

***Imagen y acontecimiento:***

***Apuntes para una crítica de la ideología del arte en la era del capitalismo desenfrenado***

Bruno Bosteels<sup>1</sup>

Para decirlo muy sencillamente, la pregunta que quisiera lanzar es la siguiente: ¿Se puede pintar el acontecimiento? Ya no “¿se puede pensar el acontecimiento?”, siguiendo por analogía el título de un libro de Alain Badiou, *¿Se puede pensar la política? (Peut-on penser la politique?)*, sino ¿se puede pintar el acontecimiento? Y, más aún, ¿se puede pintar una *imagen* el acontecimiento? ¿Existe algo así como el acontecimiento en pintura?, para seguir está vez el título de un libro de Jacques Derrida, *La verdad en la pintura (La vérité en peinture)*. Para responder a esta serie de preguntas iniciales propongo concentrarme en un solo artista, un joven pintor argentino cuya carrera se inició justamente bajo la estrella “la imagen”, ya que formó parte de un grupo de jóvenes que con (?), entre otros, en los años ochenta bautizó “*New Image Painting*” (“La nueva pintura de la imagen” o “Pintura de la nueva imagen”) para referirse no sólo al retorno a cierta figuración en el arte sino también al retorno de la pintura misma, con o sin caballete, como medio artístico tradicional después del auge conceptual. [Todo bajo la figura de Francis Bacon y su canonización entre otros, en el texto de Deleuze que se citó esta mañana]. Me refiero a Guillermo Kuitca y me pregunto entonces si su nueva pintura de la imagen o lo que devino de ella después de la década de los ochenta es capaz de enseñarnos algo sobre la posibilidad del acontecimiento en pintura. Escrita al promediar los años ochenta esta ponencia (o su nombre)

---

<sup>1</sup> Transcripción de Christina Soto van der Plas, no verificada por el autor. Con (?) se señalan los fragmentos no audibles de la grabación.

perduraría en las bibliografías en torno al posmodernismo y acaso hubiera merecido una línea entre los temas de lo sublime, lo irrepresentable y el acontecimiento en la pintura neoexpresivista de Barnett Newman interpretado entre otros por Jean-François Lyotard en textos como “*Filosofía de pintura en la era de su experimentación, contribución a la idea de la posmodernidad*”. En la primera década del nuevo siglo, en cambio, es el retorno de un sistema pretérito de pensar, o, lo que es peor, el débil artificio de un belga decididamente no zen extraviado en los estudios latinoamericanos. Ambas conjeturas son verosímiles y quizá verdaderas; para corregirlas, no puedo prometer, a trueque de mi dialéctica rudimentaria una conclusión inaudita. La tesis que propalaré es tan burda como una verdad de M. de la Palisse; la novedad, si la hay, consiste en aplicar a ese fin el argumento sustentado por Louis Althusser. Éste y sus continuadores, Alain Badiou y Jacques Rancière, abundan en párrafos que contradicen o que excluyen mi tesis; creo haber deducido, no obstante, la consecuencia inevitable de su doctrina.

El arte parece haber sido absorbido por completo en los circuitos del capitalismo especulativo más salvaje, acelerado por una crisis tras otra que nos dirigen hacia la destrucción total del planeta. En este contexto, quizá valga la pena empezar a interrogar de nuevo el estatuto del arte *como* ideología. O, al revés, interrogar de nuevo la ideología *del* arte. No se trata de una crítica en el sentido banal de la expresión. Tampoco me refiero a la polémica surgida en la revista *Punto de vista* en torno a lo que se llamó entonces “el caso Kuitca”, refiriéndose a su capacidad para la autopromoción, su comercialización internacional, etc. Me refiero más bien a una investigación crítica o analítica del funcionamiento de ciertos núcleos ideológicos al interior de la obra y del arte de Kuitca. La crítica en este sentido no sólo no excluye el placer del crítico, sino que parte de la premisa de que el profundo placer que produce esta obra, en mí por ejemplo,

forma parte de la problemática que quiero analizar. En otras palabras, me incluyo a mí mismo en la crítica, sin pretender disponer de una formulación alternativa para resolver o evitar el problema. [Y como era de esperar, para los que captaron la alusión, hay dos partes: una parte *A* y una parte *B*. La parte *B* va a contradecir la parte *A*]. (Osea: “Nueva refutación del tiempo”)

