong*, con la convicción de que al hacerlo no destruía la mercancía de sus patronos sino que aceleraba su transformación en dinero».

Drexciya invita a configurar una constelación de intersecciones entre atrocidad y seguros, servidumbre y crédito, océano y mortalidad. Cada una de esas intersecciones se ha mantenido hasta el presente, proponiendo distintos grados de perturbación cronológica cuyos efectos son difíciles de calcular de antemano. Imposible no oír en Drexciya los murmullos de un éxodo antropológico desde el capitalismo que continuamente convierte la materia prima en tesorería para enviar los cuerpos a la muerte.

«Océanos ocluidos, aguas ópticas. Notas sobre *The Drexciya Mythos II*» es el segundo de una serie de artículos que exploran la constelación de ideas en torno a Drexciya. El primer artículo, «Notes Towards An Outline of the Drexciya Mythos» (Notas para un esbozo del mito de Drexciya), fue presentado el 8 de febrero de 2008 en el Broadway Cinema & Media Centre de Nottingham, dentro del ciclo de conferencias *Cultura y esclavitud*, con la colaboración de New Art Exchange, Walsall y Nottingham Contemporary. «Notes Towards An Outline of the Drexciya Mythos» ha sido publicado en el libro de Alex Farquharson (ed.): *Histories of the Present*, Nottingham, RU: Nottingham Contemporary, 2011.



The Otolith Group, Will Holder (eds.). *The Otolith Group. A Long Time Between Suns*. Berlín: Sternberg Press, 2009.

A Long Time Between Suns es el título de la exposición con el que The Otolith Group presentó su trabajo *Otolith Trilogy* en el 2009, y que bajo el mismo título reúne en este libro, y a modo de archivo, una parte importante del material relacionado con la producción de dicha obra.

En la edición del libro han participado The Showroom y el Gasworks de Londres, así como la Fondazione Galleria Civica de Trento, el *If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part of Your Revolution* de Amsterdam, el MACBA de Barcelona.

El MACBA ha presentado el trabajo de **The Otolith Group** en la exposición *The Otolith Group. La forma del pensamiento*, que se ha podido ver de febrero a mayo de 2011. La exposición, comisariada por Chus Martínez y coproducida con la Fondazione MAXXI de Roma, se concibió como un espacio que permitía comprender la metodología de trabajo del grupo.

Una conversación de Anjalika Sagar y Kodwo Eshun (The Otolith Group) con la comisaria Chus Martínez está disponible en formato audio en www.macba.cat. Y en Ràdio Web MACBA se puede escuchar un FONS AUDIO y un SON[!]A sobre el trabajo de este colectivo. Más información, en <http://rwm.macba.cat/>.

SENSIBILIDAD Y SEMIOCAPITAL

Franco Berardi «Bifo»

Licenciado en estética, escritor y activista de los medios, enseña historia social de los medios en la Accademia di Belli Arti di Brera, Milán. Comprometido políticamente desde los años sesenta, fue cofundador de *Radio Alice* (1976) y de la revista *A/Traverso* (1975-1981) y, más recientemente, de la página web *Rekombinant* (2000-2009). Entre sus libros destacan: *La fábrica de la infelicidad* (2003) y *The Soul at Work* (2009). Su próximo libro, *After the Future*, será publicado en 2011 por AKPress.

Durante la actual crisis económica, motivada por la transición del capitalismo industrial al universo del semiocapital, tenemos que reconsiderar la genealogía de la lógica económica, tanto en el contexto de una historia del arte y de los medios de comunicación que han contribuido a dar forma a la sensibilidad social, como en el contexto de un sistema educativo que igualmente ha contribuido a dar forma a la accesibilidad social al intercambio y a la producción intelectual.

Este texto se interesa principalmente por el modo en que se modela la sensibilidad, la facultad que hace posible comprender aquello que no puede ser expresado en términos codificados (es decir, en palabras, figuras y dígitos). Gracias a este modelado de la sensibilidad, la lógica económica ha conquistado el lugar paradigmático que lo semiotiza todo en un nivel profundo, el nivel de la reacción inconsciente, el nivel de la percepción sensual. Por este motivo, la relación entre economía y estética es crucial para comprender el devenir cultural de hoy, si pensamos en la estética como una ciencia de la sensibilidad subjetiva y no como un estudio del objeto artístico.

