

DISSENSUS COMMUNIS /
ESPECTROPOLÍTICAS
DE LA IMAGEN

Luis Ignacio García

▼ Las fotografías que acompañan este escrito son imágenes extraídas de los vídeos de Marçal Expósito explorados por Luis Ignacio García: *No reconciliados (nadie sabe lo que un cuerpo puede)* (2009) y *143.333 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)* (2010).



1. Imaginación/política

La imagen, a diferencia de la comparación o la metáfora, es el lugar de un conflicto, es un arco tensado entre dos extremos. La potencia de la imagen depende de la distancia entre los elementos que la componen. En ella no se busca confirmar la proximidad de lo próximo, sino evidenciar la cercanía de lo lejano y la ajenidad de lo propio. La imagen es el destello fugaz que emerge del choque imprevisto de lo disímil. Por ello, aunque puedan diseñarse sus condiciones, no pueden preverse sus efectos, o, en todo caso, no más que el efecto del desencadenamiento de una multiplicación. Pues la imagen es lo que nos permite percibir la similitud de lo disímil, lo que abre el espacio para la experiencia de la similitud distorsionada, del mundo desfigurado en estado de semejanza. Ella es, por tanto, portadora de una política y de una epistemología. Contra todo normalizado saber del arte, su verdad acontece a golpes y su relato profana cronologías: la imagen fuerza al conocimiento más allá de la linealidad de lo discursivo, quebrando la lógica de la identidad o la equivalencia, y arraigando en la corporalidad prediscursiva de la percepción y de los afectos. Pero a la vez, contra todo mal poema de primavera, su política es la de la ruptura, la de un disenso, la del choque de heterogeneidades. Descubrir en el ámbito de la política el ámbito de la imagen es, también, operar una división en lo que se pretende uniforme. De modo que al hablar de la relación entre imaginación y política no puede adjetivarse ninguno de los términos: ni imaginación política (como si esta última le viniera de fuera a aquella), ni política creativa (como si la figuración sensible no fuera immanente a toda iniciativa política). Imaginación/política: la barra nos permite mantener ambos términos como sustantivos y mostrar que lo que los une es la cesura que ambos ayudan a inscribir. Imaginación y política son el paraguas y la máquina de coser de una vida común que aún nos debemos. La mesa de disección que las une y separa a la vez no es otra cosa sino lo *común disensual*, esto es, la *comunidad experimental del disenso* que, como *acontecimiento*, nos exige, al mismo tiempo, la apertura incondicional a su potencia heterogénea e imprevisible, y la disciplinada preparación de sus condiciones de posibilidad. Una política del acontecimiento que es, por sí misma, una política de las imágenes: *inscripción de lo inefable a la vez que exigencia de comunicación*. Este pliegue que llamamos acontecimiento es el movimiento preciso de lo político en la imagen y de la imagen en lo político: *dissensus communis*.

2. Desobra y trabajo inmaterial

La escena histórica que comenzamos a vivir tras el reflujo de las revueltas del 68, la crisis del capitalismo bienestarista y los inicios de la recomposición neoliberal, fue diagnosticada de múltiples maneras. Las primeras interpretaciones en el ámbito político-cultural, allá en los primeros años ochenta, dejaron resonar de manera ubicua la palabra *posmodernidad*, aunque su uso no fuera en absoluto unívoco, sino múltiple, diversificado y hasta equívoco. Con todo, dos orientaciones generales tendieron a prevalecer. Tendencias que aún hoy, ya por fuera del agotado debate en torno a lo posmoderno, aglutinan y demarcan territorios críticos.

