

IV

¿CÓMO PROFANAR UNA IMAGEN PROFANA? GIRO ICÓNICO, POSPORNO Y FILOSOFÍA POLÍTICA

EL TRONO VACÍO DE LA IMAGEN. DEL MONTAJE A LA MEDIALIDAD

The empty throne of the image.

From montage to mediality

Luis Ignacio García

Universidad Nacional de Córdoba – CONICET

luisgarcia78@yahoo.com.ar

Resumen: A la irrupción del “cinismo” al nivel de la conciencia política se corresponde la irrupción de las “estéticas de lo explícito” a nivel de la conciencia estética contemporánea. En ambos casos, hay una “desnudez” que si antes era una tarea de la crítica hoy resulta asumida como forma de gobierno. La “desnudez” del trono en la imagen seleccionada para analizar oficia de emblema de esta nueva situación. Ello no implica, por supuesto, el ocaso de la crítica (ni política ni estética), ni siquiera una simple caducidad de la crítica ideológica o del dispositivo del montaje, pero sí la advertencia respecto a la necesidad de reorientar su sentido. Desnudar la desnudez: algo de este gesto paradójico habrá de contarse entre las tareas de una nueva imaginación crítica en la actualidad, que creemos regida ya no tanto por el paradigma del montaje sino más bien por la inflexión del montaje en cuanto *medialidad*.

Palabras clave: **Montaje / explicitud / medialidad**

Abstract: The irruption of “cynicism” at the level of political consciousness corresponds to the irruption of the “aesthetics of the explicit” at the level of contemporary aesthetic consciousness. In both cases there is a “nudity” that was a task of criticism but today is assumed as a form of government. The “nudity” of the throne in the image selected to analyze works as the emblem of this new situation. This does not imply, of course, the decline of criticism (neither politic nor aesthetic), nor even a mere expiration of ideological criticism or the device of montage, but the warning about the need to reorient its meaning. To undress nudity: something like this paradoxical gesture seems necessary for a new critical imagination today, which we believe configured not so much by the paradigm of the montage but rather by the inflexion of montage as mediality.

Keywords: **Montage / explicitness / mediality**

¡Oh escándalo! ¡Miren a esta mujer! ¡Debajo de su
vestido está desnuda!

A. Allais

Pero aquí está el punto débil de la crítica. Ésta sigue fijada en enemigos “serios”, y en esta ocupación descuida la tarea de comprender la muestra ideológica de “sistemas” “poco serios” y fútiles. Por eso hasta hoy día la crítica no parece estar a la altura de esa mezcla de pensamiento y cinismo.

P. Sloterdijk

Bajo el menemismo, los tres poderes del Estado, no sólo el Ejecutivo, hacen explícita, en lugar de pública, la dimensión secreta de la política.

S. Schwarzböck

... ¿no es acaso esto lo que debiera trasladar la pregunta política por la visibilización de los recursos en el arte a la pregunta acerca de cómo se distribuye la visibilidad general del hacer?

F. Galende

El trono vacío, símbolo de la Gloria, es lo que hace falta profanar.

G. Agamben



Mauricio Macri

13 h · 🌐

BALCA EN EL SILLÓN PRESIDENCIAL 🐕🐕🐕

Balcarce es el perrito que adoptamos de cachorrito en junio del año pasado y que me acompañó en varios momentos de la campaña presidencial. Desde entonces, se convirtió en "El perrito del PRO", pero también, en un símbolo del respeto que tenemos por los animales.

Los otros días, Balca estuvo en La Rosada y se sentó en el famoso sillón presidencial. Es el primer perro de la historia argentina que llega a ese lugar. Estamos muy orgullosos de él.



Incontables y variadísimas son las imágenes contemporáneas que interpelan, de múltiples maneras, a la filosofía contemporánea. Imágenes del arte y de la historia que marcaron formas de reflexionar sobre los problemas más determinantes del pensamiento y sus alternativas actuales. Desde el “Angelus Novus” de Klee hasta “La trahison des images” de Magritte, desde las imágenes de Auschwitz hasta las fotos de la ESMA, desde la “Fuente” de Duchamp hasta las “Brillo Box” de Warhol, pasando por el enorme impacto que la imagen cinematográfica tuvo a todo lo largo de la filosofía del siglo XX, o la conmoción que la imagen del atentado a las torres gemelas tuvo en la reflexión estética, política y filosófica de un siglo XXI que se iniciaba como siglo de la imagen. En un contexto de imágenes tan potentes y célebres como las mencionadas, la que seleccionamos interrogar puede parecer una

imagen menor, trivial, dudosa, hasta estúpida. Sin embargo, fue que se nos impuso ante la convocatoria del presente dossier. Nos sabemos expuestos a las trampas de la banalidad que exuda, y sin embargo, nos pareció un riesgo que se debía correr para plantear los problemas que suscita la relación entre imagen, pensamiento y contemporaneidad. Incluso sugeriríamos que algunas de las exigencias más serias de la filosofía actual surgen de la necesidad de enfrentar esas trampas de la insignificancia que, sólo en aparente paradoja, están en el corazón de las formas dominantes de la significación contemporánea. Si entendemos por filosofía contemporánea no un segmento de la historia de la filosofía, sino un pensamiento de lo contemporáneo (en el doble genitivo), creemos que se puede justificar nuestra selección.

La imagen propuesta es una foto que el presidente argentino Mauricio Macri subió a su cuenta de Facebook, poco después de asumir la máxima magistratura del país, de su perro Balcarce (un perrito de la calle adoptado por el equipo de campaña) sentado en el sillón presidencial. Como comentario a la imagen, el presidente escribió: “Balca estuvo en la Rosada y se sentó en el famoso sillón presidencial. Es el primer perro de la historia argentina que llega a ese lugar. Estamos muy orgullosos de él.” Esta imagen se convirtió en un caso ejemplar de la estrategia de marketing político a través de las imágenes y las redes sociales diseñada por el exitoso consultor Jaime Durán Barba, según él mismo lo hiciera saber. En una entrevista posterior a la puesta en circulación de la imagen en cuestión, afirmaba el ecuatoriano:

Dicen que soy maquiavélico, que manejo el poder detrás del trono. Pero la verdad es que yo tengo muy poco afecto por el poder. Yo siempre me reí del poder. Y me gustan los mandatarios que son capaces de reírse del poder y de sí mismos. Si ponemos a Balcarce cuando Mauricio es presidente, estamos diciendo “no nos la creemos, no somos dioses. Balcarce viene acá y está perfecto, somos seres humanos comunes”. Es el mensaje más profundo de la campaña de Mauricio¹.

¿Qué relación entre imagen, trono, profanación y comunicación política está implícita en este comentario? Inmediatamente, este singular uso de las imágenes es contrapuesto con énfasis al régimen visual del cargado simbolismo kirchnerista. El presidente Néstor Kirchner dejó muchas marcas en el imaginario colectivo, pero sobre todo la que produjo al ordenar retirar el cuadro del represor Jorge Rafael Videla de las paredes del Colegio Militar. Consultado Durán Barba sobre si harían lo mismo con el cuadro de Hugo Chávez en la Casa Rosada, respondió: “No tiene importancia. Me interesa

1. “Durán Barba: ‘Macri es democrático, pero tiene una personalidad muy recia’”, *La Nación*, 23/01/2016.

más Balcarce que el cuadro de Chávez. Es mucho más profundo.” Lo que a primera vista nos aparece como la superfluidad de lo más banal, es situado por Durán Barba como lo más profundo. ¿Cuál es esta profundidad de lo banal? ¿Qué nuevas relaciones entre superficie y profundidad se juegan en esta imagen?

No es nuestro interés aquí deslindar los rasgos singulares de cada uno de estos dos regímenes de significación de las imágenes en juego². Más bien buscaremos adentrarnos en esta singular profundidad de lo superficial, que parece determinar la relación que en nuestra actualidad liga imágenes y modulación –“profunda”– de la subjetividad. En este sentido, nuestra interrogación por la imagen se sitúa en la encrucijada entre estética y política, entre problemas relativos a la forma, a la producción y circulación de las imágenes, por un lado, y su función determinante en el proceso de reproducción de las estructuras de dominación, en la producción de las formas dominantes de la subjetividad contemporánea. Si, tal como se anuncia cada vez con mayor insistencia, las imágenes resultan decisivas en la configuración de la política en la actualidad, entonces tomar el caso de una política de las imágenes exitosa (por más que resulte hiriente a nuestras concepciones heredadas de sujeto o de política) puede resultar elocuente respecto a las formas de eficacia de la imagen en la actualidad, y por tanto, puede servir para pensar algunos aspectos determinantes de la imaginación pública contemporánea.