El predominio de la lógica económica en el pensamiento moderno surge de la integración de la economía y la infoesfera. La infoesfera –donde la información emana y donde a la vez circula– afecta al sistema nervioso de la sociedad, a la psicoesfera social, y en concreto, está afectando a la sensibilidad.

La mutación de la infoesfera al final de la modernidad industrial está produciendo un cambio

en la percepción de la sociedad: el final de la cultura burguesa moderna y el advenimiento de una cultura posburguesa semiocapitalista se pueden entender mejor si nos referimos al eclipse de la sensibilidad protestante y al regreso del espíritu barroco en el ámbito de la percepción social.

La imaginación protestante, que según Max Weber es prevalente en la formación de la cultura burguesa moderna, se basa esencialmente en el rigor de la semiosis verbal y en la desconfianza hacia el lenguaje engañoso de las imágenes. En esencia, el espíritu protestante, al asumir el instinto propietario burgués, rechaza el ornamento barroco, al considerarlo una pérdida tanto de tiempo como de trabajo.

Así como el barroco saca su fuerza de la desterritorialización (conquista, proliferación de imágenes, triunfo de la energía disipadora de la imaginación), la cultura protestante afirma la individualidad de la conciencia cristiana como el lugar de la singularidad de la verdad (implicando una relación directa entre el individuo cristiano y Dios, y entre la burguesía y su propiedad). La sensibilidad protestante es, por naturaleza, puritana y severa.

Mientras que la economía burguesa territorializada se basaba en la severidad iconoclasta del hierro y el acero, la producción posindustrial se basa, por el contrario, en la máquina caleidoscópica y desterritorializada de la producción semiótica.

En *L'Échange symbolique et la mort* (1976) Jean Baudrillard escribió: «El principio de realidad ha coincidido con un estadio determinado de la ley

del valor. Hoy, todo el sistema oscila en la indeterminación, toda realidad es absorbida por la hiperrealidad del código y de la simulación.»

Con la decisión de Richard Nixon, en 1971, de acabar con la convertibilidad del dólar estadounidense, se inauguró un régimen aleatorio de valores fluctuantes y, debido a la desterritorialización posburguesa, todo el sistema cayó en la indeterminación: la relación entre referente y signo, simulación y evento, valor y tiempo de trabajo, dejó de ser fija y de estar garantizada. El lenguaje deja de ser solo un instrumento para representar el proceso económico; se convierte en la mayor fuente de acumulación con su constante desterritorialización del ámbito del intercambio. La especulación y el espectáculo se entremezclan debido a la naturaleza intrínsecamente inflacionaria (metafórica) del lenguaje. La potencia metafórica del lenguaje abre la puerta a la inflación semiótica, a la excesiva capacidad de inclusión del mensaje. La web lingüística de semioproducción es un juego de espejos que conduce a burbujas, a explosiones y a las inevitables crisis de superproducción. La simulación y la fractalización son sobre todo categorías barrocas, y el espíritu barroco revive gracias al régimen de indeterminación y proliferación financiera.

En su forma predominante, el capitalismo moderno estaba basado en la conmensurabilidad de la relación entre trabajo y valor. En las economías tradicionales precapitalistas, el valor de los productos estaba unido en exclusiva a la relación entre los recursos y las necesidades sociales; sin embargo, la dinámica de la acumulación capitalista redefinió la medida del valor tomando como base el tiempo empleado en la producción. En la esfera del capitalismo moderno, el valor de un producto se define mediante algo que, por término medio, es medible: la cantidad de tiempo necesario socialmente para la producción de las mercancías. El capitalismo burgués se estableció sobre la producción de una forma de riqueza territorializada, y la burguesía moderna era en esencia una clase territorializada. La definición misma de esta clase social está relacionada con el territorio del *burgo*, la ciudad donde se reúnen las energías productivas, donde se construyen las fábricas y donde la propiedad está protegida. Así pues, podemos hablar de *affectio societatis*, ya que el capitalista burgués está unido a un lugar físico en el que se puede producir riqueza: la comunidad de trabajadores cuya explotación hace posible la acumulación de capital y la comunidad de consumidores que hace posible la materialización de su valor. Por consiguiente, la sociedad burguesa es el lugar de la medida universal y racional, el marco de la verdad y del acuerdo

convencional sobre algo que no depende de una voluntad totalmente arbitraria, sino de una convención fundamental: la relación entre el tiempo de trabajo y el valor.