## A

El primer objetivo de mi intervención es articular el andamiaje de una extraña teoría entre estética y política cuyos elementos básicos están dispersos a través de toda la obra de Kuitca. En algunos casos se trata de referencias directas al pensamiento teórico o filosófico contemporáneo que se añaden a las citas de obras literarias, musicales o cinematográficas en la pintura de Kuitca. Una de sus primeras series de pinturas y dibujos, “Nadie olvida nada”, uno de sus dibujos se titula *Antiedipo*, en claro homenaje al primer volumen del proyecto de *Capitalismo y esquizofrenia* de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Otro conjunto de obras más recientes teatrales en ciertas ocasiones recibe el título de *Trauerspiel*, la tragedia sentimental del barroco alemán a la que Walter Benjamin dedica un famoso estudio. [Son pequeñas indicaciones para dirigir al lector explícitamente hacia cierta teoría.] Pero en otros casos no se trata de un juego de citas sino de un trabajo de articulación teórica absolutamente singular. Pero me interesa más el trabajo que podríamos llamar teórico adentro de la pintura. No es que el arte sirva como mera aplicación de un pensamiento teórico ya disponible por otras vías, pero tampoco se está pura y sencillamente frente a un ejemplo tardío del llamado arte conceptual. De lo que se trata es de captar en qué medida siendo la pintura un tipo de pensamiento en un sentido amplio, no meramente cognitivo, estas obras son parte integral de lo que puede llamarse no ya una “teoría del arte”, como en el caso de Adorno, sino lo que yo llamaría “el arte de la teoría”. La práctica concreta de este arte o,

la teoría práctica de Kuitca, puede cifrarse en cinco nociones que voy a desarrollar: teatralidad, cartografía, diagrama, serialidad y acontecimiento.

La mención de la tragedia barroca, *trauerspiel*, nos coloca inmediatamente frente a uno de los desafíos más fuertes que revela el artista, es decir, el de la teatralidad de la pintura. En la conocida opinión de Michael Fried, hablando en los años sesenta, “el éxito incluso, la supervivencia de las artes depende cada vez más de su capacidad para derrotar al teatro”. Si la pintura diera entrada a la teatralidad del gesto, [está pensando Michael Fried en la cuestión de la presencia en el arte y, sobre todo, el neoexpresionismo en Estados Unidos] iría en contra del valor de su individualidad artística: “los conceptos de calidad y de valor y en la medida en que éstos son centrales al arte, hasta el concepto mismo del arte, tienen sentido, o sentido pleno, solamente al interior de las artes individuales. Lo que yace entre las artes es teatro”. [Sería interesante comparar esa teoría con la de Badiou con la que también tenemos una serie de problemas, que dice que lo que yace entre las artes es el cine, el cine como séptimo arte vive exclusivamente de la reutilización de las otras artes]. Kuitca invierte este mismo juicio, literalizando la referencia al teatro y cancelando los presupuestos imperdonablemente modernistas en su contra. En vez de degenerar al acercarse a la condición impura del teatro, como aquello que yace entre las artes, la pintura de Kuitca no deja de renovarse, incluso gana en intensidad y en rigor cuando, en diálogo con los recursos del teatro, se interroga sobre su propio estatuto como medio de producción artístico. No es una simple fidelidad a la pintura como tradición monumental en contra de su tantas veces proclamado fin (el fin de la pintura, el fin de la figuración, el fin del realismo) sino una indagación continua en los límites materiales del acto de pintar, contrastándolo tanto con la representación teatral en sentido estricto como con las formas rivales de ésta o con sus extensiones en el cine y en la ópera.

Desde que viajó a Europa en los años ochenta para acercarse a la compañía de baile de Pina Bausch [por cierto, el único ejemplo negativo que da Badiou en su texto *Rapsodia por el teatro*, dice, el empirista siempre le insiste diciendo, “dame un ejemplo de lo que *no* te gusta”, en una nota dice, “bueno, si insistes”, le contesta el filósofo al empirista, “lo que para mi *no* es teatro es la obra de Pina Bausch”. Entonces, estoy trabajando con una especie de autocrítica en torno a una serie de nociones que encuentro en Badiou y que me causan conflictos.] Kuitca ha seguido trabajando entre “teatros”, dirigiendo piezas como *El mar dulce* o preparando la escenografía, hace unos años, para la representación de *La casa de Bernarda Alba* en Buenos Aires, o más recientemente obras como *The Flying Dutchman*. Sus primeros cuadros incluyendo las series *Nadie olvida nada* y *El mar dulce* son series dobles y también respiran una intensidad cercana al melodrama. Estas obras tempranas suelen girar en torno al trauma edípico, recuerdan el daño causado por una pasión prohibida o aluden en secreto a un acto de violencia originaria. [Esta es la más famosa de esta serie de *El mar dulce*, es una especie de collage o un tríptico si quieren, muy influenciado obviamente por Francis Bacon, donde tienen, y es importante, una proyección de una fotografía de la película *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein proyectada o tal vez iluminada, porque hay una experimentación con las fronteras de la pintura y el cine. No está claro si es la proyección de una película o más bien un cuadro pintado sobre la pared del taller del teatro con una lámpara que ilumina un fragmento que es justamente el fragmento anterior al que va a utilizar Francis Bacon, la sonrisa, la mueca de la mujer cuando ve que su carrito con el bebé está cayéndose. Bacon usa la risa del papa en el cuadro que esta mañana se mostró en la charla de Vitoria Borsó].