Nuestra hipótesis más general sugiere lo siguiente: si en el ámbito de la filosofía y del análisis del discurso político ya se ha tomado nota de la crisis del viejo dispositivo de la crítica de la ideología, o en todo caso de la necesidad de su reformulación en las condiciones (“post-”) ideológicas contemporáneas, no ha sucedido aún algo similar en el ámbito de la estética, en el dominio de la reflexión sobre las imágenes. Claro que las consecuen-

2. Para un excelente ensayo en esta dirección véase: D. Losiggio y F. Abadi, “Lo retiniano y lo simbólico: propaganda macrista versus propaganda kirchnerista”, *Espacio Murena*, marzo 2017. Disponible en <http://www.espaciomurena.com/9019/> (Fecha de consulta 16/03/2017). Allí se delinear los rasgos centrales de este contrapunto, que las autoras anclan en la tensión entre lo retiniano y lo simbólico, y entre Narciso y Eros, clivajes que permiten pensar la construcción de esas identidades políticas desde las estrategias especulares pero también más allá de ellas. También el trabajo de Marcos Perearnau, “La imagen transparente” parece optar por una mirada comparativa entre las dos matrices de significación. Este ensayo, con el que dimos una vez terminado el nuestro, se aproxima aún más a nuestra perspectiva, pues pone en juego la misma idea de una “estética explícita”, de Silvia Schwarzböck, que luego también trabajaremos. El ensayo será publicado en el próximo número de la revista Kilómetro 111, y por ahora está disponible sólo parcialmente en la página de la revista, en www.kilometro111cine.com.ar (fecha de consulta: 24/03/2017). Nuestra diferencia con ambos ensayos es que situamos nuestra pregunta no tanto en un contrapunto respecto a lo explícito (el símbolo o lo implícito), sino en una estética que se sustraiga de la lógica del contrapunto. Es por ello que nos interesó diagnosticar cierta crisis de la propia imagen-contrapunto (el montaje) e interrogar estrategias alternativas en el propio terreno de lo explícito.

cias de este descuido estético revierten sobre el propio ámbito del debate filosófico-político, habida cuenta de la centralidad de la imagen en las estrategias contemporáneas de comunicación política y de construcción de hegemonía. Sólo en algunas zonas de la discusión estética contemporánea podemos hallar materiales para trabajar el problema que nos planteamos. Son estas zonas las que nos permiten aventurar la siguiente hipótesis, que intentaremos justificar en lo que sigue: la imagen que seleccionamos para interrogar es un testimonio ejemplar del *fin de la imagen vanguardista*, de su captura como dispositivo de poder, y de la necesidad de otras figuras de la imaginación política “crítica”. Si por imagen vanguardista se nos permite comprender, simplificando a los fines de esta exposición, aquella imagen que buscó desenmascarar los mecanismos ilusionistas de la imagen artística tradicional, las condiciones contemporáneas de reproducción de la dominación (estéticamente mediada) nos obligan a reconocer que esa interrupción del ilusionismo no pertenece ya al arsenal de la crítica, sino a la propia máquina de gobierno.

En este sentido es que sugerimos que el *montaje*, en tanto dispositivo crítico emblemático de las vanguardias de principios de siglo, en tanto estrategia de desenmascaramiento de las ilusiones naturalizadas de la imagen, se corresponde con la *crítica de la ideología* como principio de desenmascaramiento de las ilusiones naturalizadas del discurso. En ambos casos opera una misma intención crítica entendida como puesta al desnudo de los procedimientos (artísticos o discursivos), como desnaturalización (de la apariencia o del proceso social), como ostensión del trabajo detrás del fetiche (visual o mercantil). Nuestra hipótesis preliminar es que la puesta en crisis de la crítica ideológica se corresponde con una puesta en crisis del dispositivo del montaje: a la irrupción del “cinismo” al nivel de la conciencia política se corresponde la irrupción de las “estéticas de lo explícito” a nivel de la conciencia estética contemporánea. En ambos casos, hay una “desnudez” que si antes era una tarea de la crítica hoy resulta asumida como forma de gobierno. La “desnudez” del trono en la foto seleccionada oficia de emblema de esta nueva situación. Ello no implica, por supuesto, el ocaso de la crítica (ni política ni estética), ni siquiera una simple caducidad de la crítica ideológica o del montaje, pero sí la advertencia respecto a la necesidad de reorientar su sentido. Desnudar la desnudez: algo de este gesto paradójico habrá de contarse entre las tareas de una nueva imaginación crítica en la actualidad, que creemos regida ya no tanto por el paradigma del montaje, sino más bien por la inflexión del montaje en cuanto *medialidad*.

1. Desnudada de texto

La imagen propuesta opera con una lógica que asume, en un mismo gesto, dos debates actualmente en curso de las humanidades, ambos surgidos de críticas al primado de modelos discursivistas o semióticos en el pasado reciente: el “giro icónico” y el “giro afectivo”. Las imágenes parecen querer mostrarse hoy, en discusiones teóricas tanto como en configuraciones políticas, como una suerte de suelo de sentido previo a la articulación significativa de un texto o de un discurso. El dispositivo visual de la comunicación política contemporánea articula en un mismo circuito esta doble fuente pre-discursiva del hacer y el padecer contemporáneos, de manera que la imagen opera como catalizador de afectos, a la vez que los afectos funcionan como sustancia pre-ideológica de la comunicación visual. Ambos, imágenes y afectos, parecen querer mostrarse como el fondo olvidado por los modelos interpretativos que enfatizaron la primacía de lo discursivo en desmedro del cuerpo y las emociones³.

En sentido estricto, sin embargo, el “retorno de las imágenes” en el debate actual podría ser comprendido en el marco de un proceso más vasto de la filosofía contemporánea, en virtud del cual este “giro icónico” sería pensable como una radicalización del “giro lingüístico”, en continuidad y discontinuidad a la vez⁴. Si el giro lingüístico implicaba una crisis de la autocomprensión de la razón como autocentrada y transparente, mostrando la irreductible mediación de todo pensamiento por el lenguaje, el giro icónico no implicaría sino un paso más en el proceso de autodescomposición de la fundamentación logocéntrica del discurso filosófico. El giro icónico vendría a mostrar, en la línea del propio despliegue del giro lingüístico, que tampoco el lenguaje es ningún suelo firme, sino el espacio-de-juego tropológico de nuestra lengua. De Nietzsche a Blumenberg, la filosofía –en su devenir anti-filosófico– fue mostrando el suelo “metafórico”, retórico o *figural* de todo discurso. Ello nos permite relativizar la supuesta oposición entre el auge contemporáneo de la imagen y lo visual y la hegemonía previa del lenguaje y los abordajes semióticos, en un improbable juego de relevos simples (“giros”). Hay una continuidad en el *clinamen* de desfundación filosófica. Y sin embargo, afirmar en términos heurísticos un tal “giro icónico” resultaría pertinente como advertencia ante el éxito aún vigente de los modelos discursivistas en las ciencias sociales contemporáneas, muchas veces desatentos del desmoronamiento tropológico de sus ensoñaciones sistémicas. La imagen, en tanto operador figural del discurso, permitiría

3. Así lo refiere, por ejemplo, Leonor Arfuch en “El ‘giro afectivo’. Emociones, subjetividad y política”, *deSignis*, vol. 24, enero-junio 2016, pp. 245-254.

4. Es el sentido en que lo piensa Gottfried Boehm en su “Die Wiederkehr der Bilder”, en id. (ed.), *Was ist ein Bild?*, Friburgo, Fink, 2006.

así radicalizar el gesto del giro lingüístico y reenviar el *logos* al trasfondo *afectivo* y *libidinal* que lo sobredetermina. El “retorno de las imágenes”, en este sentido, prepara y anticipa el retorno contemporáneo de los “afectos”. La figura, que no es lo otro del discurso sino su propio pliegue, es *la imagen en el lenguaje*, que reenvía la lengua a su memoria sensible y deseante⁵. Invisible para los “discursos” del “control epistémico”, pero dotada a la vez de un rigor de nueva índole, la imagen es siempre el resto de sentido irreductible a la significación. Se aloja en el costado *gestual* del lenguaje. Esta asunción de la retoricidad del lenguaje, esta pregunta por una metaforología política, plantea la exigencia de expandir la razón política más allá de la crítica ideológica, hacia la pregunta por el mito, la ebriedad, los afectos, y su rol decisivo en la dinámica histórica.