La identificación weberiana del capitalismo con la ética protestante eclipsa en cierta forma la segunda corriente de la modernidad, aquella que emerge de la contrarreforma y del barroco. Esta segunda modernidad acabó subordinada y marginalizada cuando la industrialización del entorno humano redujo el campo social a un proceso de producción y reproducción mecánicas. Sin embargo, desde el siglo XVI, la Iglesia católica ha sido un centro de poder cultural y económico basado en la imaginación y en la desterritorialización. El poder espiritual e inmaterial de Roma siempre se ha basado en la emanación y la manipulación de la imaginación social. Este hecho está relacionado con la génesis del fascismo italiano, tanto en la versión de Mussolini como en la de Berlusconi.

La modernidad protestante definió el canon de la modernidad, pero la corriente barroca nunca desapareció. Es más, pasó a ser una corriente subterránea, que perforó en lo más hondo de los recovecos del imaginario social para salir de nuevo a la superficie a finales del siglo XX, cuando el sistema capitalista emprendió un drástico giro de paradigma hacia una sociedad posindustrial, a medida que lenguaje y economía se iban entrelazando cada vez más.

La nueva esfera de producción, que yo denomino «semicapital», se centra en la creación y en la mercantilización de dispositivos tecnolingüísticos, que poseen una característica semiótica y una tendencia a la desterritorialización (véase Marazzi, 2009; Virno, 2003).

Llegados a este punto, la corriente barroca de la modernidad sale de nuevo a la superficie. La producción semiótica se transfiere desde el espacio severo de la denotación referencial al reino vertiginoso de la proliferación de apariencias y de la connotación polisémica. En la esfera de la sensibilidad barroca, la búsqueda de sentido está condenada al *disinganno* (el desengaño), debido a la ausencia de todo fundamento ontológico y a causa del deslizamiento y el cambio perpetuo de un nivel de simulación a otro. José Antonio Maravall habla de la cosmovisión barroca, es decir, de una cosmología basada en el relativismo de la visión, en el siempre cambiante punto de vista del sujeto y en la proliferación de imágenes. El desengaño barroco es un efecto de la difusión de las imágenes, de la representación realista (y engañosa) del espacio.

Finalizaremos con una pregunta política: ¿cómo podemos iniciar un proceso de autonomía del efecto barroco del semicapitalis-

mo sin volver a la ética anticuada de la burguesía protestante? ¿Cómo podemos iniciar un proceso de subjetivación autónoma en las condiciones precarias y fractalizadas del actual trabajo creativo? En Europa, al igual que en todas partes, el sistema educativo, que fue construido como un dispositivo crucial del progreso moderno, está amenazado por la privatización, la financiación insuficiente y la subyugación a los dogmas del beneficio empresarial. La clase dirigente posburguesa del capitalismo financiero está destruyendo el sistema público de educación y está sometiendo la educación universitaria a los intereses de la economía.

No podemos retroceder al viejo sistema educativo; no podemos reestablecer la escuela del pasado, que era una expresión del Estado burgués. Tenemos que reinventar la autonomía del conocimiento y el papel social del aprendizaje y de la investigación. Es posible que la sensibilidad creativa se convierta en el primer ámbito de transformación y reinención del sistema educativo, y sea la fuerza dirigente que impulse la transición hacia la autoorganización del intelecto, más allá de las alternativas del severo poder burgués protestante o del régimen barroco del poder financiero y semiocapital.

Bibliografía consultada

Baudrillard, Jean: *L'Échange symbolique et la mort*.

París: Éditions Gallimard, 1976 (versión castellana: *El intercambio simbólico y la muerte*.

Caracas: Monte Ávila, 1980).

Echeverría, Bolívar: *Vuelta de siglo*. México D.F.:

Ediciones Era, 2006.

Marazzi, Christian: *Capital and Language: From the New Economy to the War Economy*.

Los Angeles: Semiotexte, 2009.

Virno, Paolo: *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*. Turín: Bollati Boringhieri, 2003.

Weber, Max: *Die protestantische Ethik und der «Geist» des Kapitalismus*, publicado en fascículos en *Archiv fuer Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 1904-1905 (versión castellana: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Ediciones Península, 1997).