A partir de finales de los ochenta, sin embargo, con series como *Burning Beds* y luego con *The Tablada Suite* y *Castle to castle (from the Neufert suite)*, Kuitca se aleja

progresivamente del dramatismo de sus primeras obras [dice en muchas entrevistas que quería alejarse de la intensidad y del dramatismo de esas obras] y borra en la medida de lo posible la presencia humana, dejando tan sólo huellas de su paso efímero o rastros de su inminente llegada: algo pasó o algo quizá está a punto de pasar, quizá un acontecimiento, igual de violento o amoroso como los que figuran en la obra anterior pero de ello sólo tenemos la alusión o quizá, como diría Raúl, la sombra. [Este es otro ejemplo todavía de la serie de *El mar dulce*, tenemos una especie de combinación de lo visual y lo auditivo, los micrófonos, las sillas, todos son elementos típicos de las obras de Pina Bausch en ese momento además de ese carrito que se está cayendo al mar, que puede ser una cita, por cierto de “El Aleph” de Borges. *Blue beard*. Y para mostrarles el tránsito entre una serie y otra quiero mostrarles dos obras donde poco a poco se va a alejar también la mirada, la perspectiva se va a elevar y vamos a empezar a tener un pequeño dibujo, un plano del departamento que se representa en la obra teatral, en este caso pintado sobre la pared o flotando por encima, platónicamente, por encima del espacio teatral que va a adquirir autonomía, va a convertirse en la serie de planos de departamentos a finales de los ochenta y principios de los noventa]. En este momento, Kuitca despliega la fuerza puramente anónima de una multiplicidad de espacios tanto privados como públicos que van a incluir planos de apartamentos, mapas de carreteras, planos de ciudades, planos arquitectónicos. A partir de este momento la obra de Kuitca parece coincidir, siempre a través de la pintura pero con un interés cada vez más fuerte por la materialidad de su soporte [va a llegar en algún momento a tener instalaciones], con una investigación similar a la de Georges Perèc, autor de *La vie mode d'emploi* pero me refiero más bien a *Espèce d'espaces* [brillante título que parece un insulto] o a la de Marc Augé en *Non lieu, No lugares: una introducción a una antropología de la hipermodernidad*. De las camitas de la infancia al mapa de los cielos pasando por todos los

derroteros de una existencia cualquiera, casi indiferente, poco a poco se va construyendo un catálogo de espacios y lugares como soporte, o lo que Kuitca en algún momento llama “un plano de inmanencia” para las prácticas de la vida cotidiana. Lejos de la intensidad dramática de sus obras teatrales, el pintor, en esos años, opta por la mirada sobria, más bien sin heroísmos de una especie de antropólogo desencantado de la modernidad tardía. Como Perèc, parece querer plantearse una sola cuestión compulsiva: ¿qué significa habitar un lugar? [Este es un ejemplo de un plano con sangre, esa obra se llama *San Juan de la Cruz*, una especie de repetición mística: todos los lugares se llaman San Juan de la Cruz. Obviamente el impulso que hay que resistir o el impulso automático que resisten los cuadros cartográficos de Kuitca es el impulso referencial. Por ejemplo, siempre se negaba a exponer las obras de los lugares en los lugares mismos, porque obviamente si tú vas a ver la serie donde recorre Europa desde Odesa hasta Europa Occidental, el intento, casi cualquier espectador en Europa Occidental sería buscar “en dónde vivo yo”, “you are here”. Entonces, Kuitca siempre juega con eso que obviamente, como todos sabemos, los internados en semiótica que el mapa no es el territorio y por lo tanto “no estamos ahí” porque “estamos aquí”. Hay una especie de aberración constitutiva que se va a explotar dentro de esas obras cartográficas. Si quieren, esta mañana se mostró la obra *Ceci n'est pas une pipe* del 68, no es ninguna coincidencia, de Michel Foucault, ese tipo de desfase de no coincidencia o de abismo, de no lugar entre lo visible y lo decible es lo que hay que imaginar siempre detrás de los cuadros de Kuitca. Hay que imaginarse que detrás de cada mapa de Kuitca hay una repetición del enunciado “ceci n'est pas une pipe”, este mapa no es el territorio. Hay una especie de aberración. Como estudiante, tenía una vez un profesor ruso con un acento muy interesante que decía siempre que había que entender “la operación de Nietzsche”, “you have to understand the *operation-aberration* of Nietzsche”, durante mucho tiempo no entendía y yo pensaba “la