Fue un profético Vilém Flusser el que postulara que “ya no experimentamos, conocemos y valorizamos el mundo gracias a las líneas escritas, sino a las superficies imaginadas”⁶. Y hoy es un anodino Durán Barba quien ha puesto en funcionamiento esas profecías declarando “la edad de las imágenes y el ocaso de las palabras”⁷ como condición de eficacia en la imaginación pública contemporánea. En la perspectiva del ecuatoriano, los primeros grandes liderazgos de la política de masas del siglo XX fueron liderazgos ideológicos porque la mediación fundamental era la radio, un medio de la palabra. La televisión inicia un nuevo derrotero para la política en el que la palabra cede ante la imagen, y las estructuras de significación lineales, alfabéticas, históricas, ante otras planas, emocionales y poshistóricas. En una secuencia que vincula palabra e ideología para enfrentarlas al lazo entre imagen y afectos, propone que el ciudadano digital contemporáneo actúa motivado por su “inteligencia emocional”, es decir, una facultad precarional guiada por lo instantáneo y afectivo de la comunicación visual.

Que digamos que los sapiens funcionamos así no tiene que ver con las ideologías. No se puede decir que los analistas de izquierda creen que los electores se deciden escuchando discursos y analizando programas de gobierno para hacer sus campañas y los de derecha creen que lo hacen guiados por afectos y por su inteligencia emocional. Sucede simplemente que las ciencias experimentales estudian cómo actúan

5. Pensamos aquí, por cierto, en la apuesta de Jean-François Lyotard en su *Discurso, figura*, trad. I. Dentrambasaguas y R. Antopolsky, Buenos Aires, La Cebra, 2014.

6. V. Flusser, *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, trad. J. Tomasini, Buenos Aires, Caja Negra, 2015, p. 29.

7. J. Durán Barba, S. Nieto, *Mujer, sexualidad, internet y política: los nuevos electores latinoamericanos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 324.

los seres humanos y nos informan el resultado de sus estudios. Todos actuamos así, más allá de la religión laica a la que pertenezcamos⁸.

La imagen que proponemos, en este sentido, se inscribe en un dispositivo que articula rasgos clave de los debates epistémicos contemporáneos en humanidades y ciencias sociales. Pero con la ventaja adicional de mostrar los riesgos que esas transformaciones en nuestras formas de comprender las motivaciones políticas pueden acarrear. No estamos sugiriendo que “giro icónico” y “giro afectivo” conduzcan necesariamente a esta jerga oscurantista que enlaza espiritualismo *new age* con positivismo de neurociencias. Sugerimos que la imagen propuesta puede ser pensada en el centro de esa disputa. En el corazón de la discusión de las humanidades y en el corazón de la disputa política. En ella se guarda la promesa de radicalización de la crítica a la razón autofundada, en ella se cifra la pregunta por una izquierda que no se desentienda de los móviles no racionales de la acción colectiva, en ella aguarda la pregunta por una crítica ideológica de y en las imágenes. Y sin embargo, o quizá justamente por esa actualidad teórico-política, ella se convierte en el botín máspreciado del neo-oscurantismo de las formas contemporáneas de gubernamentalidad post-ideológica. La pregunta que resta, siempre, es cómo pensar una crítica de las imágenes en la inmanencia de su propia circulación contemporánea, de la que tan bien se supo valer la comunicación neoliberal, y no desde formulaciones ascético-ideológicas ajenas a la efectiva disputa en juego.

2. Redención de lo banal

En la inmanencia de este giro icónico/afectivo, la imagen que proponemos nos permite relevar otros componentes adicionales de la querella contemporánea de las imágenes. En ella se condensan una serie de rasgos característicos de los que quisiéramos destacar al menos tres: su estatuto de “imagen técnica”, su carácter de “imagen pobre” y su inscripción como respuesta al mandato contemporáneo de “diseño de sí”. Estos rasgos le otorgan una “validez ejemplar” en relación al estado actual de la imaginación pública.

Es una obviedad señalar que se trata de una “imagen técnica”. Sin embargo, no es ocioso recordarlo. Sobre todo pensando en la lectura flusseriana, según la cual la imagen técnica involucraría un “elogio de la superficialidad” que parece central en las formas de imaginación (cínica) contemporánea. No se quiere decir que hayamos de elogiar esa superficialidad, ni tampoco denigrarla, sino simplemente asumirla como el terreno adecuado de la discusión sobre el lugar y las formas de eficacia estético-

8. J. Durán Barba, “Imágenes y comunicación: hoy la forma es el mensaje”, *Perfil*, 27/11/2016.

política de la imagen contemporánea. El mismo Flusser afirma que descifrar imágenes tradicionales “implica revelar la visión del productor, su ‘ideología’”, mientras que descifrar imágenes técnicas implicaría “revelar el programa del cual y contra el cual surgieron”⁹. Vale decir, Flusser no niega la posibilidad de una crítica de las imágenes técnicas, sino que señala que esta crítica, este desciframiento, no consistirá ya en desocultar el proceso de producción, como si detrás de ella estuviera la dura roca de lo real. Lo real se juega en los modos de tejer y destejer imágenes que ya no refieren a un afuera de ese reino, sino al propio dominio de la producción y circulación de las imágenes-real. La propia estructura ontológica de las imágenes técnicas nos llevaría a despreciar toda explicación “profunda” y a preferir la “superficialidad cautivante”, nos dice Flusser, de manera que “los criterios históricos del tipo ‘verdadero y falso’, ‘dato y hecho’, ‘auténtico y superficial’, ‘real y aparente’ ya no se aplican más a nuestro mundo”¹⁰. En este mundo asumidamente post-platónico, la apariencia no es derivada de la consistencia de un mundo ontológicamente previo. En este mundo de superficies, sin embargo, no se trataría de rasgar los velos de Maya para sumergirse en el flujo indiferenciado de la nada, sino “de imaginar siempre más densamente, de manera de escapar del abismo de la nada”¹¹. Hoy, cuando la puesta en crisis de los fundamentos no es un objetivo crítico sino un dato, la tarea no es ya rasgar los desvencijados velos (innecesarios ya para un poder que los desgarrar por sí mismo), sino disputar las formas de tejer esas superficies. Este juego de superficie, de pura visibilidad, en el que se afirman las imágenes técnicas anticipa un rasgo central de las “estéticas de lo explícito” que luego interrogaremos.

Además de técnica, la que seleccionamos puede ser pensada como “imagen pobre”. La imagen pobre es el detritus visual que alimenta los circuitos de las economías digitales contemporáneas. Es una copia en movimiento, imagen bastarda que cede en calidad y resolución lo que gana en accesibilidad y circulación. En ese sentido, Hito Steyerl la ha podido pensar como heredera de las imágenes políticas del siglo XX, como “lumpenproletariada en la sociedad de clases de las apariencias”, que desde el “tercer cine” latinoamericano hasta las bajas resoluciones del video, ha sido protagonista de la tradición experimental y underground en las que las imágenes prometían, en su propia mala calidad, la autenticidad de su lucha. La imagen que seleccionamos podría tranquilamente ser considerada una más en el movimiento perpetuo del spam global, basura visual que circula ininterrumpidamente por las redes. Y sin embargo, difícilmente

9. V. Flusser, trad. cit., p. 47.

10. *Ibid.*, p. 67.

11. *Ibid.*, p. 68.

podría ser considerada una “lumpenproletariada en la sociedad de clases de las apariencias”. Y este ensamblaje nos interesa: la forma en que un territorio lumpen es apropiado por la figuración del poder. Como si nos gobernara una astuta lumpeniconocracia, esta imagen testimonia lo que la propia Steyerl reconoce: “Mientras que el territorio de las imágenes pobres permite acceder a la imaginería excluida, está también filtrado por las técnicas de mercantilización más avanzadas”¹². El problema es que Steyerl parece atribuirle un impulso primariamente emancipatorio a la imagen pobre, dejando su capacidad de ser refuncionalizada por el poder como una suerte de rasgo secundario o colateral. Pero parece que, por el contrario, lo que en algún momento heroico de la contracultura pudo tener un sentido crítico, hoy se ha convertido en la condición normal de la imagen contemporánea: la imagen *debe* ser “pobre” (en resolución pero también, podemos agregar por nuestra cuenta, en espesor simbólico o histórico) porque de ese modo responde más ajustadamente al mandato de la *velocidad de su circulación*. Un rasgo que inicialmente pudo surgir como exigencia de la imagen militante, de la estética del afiche o del fanzine, bajo la nueva situación digital señala la condición que toda imagen ha de cumplir para ingresar en el disputado territorio de la imaginación pública en cuanto tal. La imagen propuesta muestra la adaptación de la comunicación política a esas nuevas condiciones. Ello no implica que ni la “pobreza” ni el carácter “técnico” de la imagen tengan un sentido político determinado de manera a priori. Son, parece, las condiciones mismas de las batallas visuales contemporáneas.