Franco Berardi participará en noviembre de 2011 en un Seminario Abierto del Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA. Para más información, www.macba.cat.

Franco Berardi es uno de los autores que colaborará en el proyecto *100 Notes – 100 Thoughts*, un espacio de documenta 13 y de la editorial Hatje Cantz que pretende explorar cómo surge el pensamiento para convertirse en el elemento clave de la reimaginación del mundo. Más información en www.documenta.de.

¿Quieres leer ÍNDEX online?
Conéctate a www.macba.cat/index

¿Quieres que te avisemos cuando se publique ÍNDEX? Suscríbete al Boletín del MACBA en www.macba.cat

¿Prefieres recibir ÍNDEX por correo postal?
Envíanos tu dirección a mailing@macba.cat

ÍNDEX Número 0 contó con la colaboración de Xavier Antich, Julie Ault, Johanna Burton, Bartomeu Marí, Chus Martínez, Christoph Menke, Piotr Piotrowski, Natascha Sadr Haghghian y Elizabeth Suzanne Kassab.

ÍNDEX Número 2 contará con la colaboración de Xavier Antich, Yto Barrada, Cristina Freire, Daniel Heller-Roazen, Hassan Khan y Antonio Vega Macotela.



MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA

Exposiciones

Horario de invierno
(del 25 de septiembre al 23 de junio)
Lunes, miércoles, jueves y viernes,
de 11 a 19.30 h

Horario de verano
(del 24 de junio al 24 de septiembre)
Lunes, miércoles, jueves y viernes,
de 11 a 20 h

Todo el año
Sábados, de 10 a 20 h
Domingos y festivos, de 10 a 15 h
Martes no festivos, cerrado
25 de diciembre y 1 de enero, cerrado

Publicaciones

La lista de publicaciones del MACBA,
junto con una selección de textos,
pueden consultarse en www.macba.cat

Ràdio Web MACBA

Los programas de RWM están
disponibles para la escucha a la carta,
ya sea mediante descarga o bien
por suscripción mediante podcast.
<http://rwm.macba.cat/>
http://twitter.com/Radio_Web_MACBA

Biblioteca, en el Centro de Estudios
y Documentación MACBA
De lunes a viernes, de 10 a 19 h
Festivos, cerrado

La Central del MACBA, tienda-librería
en el edificio del MACBA
Laborables, de 10 a 20 h (martes, cerrado)
Sábados, de 10 a 20.30 h
Domingos y festivos, de 10 a 15 h

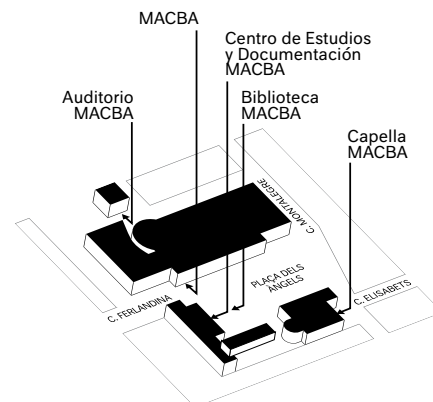
Amigos del MACBA

El programa Amigos del MACBA ofrece
entrada libre a todas las exposiciones
y actividades organizadas por el Museo,
además de visitas y actividades en
exclusiva.

Más información en
www.macba.cat/amics

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona
Tel: 93 412 08 10
www.macba.cat
http://twitter.com/MACBA_Barcelona



«Insistir en el hecho de que lo anacrónico no es una aberración, sino una necesidad, significa afirmar que debemos distanciarnos de un método de lectura e interpretación dominado por la noción de duración y adentrarnos en otro, en un contingente de tiempos heterogéneos que aportan otras claves para avanzar en la pregunta acerca del sentido.» Chus Martínez

«Y cuando Deleuze sugiere que el uso que hace de la historia de la filosofía es comparable al collage, no lo consideraremos como una exageración metafórica o una provocación, sino que intentaremos pensar la complejidad del collage (que no es solo pegar unas cosas junto a otras).» José Luis Pardo

«Tenemos que reinventar la autonomía del conocimiento y el papel social del aprendizaje y de la investigación. Es posible que la sensibilidad creativa se convierta en el primer ámbito de transformación y reinención del sistema educativo, y sea la fuerza dirigente que impulse la transición hacia la autoorganización del intelecto.» Franco Berardi