aberración”, “hay que entender la aberración”. Entonces hay que entender que en Kuitca la operación cartográfica siempre es una aberración]. Kuitca, de este modo, desplaza la orientación del conjunto de su obra de una figura altamente teatral y subjetiva hacia otra topológica e impersonal.

Gilles Deleuze, en un ensayo de *Critique et clinique (Crítica y clínica)* invoca un desplazamiento similar al hablar de la diferencia entre dos orientaciones fundamentales del arte que a su vez coinciden con dos nociones radicalmente opuestas del inconsciente: la primera que gira obsesivamente alrededor del retorno del pasado y la segunda que se adelanta por todos lados hacia un futuro de posibilidades impredecibles. La primera orientación del arte y del inconsciente puede llamarse “arqueológica” y la segunda “cartográfica”. Y sigo a Deleuze: “no se trata sólo de una inversión de direcciones sino de una diferencia de naturaleza. El inconsciente ya no tiene que ver con personas y con objetos sino con trayectorias y con devenires. Ya no es el inconsciente de conmemoración sino de movilización y los objetos se van volando en vez de quedarse enterrados en la tierra”. En vez de dirigir una mirada teatral desde la sala o el escenario hacia el pasado arcaico de la represión, el arte como cartografía hecha un vistazo furtivo por los costados hacia el futuro en vías de hacerse. Si el arte de este futuro todavía tiene que ver con el inconsciente, será con el inconsciente político, no ya el inconsciente individual sino colectivo cuya fuerza de irrupción atraviesa todo el espacio social. Y el tiempo en este caso no es algo que fatalmente se tiene que aguantar sino algo que se activa y transforma dándole una vuelta de tuerca más a la lógica, la ley y su venganza, mientras que el sujeto, en vez de aferrarse melancólicamente al teatro de su propia génesis participa en un lento e imperceptible devenir otro. Hay otra manera [Las primeras obras se situaron en esta zona de Europa occidental por la multiplicidad de caracteres. *Hamburgo*, no es este cuadro, pero el primer cuadro en esa serie se llamaba



*Hamburgo*. Lo interesante sin embargo es que Kuitca va a combinar las series y va a proyectar el núcleo de una serie anterior sobre la nueva serie. Un a especie de explotación de los problemas irresueltos de la serie anterior tratando de desplazarlos hacia la nueva serie. En este caso, el teatro y de la serie de *El mar dulce*, se va a combinar con el mapa para producir en mi opinión quizá la mejor obra de Kuitca antes de sus instalaciones, que se llama *Odessa*. Al mismo tiempo un retorno a su pasado como inmigrante de segunda generación de Odessa. Tienen esta misma escena del cuadro de Eisenstein proyectada sobre un mapa y la nieve, y una especie de escalera simbolizada, formalizada, a la derecha]. Hay otra manera para dar cuenta de este cambio de rumbo en el conjunto de la obra de Kuitca: coincide con el desplazamiento entre las etapas arqueológica y genealógica en el pensamiento de Michel Foucault.