El carácter técnico y pobre de la imagen enlaza con el tercer rasgo que querríamos destacar. La imagen en cuestión fue difundida a través de la cuenta personal de Facebook de Mauricio Macri, esto es, aún perteneciendo al circuito de la comunicación pública y del marketing político, se la hace circular como parte de los dispositivos contemporáneos de “diseño de sí” a través de las redes sociales. Es Boris Groys quien, en su insistente diagnóstico del presente como realización paródica de las vanguardias históricas, ha señalado la importancia que en el ágora contemporánea ha adquirido la “obligación del diseño de sí”¹³. Con las vanguardias artísticas el diseño cobró un sentido ético-político fundamental, ya sea con el ascetismo de Loos o con la modulación proletaria de la vida del constructivismo ruso. Sin Dios ante quien asumir el diseño del alma, el modernismo asume el mandato del diseño del cuerpo: el mandato de compenetración entre arte y vida. Hoy vivimos la victoria pírrica de estas utopías del “diseño total”, y

12. H. Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, trad. M. Expósito, Buenos Aires, Caja Negra, p. 43.

13. B. Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, trad. P. Cortes Rocca, Buenos Aires, Caja Negra, pp. 21 ss.

cada ciudadano debe asumir una responsabilidad ética, estética y política por el diseño de sí, por la construcción de su propia imagen, un mandato que caracteriza a la ciudadanía contemporánea de manera mucho más determinante que los índices tradicionales, como el voto, la participación en el espacio público, etc. Hoy todos los individuos deben convertirse en artistas y obras de arte autoproducidas, tal como quería Beuys, aunque por razones muy distintas a las de Beuys. Sin mencionarlo, Groyes complementa con esta lectura del “diseño de sí” el diagnóstico foucaulteano de la subjetividad neoliberal como “empresario de sí”, de manera que si cada quien es una empresa y por tanto su propio patrón, cada quien es también su propia agencia de publicidad y por ello su propio asesor de campaña.

La imagen contemporánea opera dentro de dispositivos que canalizan el mandato del autodiseño, centralmente a través de redes sociales como Facebook o Instagram. Para Groyes es tan potente esta transformación de la imagen que habría implicado una crisis de la frontera que separaba, en la estética tradicional, al espectador del artista: Instagram sería la confirmación (paródica) del dictum vanguardista según el cual todo ser humano ha de devenir artista. Ello involucraría la exigencia de pasar de una consideración estética, es decir, relativa a la recepción o consumo del arte, a una consideración estrictamente poética, esto es, referida a la dimensión productiva, pues el arte ya no se consume, sino que sólo se produce: todos somos obligados a producir imágenes que acrediten nuestra consistencia ética y política, en un diseño de sí desligado de todo anclaje espiritual. O, en todo caso, el espíritu ya no se oculta en el fondo del alma, sino que brilla en la superficie de la pantalla. Por eso Groyes insiste en dejar de lado las exhortaciones de alejarse del diseño político y la cuestión de la imagen para volver sobre el “contenido”, como si aún pudiese sostenerse esa oposición entre imagen y programa (o ideología). Provocativamente, nos invita a asumir la nueva condición de la imaginación pública y dar la disputa en su inmanencia: “Por lo tanto, el público general no está para nada equivocado al juzgar a un político de acuerdo a su apariencia, es decir, de acuerdo a su credo básico a nivel estético y político, y no de acuerdo a programas arbitrariamente cambiantes y a los contenidos que apoya o formula”¹⁴. Eso es lo que entendió, con toda claridad, Durán Barba.

La imagen contemporánea es una imagen técnica, pobre, y atada de manera creciente a los diversos dispositivos y mandatos de diseño de sí que coaccionan hoy nuestra relación –política– con lo visual. Si eso es así, la imagen que proponemos parece ejemplar. Pero lo que más interesa en ella es que esos rasgos, cuyo sentido político aún pudieran restar flotantes, son puestos en función de una forma de gobierno a través de la imagen.

14. *Ibid.*, p. 34.

Su eventual valencia crítica (que no desconocen ni Flusser, ni Steyerl, ni Groys), es puesta a trabajar para la reproducción de las relaciones de poder dominantes. La imagen que seleccionamos es una forma de captura de los rasgos fundamentales de la imagen contemporánea en las mallas de la gubernamentalidad neoliberal. Pero es importante comprender que la potencia de la imagen no podría ser puesta a trabajar para el orden actual si no fuera porque lo hace según las características rectoras de la imagen contemporánea en cuanto tal: no una imagen simbólica, histórica, mítica, ideológica, sino una imagen técnica, pobre y de diseño de sí.

3. Cinismo y producción de sinceridad

La crítica de las imágenes contemporáneas debe tomar nota de estas mutaciones. La imagen del perro Balcarce ocupando el sillón presidencial no puede ser simplemente remitida al objetivo subyacente, a la intención “maquiavélica”, de producir cierto falso efecto de cercanía, y una demarcación explícita respecto a la simbología solemne y soberanista del gobierno anterior. Ya lo dijo Flusser, aquí no funcionan las viejas dicotomías entre apariencia superficial e intenciones profundas. Lo profundo está allí, en el propio soberano asumiendo la tarea cívica del diseño de sí, de situarse en la circulación banal de imágenes pobres en las redes sociales. En el contexto post-alfabético y de redención de lo superficial, la imagen propuesta y el dispositivo al que pertenece deben ser ubicados en su singular modo de significación. Ella no podrá ser adecuadamente criticada si no se asume la especificidad del régimen de sentido en el que se inscribe. Al criticarla desde fuera (en la estrategia especular que asumió en general el kirchnerismo) podemos condenarnos no sólo a la ineficacia política, sino también al descuido teórico de no reconocer las valencias críticas inscriptas, por qué no, en ese mismo régimen, superficial, de sentido.

La imagen post-ideológica es la imagen cínica. Ella, al igual que la conciencia cínica en general, deja obsoletos los viejos mecanismos de crítica ideológica¹⁵, en este caso, de la crítica ideológica de las imágenes. Esta imagen plantea nuevos desafíos a un pensamiento de las imágenes que intente estar a su altura. La imagen cínica es una imagen que *sabe lo que hace, y aún así, lo hace*. El dispositivo no necesita ser mostrado pues ya no hay nada fuera del dispositivo. Se trata de una imagen consciente del carácter ficcional de su acontecer: no reniega de su superficialidad, de su imposible naturalidad. Por el contrario, se jacta de ella. La imagen cínica es mucho

15. Tal como tempranamente lo diagnosticara el famoso libro de Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, trad. M. A. Vega, Madrid, Siruela, 2003. Slavoj Žižek desplegó el argumento de Sloterdijk en otro famoso libro, *El sublime objeto de la ideología*, trad. I. Vericat, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2003.

más difícil de criticar, pues interrumpe el supuesto de la separación entre imagen y real: en ella, autodiseño y sujeto coinciden. No hay ya una crítica posible a la “estetización de la política”, pues ya está todo “estetizado”. Seguramente podremos pensar *formas alternativas de estetización*¹⁶. Pero una crítica ajena al universo de las imágenes cínicas quedará por siempre fuera de la arena de la batalla real.

Ahora bien, en el contexto del elogio de la superficialidad, del fin de la dicotomía entre imagen y realidad, la realidad no desaparece, sino que se convierte en el primer efecto buscado por la imagen. O como lo plantea Groy, este mundo del diseño total es el mundo de la sospecha absoluta. La imagen cumple la función imposible de testimoniar una realidad que se tornó cada vez más equivalente con su testimonio. Es decir, en el mundo del diseño de sí nos enfrentamos a las paradojas de lo *explícito*. La que ahora nos interesa es la relativa a la *producción de sinceridad*.