Por un lado, la orientación que, asociada al nombre de Jean-François Lyotard, planteaba como desafío fundamental del arte y del pensamiento, el problema del totalitarismo y de la complicidad de las formas modernas de lo político y de la razón con la violencia totalitaria. El legado terrible del siglo se cifraría en una palabra impronunciable: *Auschwitz*. Y la responsabilidad del arte consistiría en la presentación (negativa) de un *impresentable*, en el hostigamiento de la representación como único modo de estar a la altura de la desmesura del horror concentracionario, emblema máximo del siglo XX, excluyente *objeto del siglo*. De un modo más o menos mediado, los debates contemporáneos sobre violencia e imagen, sobre la *irrepresentabilidad* del horror, en torno a las estéticas de lo *sublime* o al *antimonumentalismo* —discusiones centrales en la agenda de problemas sobre arte y memoria— remiten a aquellas tempranas formulaciones —muchas veces simplificadas— con que Lyotard pensó lo moderno como catástrofe.

Por otro lado, con intereses muy diversos y hasta contrapuestos, hubo otra orientación —vinculada inicialmente al nombre de Fredric Jameson— que procuró pensar la deriva de las artes en la nueva fase a partir de un cotejo con las transformaciones en las formas de acumulación capitalista y las consecuentes mutaciones en el mundo del trabajo. Se trataba de reconocer la *lógica cultural* del *capitalismo tardío*, ese régimen neoliberal que parecía exigir la fragmentación y deshistorización de la experiencia, en un proceso de masiva *desafiliación* del obrero tradicional en una nueva condición de *flexibilidad* laboral e incertidumbre creciente. La tarea en este contexto (en aparente inversión del gesto deconstructivo lyotardiano) parecía reclamar la recomposición de explicaciones totalizantes y la restitución del lazo social desintegrado. Desde los parámetros del denominado *postobrerismo* italiano, este nuevo escenario comenzaba a ser pensado bajo la rúbrica del *posfordismo*, con la que se aludía sobre todo a las nuevas formas del trabajo bajo condiciones de capitalismo tardío, formas que acentuarían las dimensiones comunicativa, social, móvil e inmaterial del trabajo, frente al carácter mecánico, abstracto y estático del trabajo industrial *fordista* tradicional. En este contexto, la tarea parecía consistir en intervenir las ambigüedades y virtualidades de la nueva situación: si el trabajador está expuesto a las incertidumbres de la flexibilización y la desafiliación, también participa ahora de la potencia social y tecnocomunicativa del *general intellect*; si el imperio ha consumado la *subsunción total* de la vida en el capital, también ha preparado la potencia biopolítica de la *multitud*.

De este modo, puede sugerirse que ya desde los años ochenta se prepara el escenario de un cierto desencuentro, de un paralelismo que tiende a persistir hasta nuestros días en los debates sobre arte y política: por un lado, las estéticas de lo *sublime*, que cifran la politicidad del arte en el testimonio negativo de lo irrepresentable y la responsabilidad del artista en la insistencia en una negatividad tan insobornable como incomunicable; por otro lado, las estéticas *relacionales* o *artistas*, que apuestan al arte como instrumento en la reconstitución del lazo social en el horizonte

neoliberal, y que apelan para ello a las potencias emancipatorias de las nuevas fuerzas de producción (material e *inmaterial*).¹

No es un azar que, en sus interpretaciones del *arte político* contemporáneo, Jacques Rancière trace una y otra vez un panorama tensado entre los polos de la «estética de lo sublime» y la «estética relacional» (Rancière 2011 y 2005). Por razones que sería importante iluminar, la memoria del horror y las políticas del nuevo movimiento global han delimitado tareas que no siempre se tocaron. De hecho, podría sugerirse que una parte importante del proyecto intelectual de Rancière, aún en curso, apuesta a repensar lo moderno como un «régimen estético de las artes» en el que se mostraría la raíz común a la «política de la forma heterogénea» y la «política del devenir-vida del arte», políticas del arte que remitirían a un mismo nudo estético-político surgido en el siglo XIX. Sin necesidad de asumir esta construcción, sí compartimos el diagnóstico crítico de Rancière, sobre todo cuando plantea los atoladeros de un cierto «giro ético» de la estética y la política contemporáneas, una tendencia que podríamos esquematizar en la siguiente fórmula: la «estética de lo sublime», librada a su lógica, tiende a una visión apocalíptica de efecto despolitizador tanto como la «estética relacional», por sí misma, diluye el conflicto en un consensualismo que se limita a confirmar la presión social que en sus performances se escenifica. Y más allá de Rancière (y su pronunciado francocentrismo), las dictaduras latinoamericanas evidenciaron la estricta complicidad entre terrorismo de Estado y la implantación de un nuevo régimen (neoliberal) del capital, mostrándonos la importancia estructural de pensar los dilemas de la «representación del horror», de la memoria del pasado traumático, de manera conjunta y articulada con los problemas de la disolución del lazo social, del arte relacional y la pregunta por las nuevas configuraciones de lo social. En estas líneas indagaremos las alternativas y los ritmos de un tal doble movimiento. Para hacerlo, no volveremos a las respuestas de Rancière (ancladas no solo en la cultura francesa como arquetipo excluyente, sino además en una nueva afirmación de la «distancia estética», que poco se aviene con la situación contemporánea del arte), sino al modo en que estas dos series de problemas se articulan en un potente proyecto estético-político actualmente en curso.