En *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, se analiza el archivo del saber a partir de los límites de lo decible y lo visible que históricamente constituyen al hombre en objeto de los nuevos discursos humanísticos de la modernidad. La mirada clínica produce el discurso médico, el discurso de las humanidades produce el hombre que trabaja, que desea, que habla en la filología, la biología y la economía política. A partir de la obra genealógica, como subraya en *Surveiller et punir. Naissance de la prisión*, estas formas del saber resultan inseparables de un juego de poder como aquel que excluye a los anormales o a los criminales y los delincuentes fuera del espacio de legitimidad político-estatal. Más allá del cambio de interés del saber hacia el poder o hacia los juegos de saber y poder, este desplazamiento trastorna también la imagen de la estructura que podría servir para simbolizar la sociedad. Deleuze, en su libro sobre Foucault describe esta transformación como el paso del archivo al diagrama: “el diagrama ya no es el archivo auditivo o visual [Recuerden los cuadros de Pina Bausch con los micrófonos, el proyector de cine, etc.] sino un mapa, una cartografía que

es co-extensiva con todo el campo social”. Kuitca, hacia la mitad de su trayectoria, también reinterpreta el archivo teatralizado de lo visible y lo decible desde la lucha por el poder que atraviesa todo el territorio social. En vez del micrófono, la grabadora o la luz del proyector sobre el escenario, el espacio ahora ofrece tan sólo una superficie de inscripción arquitectónica, una máquina abstracta para la diagramación de individuos homogéneos e indiferentes. Después del lenguaje y la luz, después de la voz y la mirada, el momento pertenece entonces al afuera que los atraviesa, uniendo las palabras y las cosas pero sólo por encima de un vacío que las separa y que es el campo de batalla de una lucha encarnizada [como dice también Foucault en su interpretación de la obra de Magritte. Lo que realmente puede apuntar la pipa y la imagen de la pipa o la palabra y la imagen es una lucha pedagógica fundamentalmente. Porque la escena de la segunda versión de la obra de Magritte donde se enmarca el mismo cuadro que se mostró esta mañana es una escena que parece ser la de una escuela primaria con el podio donde se pone el profesor que, por supuesto, en una letra ortográfica fina como la de *Ceci n'est pas une pipe* indica con “show and tell” muestra esa es una pipa, digan todos juntos “pipa”. Es un juego obviamente del escenario pedagógico como después lo analizaría Rancière como crítica a Althusser ]. Kuitca da un paso hacia atrás, retrocede del mundo audiovisual con su alta carga de teatralidad hacia la articulación abstracta, que como un esqueleto (subterráneo) sotterraneo, literalmente obscuro, sostiene su cohesión. De la privacidad o pseudo-privacidad del espacio doméstico hasta llegar al nuevo orden global en permanente estado de alerta, su obra va hurgando en los condicionamientos de desterritorialización y reterritorialización que definen a las distintas formas de la subjetividad moderna o tardío-moderna: individuo, ciudadano, grupo, clase, multitud, humanidad genérica, etc. La obra reciente no tiene que escoger sino que combina y yuxtapone el diagrama con el archivo, la teatralidad con la arquitectura, las fuerzas del poder

con las formas de lo visible y lo decible, el arte de cartografía con el arte arqueológico. Una de las dificultades para entender cabalmente esas obras deriva del relativo aislamiento en el que corren el riesgo de parecer, por así decirlo, “fuera de serie”. [Si uno ve nada más una obra de la serie me parece que no se capta bien la lógica, lógica de las sensaciones si quieren]. Kuitca no sólo suele trabajar en series, agotando hasta sus límites extremos la posibilidad de un esquema o un diagrama abstracto, sino que toda su obra puede considerarse también una lucha contra los efectos de la serialidad desde el interior de la pintura. [Déjenme mostrar un poco como avanzan estas series. Ya vimos como va proyectando y retomando la problemática del teatro y de lo colectivo, el momento de la revolución pero también la rebelión en contra de la revolución en Potemkin Acorazado, lo va proyectando sobre la cartografía. De regreso también va a proyectar el mapa sobre el soporte inicial de su obra que es la cama, llegando a la única instalación consistente, me parece, que ha producido que son camitas de tamaño de niño que a veces se instalan de tal forma en la galería o en el museo que no se puede caminar realmente. Y, obviamente, tienen una especie de botones o casi de agujeros que parecen agujeros de palas (balas?) aunque son los botones normales, *le point de capiton*, que son las ciudades o los lugares, son como esos nudos que sintetizan los lugares. Esa es una misma instalación de esas camitas en el ascensor de la nueva galería de arte en Nueva York, entonces te metes en el ascensor y vas bajando y subiendo pero también es una especie de espacio teatral donde tú, al entrar, entras en el espacio de las tres paredes del teatro. Pero quiero hablar ahora del efecto de la serie y la introducción de la serie dentro de ciertas obras. Eso es un ejemplo de una serie que se llama *Puro teatro* y en esas series normalmente cuando se exponen en su galería típica Sperone Westwater en Nueva York, suelen repetir nueve o doce o catorce obras de este tipo pero luego se interrumpen con un regreso a, digamos, la fuerte figuración del acontecimiento. Una obra única