El contexto que estamos describiendo hace que la sinceridad ya no sea un dato. Ello, por supuesto, nos deja perplejos, pues nos arroja a la paradójica exigencia de *producir* sinceridad, de elaborar lo que debería estar antes de toda elaboración. El diseño modernista pensó esa producción de honestidad como la producción de un grado cero de diseño, de elaboración, a partir de la postulación de la identidad entre “ornamento y delito”. La paradoja es que contra el diseño ornamental no se oponía la naturaleza, siempre perdida, sino *otro diseño*, minimalista, que en su ascetismo proponía una crítica del diseño desde el diseño, por radical y mesiánico que este se postulara. Hoy, cuando el abordaje de vanguardia respecto del diseño de la honestidad se ha vuelto un estilo entre otros, se disuelve la ilusión de la ilusión, es decir, se cae en la cuenta de que no hay un *no-diseño* desde donde ejercer la crítica. En ese contexto, el no engaño, en cuanto no diseño, se plantea como otro diseño más. Por eso, puede darse la paradoja de que la crítica del diseño pueda correr hoy por parte del *diseño del engaño*. “Bajo estas condiciones, el efecto de sinceridad se crea no tanto al refutar la sospecha inicial dirigida hacia cada superficie diseñada, sino más bien al confirmar la sospecha”¹⁷. Groy reconoce que si el artista moderno siempre se postuló como portador de una honestidad que la hipocresía del mundo no estaba dispuesta a reconocer, el régimen de esa sinceridad ha sido trastocado, de manera que “[e]n nuestros días, la imagen romántica del *poète maudit* se sustituyó por la del artista explícitamente cínico”¹⁸, que sólo exhibiendo sus intereses comerciales, su afán de construir una máquina de engaño, puede ganarse el crédito del público. Las figuras de Salvador Dalí o Andy Warhol, y más

16. En esto coincidimos plenamente con Losiggio y Abadi, *op. cit.*

17. B. Groy, trad. cit., p. 42.

18. *Ibid.*, p. 43.

tarde de Jeff Koons o Damien Hirst aparecen como modelos de este *devenir cínico del malditismo modernista*. Son como el gobernante millonario al que la ciudadanía le concede un crédito excedente de honestidad justamente porque su interés deshonesto es lo suficientemente explícito. Y entonces, afirma Groys en un pasaje que nos parece clave para nuestro interés: “El autodiseño como autodenuncia todavía funciona en una época en que el diseño de la honestidad –con su grado cero de corte vanguardista– falla”¹⁹.

La imagen que proponemos es de entrada un mecanismo de producción de sinceridad, es una imagen que busca un efecto de honestidad o transparencia. Por un lado, en su manera de valerse de los mecanismos de diseño de sí que todos nos vemos obligados a utilizar para construir una imagen de lo que somos, para otorgar consistencia ética a nuestra individualidad, un “perfil”, en este caso, un perfil de “seres humanos comunes” capaces de “reírse del poder y de sí mismos”. Pero el motivo iconográfico de la foto nos remite (más allá de la intención de los autores) al gesto de mostrar el corazón mismo del poder, de dejar ver el trono, y hacerlo minimizándolo, negándolo en su majestad, y situando como contrafigura de la solemnidad un perrito (callejero además) que en su simpatía parece acercar más que nunca el *arcanum imperii* a cualquier anónimo y oscuro usuario de redes sociales. El centro del poder, su secreto, como imagen pobre y trivial²⁰. Sentar un perro en el trono busca producir un efecto de sinceridad análogo al que el modernismo quiso producir al injuriar a belleza sentándola en sus rodillas.

Pero a la vez, esta imagen funciona en un régimen que pide nuevas credenciales, ahora cínicas, de su producción. La imagen-sinceridad ya no opera como imagen blasfema o maldita. Pues no se sincera respecto a un fondo que la violenta, falseándola (como sucede tradicionalmente en el montaje), sino respecto a su propio régimen infalsable. Por eso la falsación no la niega, sino que la confirma. Negando la imagen particular, confirma el régimen general de significación (igual que el régimen cínico del discurso necesita vaciar las verdades particulares para confirmar el régimen de significación en el que verdad/falsedad deja de ser una distinción relevante). Por ello esta imagen hace sistema con otras imágenes producidas por el mismo equipo de comunicación que luego fueron mostradas como “montajes”, es decir, como puras manipulaciones deliberadas de escenas “no reales”. Recordamos una imagen del matrimonio presidencial en Central Park, otra del presidente en un colectivo del conurbano bonaerense, una más en un balneario de la playa argentina, otras del presidente saludando a multitudes inexistentes. De todas ellas se supo luego que habían sido calculadas. ¿Resta eso cre-

19. *Ibid.*, p. 43.

20. Y hasta de autodiseño, si recordamos que el perrito Balcarce tiene su propia cuenta de Facebook: <https://www.facebook.com/ElPerritoDelPRO/>

dibilidad en la imagen cínica? Eso es lo que siempre supondrá la crítica “ideológica” de la imagen cínica, manteniéndose por tanto ineficaz respecto al universo en el que ese cinismo produce sentido. No, no resta credibilidad, sino que por el contrario, saber de su carácter manipulado las confirma como tal, como imágenes cínicas, y por tanto, como Koons o Hirst, obtienen así un crédito adicional de confianza justamente por mostrar el autodiseño de sinceridad como autodenuncia del engaño que todo diseño implica. El “montaje”, la imagen vanguardista, no es de por sí patrimonio de la crítica. En estas condiciones, post-lineales y post-alfabéticas, el montaje puede convertirse en testaferrero involuntario del cinismo²¹.

4. El fin de la imagen vanguardista: lo explícito como la captura de lo público

Lo que aquí llamamos imagen cínica puede ser pensado bajo lo que Silvia Schwarzböck ha denominado “estéticas de lo explícito” o “estética explícita”, un régimen de sentido asociado a la postdictadura en nuestro país, pero también a cierta condición global neoliberal, o en todo caso posterior al fin de la guerra fría. Nos interesa su planteo pues permite modular la asociación que aquí ensayamos entre distintos aspectos clave del actual régimen de lo visual: la crisis de la imagen vanguardista (esto es, de la crítica ideológica o lo que Schwarzböck denomina “walshismo”), la irrupción de un régimen de superficies (“postparanoico” le llama ella), la producción de sinceridad a través de la autodenuncia, la captura de lo público en la superficie neutralizante de lo explícito. Este nuevo orden de lo visible se inauguraría en nuestro país con el gobierno de Carlos Menem, pero lo excede y habilita un diagnóstico epocal mucho más amplio. “El sentimiento de que la clandestinidad está a la vista de todos, sobre-expuesta, lo provoca una estética que no es menemista, que excede al ismo de Menem, pero de la que

21. En ese sentido ha planteado Martín Kohan, en relación a las estrategias de comunicación del gobierno, que expresiones que en general son evaluadas como tropiezos vergonzosos no lo son: “Ver en eso una deficiencia es un error, y ya quedó demostrado. Nos equivocamos al tomar como criterio la vergüenza que sentimos al escuchar al presidente argentino hablando, pero no porque no dé vergüenza, ya que la da, sino por suponer que la vergüenza inspira rechazo a todos. Es al revés: en muchos suscita adhesión. Por eso Macri bailaba. Pues no podía dejar de hablar, así fuera un poquitito, en los actos partidarios o en los debates televisivos; pero podría haberse abstenido de bailar (el orador y el danzarín compiten cabeza a cabeza en un torneo mundial de bochornos) y sin embargo no lo hizo. Porque existe contemporáneamente un singular aprecio por las taras y los impedimentos, por la disposición a ponerse en ridículo, y Macri contó con eso”. M. Kohan, “Qué bien que comunica el gobierno”, *La izquierda diario*, 13/08/2016. Disponible en <http://www.laizquierdadiario.com/Que-bien-que-comunica-el-Gobierno>. (Fecha de consulta 10/02/2017). Esa disposición a ponerse en ridículo vale como disposición a mostrarse cumpliendo las reglas del régimen de la visualidad de lo explícito. El punto no es el bochorno, el punto es el consentimiento dado a un régimen de visibilidad que conecta de modo muy sensible y eficaz con la época.

él está imbuido: la explicitud”²². De hecho, los casos ejemplares en que sitúa su diagnóstico exceden ampliamente la historia nacional y remiten a las formas de representarnos los límites mismos de nuestra civilización. Las fotografías de torturas en la cárcel de Abu Ghraib testimonian un campo de concentración diseñado para ser visto. Si uno de los rasgos esenciales del campo de concentración del siglo XX, de Auschwitz a la ESMA, era la *producción de una invisibilidad* (“el olvido del exterminio forma parte del exterminio”, pues hay algo que no debe ser visto, recordado, hecho explícito), el campo del siglo XXI, sea Abu Ghraib o Guantánamo, inscribe una nueva barbarie que neutraliza a priori la estrategia tradicional de su crítica, pues *la visibilización ya está incorporada al propio dispositivo de tortura* (o de dominación: la “Convertibilidad”). Cuando la clandestinidad se ha vuelto explícita, la contrainteligencia (el “montaje”) queda neutralizada a priori. La política ya no puede “estetizarse”, pues coincide con la estética. La lucha de clases es lucha de clases de apariencias.