3. Entre sueños y pesadillas

Los trabajos que suscitan estas reflexiones se instalan allí, en el cruce, en esa tierra de nadie que se extiende entre la política del sensible extrañado que busca preservar lo inefable (de la imagen y su indisciffrable mutismo) y la política del *sen-sus communis* que busca restablecer las potencias comunicativas (de la imagen y su elocuencia *propagandística*). Nos referimos a *Entre sueños. Ensayos sobre la nueva*

1 Una tensión que, en el ámbito del debate teórico-político, tiene su paralelo en el contrapunto entre las políticas del *desastre*, del campo de concentración como «*nomos* de lo moderno», de la *desobra* y lo inoperante —de raigambre blanchotiana-derridiana, con voces hoy descolantes como las de Agamben o Nancy—, por un lado, y las políticas de la potencia, la multitud, y la biopolítica —de orientación foucaultiana-deleuziana, representada hoy por Negri, Virno, etc.—, por el otro.

imaginación política, una serie de videos realizada por el español Marcelo Expósito, dedicada «a retratar el ascenso del movimiento global y los nuevos movimientos sociales metropolitanos». ² Estos *ensayos*, ya desde el impulso utópico de su título, parecen suponer una filosofía del sueño y de la imaginación colectivos como elementos *constitutivos* de la movilización política, vale decir, ni como meras ideologías a ser analíticamente esclarecidas, ni como meros instrumentos de registro o representación de lo sucedido en la historia *real* (*ex post facto*), sino como motores anticipatorios de la propia movilización política, como elementos de galvanización y modelamiento de la voluntad transformadora del colectivo. En estos videos se busca «promover *representaciones* de las nuevas formas de politización características del actual ciclo de protesta», pero haciéndolo desde «un punto de vista participante, en el que la representación se plantea no ya como un reflejo descriptivo, sino más bien como otra forma de contribuir a los procesos de modelación política y subjetiva de los movimientos, a la multiplicación de sus herramientas y modos de expresión» (Expósito 2009). Esto último resulta fundamental para la concepción general de estos trabajos, no tanto por expresar la «implicación subjetiva» del autor de los videos en el proceso que intenta retratar, sino, más decisivamente, por proponer una concepción de la relación entre estética y política en la que sus fronteras tienden a la disolución, o, para decirlo con más precisión, según la cual de lo que se trata no es de preguntar por la posición de la obra *en relación al* movimiento global, sino *dentro de él* (cuestionándose así las propias fronteras de la obra, que tienden a disolverse en el proceso en virtud del cual se diseña). No se trata de un problema de *compromiso* subjetivo del artista, sino de la posición objetiva en el proceso social de producción (material e *inmaterial*). Este sutil deslizamiento —que Walter Benjamin nos enseñara a trazar como gesto distintivo de una estética materialista— está en la base de las principales decisiones políticas y formales de estos ensayos visuales.