singularmente es figurativa o teatral. Aquí tienen dos obras en donde ahora estamos situados en el escenario, viendo al público, que luego se interrumpe con digamos, la figuración del acontecimiento en el escenario. O, en la serie de *Tablada Suite* a principios de los noventa, que son planos de instituciones, de cárceles, de hospitales, de bibliotecas, un estadio de deporte, de un battleship de Star Wars, donde obviamente lo más sorprendente es la homología exacta entre esos espacios que asignan un lugar al individuo de forma totalmente homóloga. La mesa del estudioso en la biblioteca o la cama en el hospital o la celda en la cárcel, como dice Foucault hablando de panóptico, por qué no será una coincidencia que las escuelas se parecen a hospitales que a su vez se parecen a cárceles para la creación de sujetos dóciles]. La novedad entonces, viene retroactivamente del efecto de sustracción o de suplementación de esta singularidad sobre el conjunto de la serie. [Más tarde, hay nueve o doce obras en la *Tablada Suite* que luego se interrumpen con una obra teatral de las camas ardientes].

Más tarde en series como *Poema pedagógico* se empieza a incorporar la fuerza del acontecimiento o del azar al interior del marco diagramático de los cuadros. Se rompe entonces el orden de asignación de los espacios teatrales o institucionales en un gesto de arbitrariedad voluntariosa, por ejemplo, sobre imponiendo al azar varias filas de asientos numerados. [Aparte son telas grandes, pintando sobre la pared, que parecen pizarras, de nuevo el espacio institucional pedagógico que se indica en el título de esta serie, *Poema pedagógico* que introduce el cambio y el azar al interior, según Kuitca, porque estaba pintando ciegamente, tapándose los ojos cuando estaba formando las líneas. Otro ejemplo de ese tipo de trastoque, de desfasaje dentro de las pinturas].

Finalmente en trabajos como *Castle to Castle (from the Neufert Suite)*, las obras aparecen en cierta forma como síntomas de varias series invisibles a las que aluden gracias a una

estructura internamente desencajada. La obra reciente, como acumula, como una especie de palimpsesto, todas las series anteriores, es capaz de introducir la sugerencia de una ruptura o de un acontecimiento al interior de sus diagramas. Los lazos o el efecto de desligazón entre la serie y la excepción aparecen entonces tanto entre las diferentes obras como al interior de cada una. Obras en papel como *Estadio* o *Palacio de deportes* combinan la estructura del diagrama con el azar de un acontecimiento, incluso la accidentalidad y su colorido y su imprenta tecnológicamente alterado. [Kuitca dice que siguió todas las instrucciones de las impresoras de lo que no hay que hacer, “no imprima con papel mojado”, entonces, saliendo hay esa especie de difuminación, de destrucción, de deconstrucción de los cuartos. De la misma manera que los planos monumentales que reproduce *La Encyclopédie* de Diderot con la transferencia de chorros de agua que se proyectan sobre la tinta y el acrílico en la tela, sufren luego esa desfiguración del agua]. En *Nocturnes (Gambling Tables)* o en *National Pavillion* este juego entre el azar y la necesidad, entre *tyche* y *automaton*, tiene que reconstruirse por inferencias sucesivas a partir del contraste con otras obras, cuando no a partir del acontecimiento o la apuesta, la intervención de un sujeto ausente al que indirectamente parecen hacer alusión. [Esta es una obra de una serie o trabajo sobre la ópera que se llama *Critical Mass* que es un collage que casi destroza el papel por la cantidad de pegamento en los papelitos rotos, que básicamente no se podría enmarcar. Ahí esto es un ejemplo de *Nocturnes* que son reproducciones de figuras que usan los arquitectos para dibujar los edificios, el espacio, por ejemplo, de una mesa de apuestas en un casino o el confesionario en la iglesia o las máquinas de pesas en un gimnasio. Y de nuevo, hay toda una especulación sobre el lugar que ocupa un individuo o un sujeto en esos espacios preestablecidos].

Toda la obra de Kuitca, en este sentido, parece ir en busca de un acontecimiento verdadero en medio de la serialidad de lo práctico. En la situación actual, sin embargo, falta el

sujeto capaz de ser fiel a este acontecimiento. Más bien, el espacio para tal sujeto queda sistemáticamente vacante [“aquí sí hay *vacancies*”], vaciado de toda adscripción ideológica o sentimental previa. Como en un casino cualquier apuesta parece de antemano diluida y subordinada a la ley del dinero, libre de bailar en las cadenas tal vez religiosas, de este presente eterno del capital sin futuro, el espectador queda interpelado, a él o a ella toca decidir si deja insertarse en el espacio individualizado previsto por el diagrama de la sociedad o si más bien fuerza la ley de asignación de espacios hacia el futuro genérico de una verdad que todavía está por venir.