Muy recordada es la respuesta de Oscar Masotta ante las críticas que recibiera su happening “Para inducir al espíritu de la imagen”, de 1966, en el que humillaba a un grupo de personas pobres en una tarima. Masotta (como Oscar Bony en “La familia obrera”) sabía que su apuesta resultaba provocadora, no sólo para la crítica en general, sino también para sus compañeros de la izquierda política y artística, a quienes ofendía el tratamiento vejatorio del sujeto de la historia por el que luchaban. Masotta lo sabía y contaba con ello. Ese supuesto, ese régimen de lo visible era parte de la obra²³. Es fundamentalmente ante sus compañeros intelectuales y artistas críticos que define a su happening (no sin admitir que trabajaba en cierto margen *cínico* –“Me sentí un poco cínico”, dice) con la famosa fórmula: el happening habría sido “*un acto de sadismo social explicitado*”²⁴. En aquella época, la explicitud, incluso con tintes “cínicos”, tenía un efecto revulsivo sobre las apariencias aquietadas de la sociedad y de la propia izquierda.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando la *explicitación* del núcleo no político de la política corre por cuenta del poder? ¿Qué sucede con las estrategias

22. S. Schwarzböck, *Los espantos. Estética y postdictadura*, Buenos Aires, Cuarenta Ríos, p. 124.

23. Por eso resultó tan desvaída la réplica del happening que se intentó al cumplirse sus 40 años, bajo el nombre de “Segunda vez”, a cargo de Dora García, el viernes 24 y sábado 25 de junio de 2016. El problema no era la repetición, ni siquiera la inscripción de una obra revulsiva en un dispositivo conmemorativo. El problema era que esta “segunda vez” ya no se contaba con el régimen pre-explicito con el que sí contaba aún Masotta. Su happening era, aún, “walshiano”.

24. O. Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2004, p. 312.

tradicionales de visibilización cuando son incorporadas a las estrategias de la máquina gubernamental? La explicitación del sadismo social ya no es una tarea del intelectual crítico, o del arte político, sino *parte del propio sadismo social*. Como se sabe, no fue un Masotta, no fue un artista crítico, sino anónimos usuarios de la web quienes comenzaron a “montar” versiones paródicas de las imágenes de Abu Ghraib. El efecto, claro, no era una crítica de las imágenes de tortura, sino quizá un efecto terapéutico por el trauma cotidiano que su circulación impúdica implicaba. Pues no explicitaban lo clandestino, sino que repetían o replicaban una explicitud ya circulante. Es en este contexto post-masottiano (post-walshiano) que resultan pertinentes las famosas reservas de Susan Sontag respecto de la valencia crítica de lo explícito después del 11/S²⁵.

Schwarzböck propone una interpretación estrictamente política de esta nueva condición: es el fin del “fantasma del comunismo” lo que conduce al repliegue de la imagen sobre sí misma: “La estética explícita es la que define, también en la Argentina postdictatorial, la vida sin el fantasma del comunismo o, más precisamente, la vida sin la expectativa de la vida de izquierda, sin la espera de la patria socialista”²⁶. Las razones de la transformación de la política en estética son, aquí, estrictamente políticas. La imagen cínica no puede ocultar su genealogía en el fin de la guerra fría y la desintegración del fantasma del comunismo. Lo que allí se afirma es el fin de la imagen vanguardista y el triunfo de una máquina gubernamental que transforma, cada vez, *lo público en explícito*, neutralizando así, en una generalización política de la estética obscena, las potencias de lo común. La estética de lo explícito testimonia el fin de la *razón de Estado* y el comienzo del *espectáculo de Estado*: en él, se afirma el mismo poder, pero con una eficacia renovada, pues neutraliza anticipadamente el espacio de lo “público” como conflicto de visibilidades.

Al igual que Groys para el “diseño total”, Schwarzböck reconoce en la imagen explícita que “no se puede determinar, de manera indubitable, si lo que se ve como real lo es”²⁷. Vale decir, ingresan a la arena política las paradojas de la representación pornográfica. No en el sentido moral de que la política habría perdido todo pudor para mostrar su centro obsceno, sino en el sentido político de que, mostrando su centro obsceno, se sustrae a la crítica de los criterios (tradicionales) para distinguir entre apariencia y realidad, entre engaño e historia, entre dominación y libertad. De allí que

25. En S. Sontag, *Ante el dolor de los demás*, trad. A. Major, Buenos Aires, Alfaguara, 2003, y sobre todo en S. Sontag, “Regarding the torture of the others”, *The New York Times*, 23/05/2004.

26. S. Schwarzböck, *op. cit.*, p. 27.

27. *Ibid.*, p. 126.

más adelante volvamos sobre la imagen (post-)porno como una pista posible para salir de este callejón sin salida.

En un libro que sigue la senda de la crítica rancièriana de las vanguardias, Federico Galende realiza un planteo similar, aunque referido más específicamente al problema del trabajo, mostrando una “estética explícita” no tanto en relación a la cuestión del Estado (o la razón de Estado) sino en relación al problema del Capital. O dicho de otro modo, tematiza no tanto la indistinción entre Estado y Espectáculo, sino además entre Trabajo y Espectáculo. Pero constata con ello, explicitándolo de manera más abierta, la misma crisis de la imagen vanguardista que implícitamente supone Schwarzböck. En iniciativas como la famosa “Fábrica transparente” de Volkswagen se muestra que el capitalismo mismo

ya no ve ningún obstáculo en incorporar el axioma de desnudar los procedimientos en sus propios planos de producción o en hacer del teatro y la fábrica lugares indiferenciados. Es al revés: operando de este modo, se convierte la ‘fábrica transparente’ en un indicio del adelgazamiento del espacio del no-trabajo²⁸.

El desplazamiento de la ideología en la “fábrica transparente” tiene su correlato en el desplazamiento de la ideología en la “soberanía transparente” del trono vacío. De manera que podríamos traducir: operando de este modo (del modo en que opera la foto de Balcarce), se convierte la “soberanía transparente” en un indicio del adelgazamiento del espacio del no-Estado. A partir de aquí, no habría lengua que no fuera hablada por la razón de Estado.

5. Vaciar el trono vacío

Ese parece ser el rendimiento final de la imagen del trono vacío: *capturar lo común en la gloria de un trono que lo absorbe todo en su vaciarse*. Si la política tras el fin del fantasma comunista captura lo público en lo explícito, visibilizando el *arcanum imperii* como forma de neutralizar su crítica, el trono vacío opera como emblema de esa explicitud neutralizante. Es Giorgio Agamben quien ha llamado la atención sobre la singular iconografía del trono vacío, como figura máxima de la “gloria” que garantiza el funcionamiento de la máquina gubernamental, al capturar en su luz el centro vacío que la habita. Nos interesa el sesgo agambeniano no sólo por su referencia explícita al motivo iconográfico central de la imagen que propusimos, sino porque nos permite incorporar una dimensión ausente

28. F. Galende, *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*, Santiago de Chile, Palinodia, p. 124.

hasta el momento, que es la de la “inoperosidad”, vale decir, de la “vida verdadera” (al decir de Schwarzböck), que ha de ser entendida no tanto como una vida simplemente desaparecida tras el triunfo de la “vida de derecha” (y su estética explícita), tal como tiende a sugerirse en el planteo de Schwarzböck, sino como una exclusión lograda *cada vez* que esa vida verdadera es capturada por el dispositivo gubernamental: la explicitud no es simplemente el reino de la vida de derecha triunfante, sino la batalla permanente que ella libra contra la vida verdadera. Como si dijéramos: la “vida verdadera” (la “inoperosidad” de Agamben) no es apenas una reliquia del pasado político, objeto perdido de la melancolía de izquierdas, sino que, como “nutriente” de la máquina, debe ser capturada *cada vez* y mutada en vida gloriosa (“de derecha”), gracias a la estética de lo explícito.

En *El reino y la gloria* Agamben plantea que la gloria, el aparato ceremonial y litúrgico que acompaña al poder, cumple un rol para nada ornamental, sino ontológico-político fundamental. Si la máquina gubernamental de occidente se compone del reino y del gobierno, es decir, del paradigma teológico-político de la soberanía y el teológico-económico de la gubernamentalidad, la gloria es la encargada de sellar el vacío que se aloja en ese umbral. Ella es el esplendor que emana de ese vacío, revelándolo y velándolo a la vez. Ella es el manto con el que se cubre la desnudez de dios, del soberano, desnudez que se abre en la brecha entre reino y gobierno, entre soberanía y administración. Esa brecha es la que Agamben reconoce como el espacio de la *inoperosidad* constitutiva de la máquina, que sin embargo es *puesta en obra* por la gloria. Por lo tanto, en la gloria, la inoperosidad se revela y se vela a la vez, pues se deja ver, pero ya no en su beatitud desorbitante sino como nutriente de la máquina.