El conjunto se compone, por ahora, de cinco videos, cinco *capítulos* de la serie: *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)* (2004), *La imaginación radical (carnavales de resistencia)* (2004), *Frivolidad táctica + ritmos de resistencia* (2007), *No reconciliados (nadie sabe lo que un cuerpo puede)* (2009) y *143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)* (2010). En los tres primeros prevalece un doble esfuerzo: por un lado, dar cuenta de las transformaciones del mundo del trabajo en el tránsito del *fordismo* al *posfordismo* y, por el otro, expresar el surgimiento de las nuevas formas de imaginación política que emergieron en ese tránsito, de la mano de la extensión del *trabajo inmaterial* requerido por el *posfordismo*. Los dos últimos trabajos son los más ambiciosos del conjunto. En ellos, aquellas hipótesis fundamentales sobre *posfordismo* y nuevas formas de resistencia, que estructuran todo el conjunto, se mantienen y se continúan desarrollando, pero se complejizan al ser entrelazadas con una densa tematización del problema del terror concentracionario, del genocidio, del

2 Todas las citas sobre *Entre sueños* son tomadas de la página de presentación del proyecto: marceloexposito.net/entresuenos. Así mismo, todos los videos que lo componen pueden ser vistos en línea en la página web de la distribuidora: www.hamacaonline.net/autor.php?id=69

trauma histórico. La enorme potencia estético-política de estos dos videos surge, justamente, del modo en que se atreven a anudar una sutil reflexión sobre el horror del siglo XX con una militante posición sobre la actualidad de los movimientos sociales y sus estrategias creativas de resistencia.

Lo que hace tan estimulante la propuesta de estos dos trabajos es una operación doblemente provocativa. Por un lado, frente a los lugares comunes que prescriben que la experiencia límite de la violencia política, del terrorismo de Estado, de la desaparición forzada de personas, del genocidio, debería ser estéticamente elaborada según los parámetros de las estrategias negativas del silencio y la ausencia, o las apelaciones a la irrepresentabilidad del horror, se muestran las conexiones entre la denuncia de estos horrores y las estrategias festivas y carnavalescas de los nuevos movimientos sociales. Por otro lado, frente a la euforia inmanentista que querría ver en las multitudes globales al sujeto impoluto de la revolución por venir, se recuerda la proveniencia de las subjetividades neoliberales, que surgen del estigma siniestro del máximo terror civilizatorio que conoció la historia de Occidente. Ante el mutismo reverencial de las «estéticas de lo sublime», hace resonar, por ejemplo, las murgas irreverentes de los movimientos de derechos humanos; contra las complacencias consensuales de las «estéticas relacionales», muestra, entre otras, la mancha siniestra y la traza espectral que el teatro posdictatorial ha sabido inscribir en nuestras sociedades. Provocación estética a la vez que política de situar en un mismo registro —de pensamiento, imagen y acción— el terror y la promesa, el sueño y la pesadilla. Estos videos reclaman pensar a la vez las víctimas concentracionarias y las multitudes deseantes, la catástrofe y la utopía, las ruinas del siglo y los actuales ensayos de recomposición de sentido, y se comprometen en el delicado trabajo de ofrecer dispositivos formales que estén a la altura de tan compleja tarea, la más urgente de nuestra actualidad política: enlazar la *potencia anamnéutica* del trabajo de la memoria postraumática con la *potencia militante* del trabajo inmaterial posfordista.

4. Exhumar/recuperar

Los videos *No reconciliados (nadie sabe lo que un cuerpo puede)* y *143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)* pueden ser pensados como las dos partes discontinuamente articuladas de un díptico sobre la dialéctica de violencia y resistencia en la modernidad capitalista. El primero es filmado en la Argentina y recorre una serie de momentos clave de la historia del movimiento de derechos humanos en los que se compenetraron con especial potencia y capacidad disruptiva estrategias artísticas y políticas de intervención pública. Este recorrido se traza en el ritmo sincopado de un video marcadamente experimental, que no ahorra extrañamientos ni opacidades. El segundo está centrado en España y propone una genealogía de ciertos arquetipos de la violencia colonial y de la violencia franquista, para culminar con una delicada reflexión sobre las incipientes (y tan demoradas) políticas de la memoria en ese país. Formalmente tampoco aquí se separan los recursos narrativos de las dramáticas cesuras históricas que se intentan pensar, dando por resultado un trabajo