[Eso es la parte A y ahora la parte B donde quiero cuestionar algunos de los presupuestos de lo que acabo de presentar e iniciar también la discusión con Raúl].

## **B**

Me interesa cómo en la obra de Kuitca hay una especie de investigación de búsqueda de este acontecimiento que sería como el momento del quiebre o de desfase tanto dentro de las obras como entre las obras que se exponen en la serie interrumpida por una obra teatral figurativa de excepción. Podríamos leer ese desfase, ese quiebre, como el momento del acontecimiento y preguntarnos entonces por ese sujeto que en las últimas obras ya no aparece sino negativamente, como un espacio vacío, que el individuo está invitado a llenar con su cuerpo. Pero sin embargo, me pregunto si el problema de subjetividad no reside en otro lugar. Efectivamente, me parece que el sujeto y la noción de acontecimiento que así se plantea en la pintura o en el arte en general corresponde a una especie de función estable que corresponde al lugar vacío o a la *case vide*, de la que habla Gilles Deleuze en su maravilloso texto “¿Cómo reconocemos el estructuralismo?” cuando dice que realmente las estructuras sólo funcionan cuando uno detecta la casilla vacía, la

casilla que no se puede producir dentro de la estructura y que da, de hecho, su sentido. Es una casilla de no sentido que da sentido a la estructura y sin la cual la estructura realmente no tiene coherencia. Me parece que el sujeto en la noción de acontecimiento, demasiado fácilmente puede corresponder al invariante estructural que correspondiera a esta estructura con su vacío. El sujeto solamente es, no el lugar de la resistencia o del acontecimiento sino todo lo contrario, el sujeto que se sutura a la estructura y que de esta forma permite que funcione. Quizá el placer que produce esa obra, el placer que produce también en mí la obra de Kuitca tiene que ver no con la posibilidad de un acontecimiento sino con el hecho de que en ese mismo quiebre, en ese distanciamiento interno que produce la pintura, más que un acontecimiento lo que ocurre es nuestra inscripción absoluta dentro del aparato de la ideología que gira justamente en torno a la noción de la libertad, que es esa pequeña diferencia, esa diferencia mínima que nos separa de las estructuras existentes, que nos da un margen de libertad y que de hecho es simplemente la libertad que permite que funcione el sistema natural. Sería entonces el lugar de la sutura, donde también se sitúa el placer de estar inscrito en la estructura. La definición de Jacques-Alain Miller de esa operación dice “la sutura nombra la relación del sujeto a la cadena de su discurso. Veremos que figura ahí como el elemento que falta en la forma de su lugarteniente(*tenant lieu*) [lo que tiene el lugar de algo que está ausente] porque aun faltando no está pura y simplemente ausente”. La sutura, por extensión, es relación de la falta a la estructura de la que es un elemento en cuanto implica la posición de un “tener el lugar de”. Me pregunto si esa sutura es constitutiva del funcionamiento de la ideología no limita también el papel del sujeto en la obra de Kuitca o, quizá, más ampliamente, el papel del sujeto y espectador en el arte contemporáneo como lugarteniente de un vacío que más que rebeldía o resistencia es enteramente el punto de sutura, el *point de capiton* del sujeto en la ideología. [Kuitca por supuesto tiene un plano de un

departamento que se llama *Casa capitonnée*]. Entonces la sutura ideológica sería tal vez un nombre más apropiado por esos vínculos que atan a los sujetos, como si fuéramos libres, a esa estructura ideológica que fundamentalmente sostienen el capitalismo en su fase actual.

Entonces quizá deberíamos sacar la conclusión inversa del esfuerzo para pintar el acontecimiento y eso es lo que quisiera plantear como punto de partida para la discusión.

Esta lógica del acontecimiento del distanciamiento interno, de la descolocación, del desfasaje como diría Althusser (*décalage*) una estructura *decalé*, una estructura desfasada, pero que funciona gracias a ese desfasaje, no es parte de ese desfasaje. Sería el lugar donde el arte contemporáneo se inscribe plenamente en un funcionamiento ideológico. Doy sólo dos citas, una de Althusser y luego voy a citar una idea del trabajo de Raúl.