Cuando el trono vacío es capturado por el espectáculo del poder, en vez de liberar el abismo inoperoso de la soberanía a través del cual respira toda vida verdadera, lo que se produce es la absolutización de la “función doxológica” de la que habla Agamben: en vez de abrir el juego del poder mostrando su insignificancia y falta de fundamentos, se muestra la validez de la máquina en cada rincón por insignificante que sea. Cuando el espectáculo asume en sí la explicitación de la falla (como tropiezo, bochorno, desmentido, engaño), lo que se neutraliza es la posibilidad misma de dejar ver la falla de la máquina. El espectáculo de la desnudez es la más astuta invisibilización de la desnudez del espectáculo. El vacío constitutivo de lo político se oculta del modo más eficaz a través de su descarada visibilización: en la era del “diseño total”, el total diseño del poder absorbe todo en su superficie unilateral, incluida su propia (auto)crítica: no se “toma en serio”, se sabe y se expone como “montaje”.

Claro que la situación en la que nos sitúa la imagen en cuestión es acaso más radical que la señalada por Agamben, pues nos plantea la pregunta:

¿qué sucede con la Gloria cuando es sustraída de la majestuosidad ceremonial y litúrgica? La imagen de Balcarce parece desmentir la idea de la Gloria como solemnidad protocolar. Y sin embargo, al final de su libro es el propio Agamben quien plantea que el papel de la Gloria es cumplido en la modernidad por la opinión pública, y en la actualidad por la publicidad y el espectáculo. De algún modo, a esa gloria sin majestad se refiere Agamben en estas últimas páginas en que reconoce en la “forma mediática de la imagen” nada menos que

una nueva e inaudita concentración, multiplicación y diseminación de la función de la gloria como centro del sistema político. Lo que en una época estaba confinado a las esferas de la liturgia y los ceremoniales, se concentra en los medios masivos y, a la vez, a través de ellos, se difunde y penetra a cada instante y en cada ámbito de la sociedad²⁹.

El diagnóstico de la estética explícita converge aquí con la idea de una democracia gloriosa/espectacular: la imagen del trono vacío es, bajo el imperio de la gubernamentalidad neoliberal, el emblema de una soberanía que no sólo no tiene que ocultar ya su secreto, sino por el contrario hacerlo ostensible para garantizar su perpetuación. La inoperosidad que el neoliberalismo captura a nivel económico como progresiva prescindencia del trabajo humano, es capturada a nivel político como ostensión obscena de la vacuidad de un trono que sólo ocupa un perro. Perro que, como sabemos, es el animal que dio su nombre a la famosa “secta del perro”, aunque aquí claramente no estamos ante el “kinismo” clásico de Sloterdijk, sino ante el más descarnado *cinismo* contemporáneo.

Estética de lo explícito, trono vacío, democracia espectacular y cinismo contemporáneo: eso parece condensar la imagen de Balcarce en el sillón presidencial.

6. Profanar lo explícito: del montaje a la medialidad

El problema es, por supuesto, cómo pensar entonces la profanación de lo que se muestra a sí mismo como ya (auto)profanado. No querríamos en este texto explorar la alternativa de recuperar el peso de las imágenes simbólicas o míticas. Aunque quizás pueda resultar una opción válida, parece finalmente una estrategia reactiva en el contexto de la condición contemporánea de las imágenes. Nos parece que el desafío más alto para una filosofía contemporánea de las imágenes consistiría en responder a la imagen cínica en el propio terreno en el que ella parece imperar. Es decir:

29. G. Agamben, *El reino y la gloria. Una genealogía teológica de la economía y del gobierno*, trad. F. Costa, E. Castro y M. Ruvituso, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, p. 445.

cómo profanar imágenes profanas. Nuevamente, una tarea paralela a la que interroga acerca de cómo se critica una falsa conciencia ilustrada. En el ámbito de la imagen, Agamben puede volver a sernos de ayuda. Su crítica del espectáculo no se da en el ámbito de un ascetismo de la imagen, en una ética del “nada para ver” (como a veces confunde Rancière en sus críticas al italiano, y hasta el propio Didi-Huberman, tan próximo), sino en la defensa de una imagen otra, de una radicalización de la *visibilidad*. Su crítica del espectáculo es, de por sí, una teoría de la *potencia de la imaginación*.

Buscar lo real detrás de la imagen es suponerse en un estadio previo al de la estética de lo explícito, o dicho más genéricamente: suponer la inoperosidad detrás de la soberanía implicaría olvidar, si seguimos a Agamben, que el nutriente de la máquina es esa misma inoperosidad. Si el montaje se diseñó en la estética modernista como estrategia de ostensión violenta del dispositivo, como choque de lo heterogéneo y dislocación profanadora, hoy que el dispositivo se deja ver, hoy que la gloria misma se asume como espectáculo de profanación, la pregunta es cómo desplazarnos desde ese espectáculo de la profanación a la profanación del espectáculo –para decirlo en un giro debordiano. Aquí es donde creemos que la crítica contemporánea de las imágenes necesita de un desplazamiento del *montaje* a la *medialidad*. Ambos dispositivos pueden inscribirse en una genealogía afín, ambos trabajan en el cruce entre heterogeneidades, ambos son formas de tensionar y poner en umbral. Y sin embargo, la medialidad permite diseñar un montaje ajeno a la dicotomía entre apariencia y realidad. Si bien muchas veces coincide el procedimiento material, la medialidad surge cuando el choque de heterogéneos no busca ya develar lo implícito en la normalidad visual, sino abrir un espacio medial *entre* los heterogéneos, y habitar ese espacio. Si el montaje aún puede cobijar dicotomías, la medialidad sólo opera con bipolaridades. Y si las dicotomías como apuesta crítica son neutralizables por la estructura de lo explícito (cuya relación con la estructura de la *excepción* habría que explorar), las bipolaridades pueden lograr una tensión interna a la propia explicitud. Si el montaje siempre quiso *mostrar el trabajo*, la medialidad busca *liberar una inoperosidad*, es decir, una desactivación de las coordenadas productivas *activo/pasivo, real/aparente*, con la que aún opera el montaje modernista. El montaje intenta mostrar lo que se oculta en la apariencia, la medialidad busca virtualizar la propia apariencia, suponiéndola ya como apariencia-real. El montaje busca desmentir el fetiche, mostrar la contingencia de lo que se quiere necesario. La medialidad trabaja en la propia ficción fetichista (el objeto nunca estuvo allí), mostrando una imagen que no es ni necesaria ni contingente, sino *posible*. El montaje busca romper la trampa especulativa para dejar aparecer los procesos materiales. La medialidad quiere romper el espejo para reconocer que sólo tenemos *imagen*. El trono vacío de la imagen es la

soberana vacancia que se muestra en la imagen, pero también la desnudez de una imagen vaciada. La imagen del trono vacío es siempre espectáculo. La *imagen como trono vacío* siempre es medialidad: imagen-virtual³⁰.

Si la profanación vanguardista muestra la contingencia de los lazos, dejando ver que todo es artificio pasible, por tanto, de modificación, la profanación medial muestra que lo que importa en el montaje no es la contingencia de los lazos, sino la tensión del espaciamento. Si la contingencia –futilidad, ridiculez, bochorno– del poder es el pan nutriente del espectáculo político contemporáneo (Trump a nivel global, Macri para nosotros), entonces, ¿cómo pensar la *desactivación* o *medialización* de esa ridiculez/cinismo/explicitud –pues lo ridículo no puede ser ridiculizado, lo contingente no puede ser vuelto contingente, lo explícito no puede ser explicitado?

El devenir pornográfico de la política no es un problema moral. Es un problema estético-político: *el devenir espectacular de la razón de Estado*, la forma acaso más insidiosa jamás adoptada por el *arcanum imperii*. Es en ese contexto que pueden resultar ejemplares ciertas apuestas post-pornográficas en las que podemos reconocer un esfuerzo por dar la batalla en el propio terreno de la estética de lo explícito, intentando desplazamientos en su inmanencia, y no recurriendo ni a la crítica ideológica tradicional ni a modulaciones moralizantes de la política. Asumen que el rey estuvo siempre desnudo (debajo de su vestido, por supuesto), y que por lo tanto la pregunta política no es ya cómo desnudarlo (esa es hoy la pregunta de la máquina gubernamental neoliberal), sino cómo desnudar su desnudez.