En su carta famosa sobre el arte como respuesta a André Daspre, Althusser se interroga sobre la relación del arte y la ideología. En ese momento estaba justamente dirigiendo un nuevo seminario con Badiou, con Pierre Macherey, con Yves Duroux, con Étienne Balibar que iba a ser el siguiente tomo después del tomo sobre *Lire le capital*. Ese tomo que nunca publicó iba a llamarse *Elementos de la dialéctica materialista* y una de las tareas que se propusieron era tratar de indagar las diferencias específicas entre arte, ideología, ciencia y psicoanálisis o inconsciente. Tratar de entender los distintos discursos, es una teoría del discurso anterior a la de Lacan o estrictamente contemporánea y como parte de la investigación Althusser lanza la idea después desarrollada por Pierre Macherey en sus textos sobre literatura de que el arte no es pura ideología. Y dice “El arte (hablo aquí del arte auténtico), [recuerden a Michael Fried hablando del valor, porque estamos hablando del arte genuino, el arte auténtico y no, dice obras de nivel medio o mediocre] no nos da en sentido estricto un conocimiento, por lo tanto no sustituye al



conocimiento en el sentido moderno, es decir, el conocimiento científico, pero lo que nos da mantiene, sin embargo, una cierta relación específica con el conocimiento. Es una relación no de identidad sino de diferencia. [Y explica lo que quiere decir con eso]. Lo que el arte nos da a ver, lo que nos da en la forma de un ver o de un percibir y un sentir que no es la forma del conocer, es la ideología de la que nace, en la cual se baña y de la cual se separa en tanto arte y a la cual hace alusión. Macherey lo ha mostrado en el caso de Tolstoi... Balzac y Soljenitzin, por ejemplo, nos dan una vista sobre la ideología partir de la cual su obra no deja de hacer alusión y de la cual no deja de nutrirse. Una vista que supone una retirada, un repliegue, un paso hacia atrás, una toma de distancia interior sobre la ideología misma de la que salen sus novelas. Nos dan a percibir y no a conocer, de cierta forma desde adentro, pero con una distancia interna la ideología misma en la cual están capturadas”. Me parece que ahí, en mi opinión, (es algo que quiero desarrollar) reside un núcleo importante para la lectura política y ética del arte que sugiere que el arte nos da a ver ese suplemento ese *plus* de una mirada crítica distante o explícita sobre el funcionamiento de la ideología. Por lo tanto no es mera ideología, su carácter de intervención ética o política consiste precisamente en esa pequeña distancia.

Y, así, me gustaría cuestionar la noción de estética *degagé* que propone Raúl, porque me parece que la noción de estética *degagé* que funciona a partir de la inoperancia, es decir, de introducción de la obra del que camina y que sólo produce, dice Raúl, gasto improductivo. La noción de una estética *degagé* o no comprometida o descomprometida cobra un valor o una carga ética, en mi opinión más que política, en las condiciones actuales de la biopolítica o lo que Raúl describe como “el estado de excepción” que no se puede ver llegar, solamente porque sólo la estética *degagé* hay algo que proyecta su sombra y es la estética del *engagement*. Y me pregunto entonces no solamente cómo aludir cómo hablar de esta estética del compromiso o del

*engagement* que en mi opinión proyecta su sombra sobre el valor de la estética *degagé*, sino, sobre todo, cuál es el tratamiento que podemos darle a una estética del compromiso en las condiciones actuales de esta biopolítica.

Dos frases de Raúl: “Bajo estas nuevas condiciones biopolíticas al arte sólo le resta ahora potenciar ese artificio de manera explícita”. Y otra: “El arte contemporáneo se limita a documentar las experiencias volviéndose simple archivo de sensaciones”

Mi pregunta, como la pregunta que hice ayer, sobre la sombra que proyecta la búsqueda de la totalidad o del nuevo hombre no del ex hombre, no de la vida póstuma sino de la nueva vida, cuando se trata no del estado nuevo sino del comunismo al que se opone la exposición del estado nuevo, ¿qué pasa con la sombra o la promesa, la inminencia de una revelación que confía a producirse en esa otra estética que es la estética del *engagement*? O si realmente al arte sólo le resta, como ya decía Althusser, potenciar este artificio de manera explícita, es decir, mostrar explícitamente las operaciones ideológicas colocándose en ese lugar de la inoperancia que es el lugar de la distancia interna, que en mi opinión es el ideologema extremo del arte en la modernidad.