Justamente “Ideología” se titula una obra del artista chileno Felipe Rivas. Se trata de una video-performance centrada en la acción de un *cum shot* sobre una de las más famosas fotografías de Salvador Allende³¹. Mientras presenciamos la masturbación del performer ante la foto, asistimos a la vez a una encendida lectura cuyo crescendo en el tono acompaña la performance “porno”, culminando ambas en un mismo punto: el *cum shot*

30. Esta problemática se asienta sobre una querella implícita acerca del lugar de Walter Benjamin en la teoría contemporánea de la imagen. La discusión implícita entre Didi-Huberman y Agamben (pues la explícita que Didi-Huberman plantea contra Agamben en *Supervivencia de las luciérnagas* [trad. J. Calatrava, Madrid, Abada, 2012] resulta muy insuficiente) despliega dos posibles lecturas de Benjamin que, no sin forzamientos, coinciden con los perfiles que aquí intentamos sugerir de una teoría del montaje, por un lado, y una de la medialidad, por el otro (ambas implícitas en Benjamin). No quisiéramos, sin embargo, desechar el concepto y el dispositivo del montaje, sino pensar *una modulación medial del montaje*, que interrumpa su posible utilización en un régimen realista de representación. Para decirlo a partir de Deleuze, otro nombre clave para esta discusión: si Didi-Huberman tiende a pensar el montaje en el contexto sensoriomotriz de la imagen-movimiento (en la estela de su recepción del modernismo estético en general, de Eisenstein a Godard), Agamben siempre piensa el montaje en el contexto cristalino de la imagen-tiempo (en el marco de su apropiación de la filosofía averroísta de la imaginación).

31. La obra puede verse online: <https://vimeo.com/27375737>.

performático sobre la foto del líder por un lado, y, por otro, el texto leído que despliega la pregunta por la tensión entre imagen y real, entre escena y obscenidad, entre serialidad y singularidad. El video concluye con una irónica afirmación del mandato realista del cine porno: “gracias al cum shot sabemos que lo que hemos visto es real” (justamente, porque la estética de lo explícito excluye por principio la posibilidad de saber si lo que estamos viendo es real o no). Aquí se desnuda la desnudez del rey (de izquierdas): la desnudez es producida por el momento pornográfico de la performance: la provocación contra la iconografía hagiográfica de la izquierda, la erotización del líder. Después de todo, el video no evita, en un primer registro, el despliegue de la estrategia vanguardista tradicional de oponer *presentación* (explicitud “porno”) a *representación* (iconografía política de izquierdas). Pero una vez desnudado, una vez vaciado el trono, hay otra operación que es la que singulariza la performance, desnudando la desnudez. Pues en un segundo registro, el video testimonia que, a la puesta en cuestión de la imagen serial (su lugar en la iconografía de izquierdas) no se le puede oponer una realidad más real (“Este video no es el registro neutral del desarrollo de un acontecimiento independiente. Por el contrario, la acción es efectuada de manera radical para y por su registro fotográfico y audiovisual”, advierte enfática la voz en el video). Por lo tanto, el video escenifica no sólo una crítica de la ideología visual de izquierdas, sino una crítica de la crítica ideológica, mostrando que nos enfrentamos al descampado de una crítica sin garantías “reales”, esto es, “pornográficas”³². La crítica ya no puede atenerse al esquema de la oposición, del desenmascaramiento, sino sólo recurrir a las artes de la bipolaridad y el desvío. La video-performance no opone el curso apariencial de la imagen fetichizada al curso real de la historia (ideología 1, montaje). Es más bien una interrogación sobre la circulación de las imágenes, y el semen “real” chorreando sobre la foto “fetiche” se enuncia

32. Al igual que Annie Sprinkle que en su famoso *Post-porn modernist* invitaba al público a contemplar la cerviz de su útero mediante un espejo situado antes sus órganos sexuales. Frente a la audiencia atónita, desnuda sus genitales y, a medio acostar, coloca unos espéculos de modo que su cavidad vaginal quede bien visible. Entrega una linterna a los participantes y los invita a mirar sin reservas. Desnuda su desnudez, volviéndola así inasimilable para el espectáculo porno. Así, la captura espectacular de la desnudez (del rey, o de la fuente mitologizada del placer) no es criticada a través de una resimbolización mítica (como el kirchnerismo hubiera preferido), sino en una desimbolización real, en acto. La profanación (porno) es a su vez profanada. Finalmente, en la total visibilidad de su vagina no queda nada por ver, sólo los espéculos que nos devuelven ninguna *cosa* visible, sino una *pura visibilidad*: el espectáculo de la profanación (la pornografía) muta en profanación del espectáculo (la performance “post-porno”), produciendo la apertura de una nueva *potencia de ver*: visibilidad sin objeto. Sobre Sprinkle, desde el problema de lo visual, cfr. F. Giménez Gatto, “Cuerpo explícito: anatomías de la abyección en los performances de Sprinkle, Flanagan y Orlan”, *discurso visual*, vol. 9, mayo-diciembre 2007. Disponible en <http://discursovisual.net/dvweb09/agora/agofabian.htm>. (Fecha de consulta: 13/02/2017.)

como un nuevo desdoblamiento de la imagen (ideología 2, medialidad). El *cum shot* como “prueba” de realidad es *sólo* eso –y *nada menos* que eso–: *imagen plegada a la imagen* (gramática pensante de la disposición relativa de las imágenes).

Se profana, así, una profanación: en un primer movimiento se profana una imagen icónica de la tradición de izquierdas, se muestra que el rey está desnudo, que no hay soberanía sin cuerpo deseante. Pero en un segundo movimiento, la primera profanación es profanada a su vez: el real (pornográfico) que iba a destituir el fetiche (el *cum shot*) se muestra él mismo como fetiche. He aquí *lo real* de la ideología: no una realidad más real por detrás, sino el ausentarse de la realidad detrás de la imagen, o dicho de otro modo, el diferimiento infinito del lugar del amo ordenador, padre, autor u origen (que se *di-semina* en la ob-scena final del video). La imagen post-porno interrumpe la expectativa de acceso directo al goce (o a lo real), propia de la imagen porno, pero no en un neoascetismo iconoclasta, sino en el propio terreno de las imágenes explícitas, ahora por fuera de la contención *espectacular* (del trono vacío espectacularizado), en la deriva inquieta de su barroquizante di-seminación.

Y a la vez, se trata de una *performance*: punto indiscernible entre creación e interpretación, original y repetición, forma y materia, la imagen-performance desplaza las fronteras estables del cliché visual. En la era de la obligación del “diseño de sí”, aquí no se va por detrás de ese mandato, sino que se lo radicaliza: ese “sí mismo” no es un punto de partida a modelar, sino el resultado de una performance, esto es, de la suspensión de las jerarquías entre guión y acción, entre potencia y acto. El diseño de sí comprendido como performance del sujeto, o performance-sujeto. Pero, y esta es la diferencia clave, ese sujeto del autodiseño no se atiene a las normas de lo explícito, sino que pliega lo explícito sobre sí, dejando ver la falla inasimilable por la superficie espectacular en esa misma superficie.

“Ideología” puede proponerse, así, como imagen ejemplar de una crítica de la ideología para tiempos cínicos de explicitud. La imagen vacía el trono ya vaciado, mostrándolo en su pura medialidad: no es una mera “crítica” de (la imagen de) Allende, sino que libera una nueva potencia para su imaginabilidad actual³³. No es la imagen del trono vacío, sino el trono vacío de la imagen: la inoperosidad deja de alimentar a la máquina soberanista (de izquierdas, en este caso) y se anuncia en el entrelazamiento de deseo, visibilidad y virtualización del soberano. Muestra una potencia de la imagen en el propio terreno de lo explícito. Pliega la imagen explícita sobre sí. En el desdoblamiento de la imagen no hay gesto reflexivo que retorne a un su-

33. En otro contexto sugerí pensar la performance de Rivas como “acto de amor”. Cfr. L. I. García, “Allende porno star”, *Atlas. Revista Fotografía e Imagen*, 2015. Disponible en <https://atlasiv.com/877-2/> (Fecha de consulta: 16/10/2015).

jeto que ha adquirido, gracias a ese momentáneo desprendimiento de sí, un nuevo nivel de consciencia. No hay reflexividad, pero tampoco presentación vanguardista de lo real contra la trampa especulativa. Hay flexión de lo explícito. Se rompe el espejo, sí, pero para mostrar que lo único que tenemos es la imagen y su potencia.