igualmente exigente y experimental.³ Considerados conjuntamente, ambos videos dialogan sobre la violencia criminal del imperialismo europeo, su continuidad en las formas del exterminio administrado en el siglo XX a escala global y los secretos vínculos entre los distintos movimientos de resistencia y reparación histórica a ambos lados del Atlántico. Todo ello en el *médium* del lenguaje visual y de una permanente reflexión plástica sobre sus propios procedimientos, recursos e historias.

En ambos casos se ensaya un doble movimiento. Por un lado, una operación de *exhumación*, esto es, un desenterramiento de restos humanos, un sacar a luz lo olvidado, una puesta en circulación de los fantasmas del pasado, esos que no pueden ser aquietados por ninguna política de *reconciliación*, esos que denuncian que lo

3 No quisiera dejar sin mencionar algunas de las estrategias más utilizadas en ambos videos: la ausencia de un relato y de una cronología ordenadora; el juego con la composición visual puramente formal o ficcional; el amplio uso de citas documentales y artísticas (plásticas, fotográficas, cinematográficas, musicales, literarias); la constante separación y puesta en roce entre los elementos (la permanente interrupción entre los diversos segmentos del video, o entre sus diversos elementos sensibles en especial, la imagen y la música); el uso de textos (citas diversas y fragmentarias, y despojadas de sus títulos de propiedad o *autoría*) que interrumpen el flujo de imágenes o se sobreponen a ellas; la intercalación de entrevistas, etc. En cierta medida, podría decirse que la *interrupción* (visual, temporal, entre elementos, etc.) es la matriz que une estas diversas estrategias y que opera como la principal *política de la forma*: la interrupción como la inscripción de la discordia en lo común estético, en la aristotélica *koiné aesthetiké*.

común se asienta sobre una injusticia radical, sobre la desaparición, el asesinato, el exterminio. Por otro lado, un movimiento de *recuperación*, en el sentido que adquirió en la Argentina el movimiento de empresas y fábricas recuperadas por sus trabajadores en la crisis de las políticas neoliberales de desmantelamiento industrial, esto es, de la *recuperación* como empoderamiento, ocupación de lo público y reapropiación colectiva de los medios de producción. Esta tensión explica que estos videos estén atravesados, *en un mismo gesto*, por una oscura estética de lo siniestro y un militante rescate de la estética de la *producción*. Dos ejemplos: *No reconciliados...* se propone como una «versión libre de *Máquina Hamlet*» del dramaturgo alemán Heiner Müller, que —nos recuerda el video— a mediados de los años noventa fue puesta en escena en Buenos Aires por el grupo El Periférico de Objetos. Si el texto de Müller por sí mismo es una pieza ominosa de principio a fin, en la que los espectros shakespearianos eran elevados a la segunda potencia («Yo fui Hamlet», decía el inquietante comienzo de la obra), la versión de El Periférico (fragmentariamente recuperada en el video en poderoso montaje con la música de *Journey Through a Body* de Throbbing Gristle) pone sus recursos siniestros (muñecos, teatro de dobles, etc.) para dar un resultado aún más oscuro y macabro. Ahora bien, inmediatamente el video enuncia, no sin ironía, su *género*: «Pieza didáctica en cinco actos». *Las piezas didácticas* fueron dispositivos de teatro experimental diseñados por Bertolt Brecht (maestro de Müller) en un momento clave de la elaboración de su estética materialista de los años veinte y treinta. E inmediatamente comienza el «Acto 1º: Klucis en el Bauen» (el Hotel Bauen es un tradicional hotel de Buenos Aires recuperado por sus trabajadores), en el que plantea la necesidad de recuperar la vanguardia *concreta* argentina a partir de una composición constructivista de imágenes visuales tomadas desde la terraza del Bauen. El siniestro *Hamletmachine* en alianza con la vanguardia racionalista—constructivista local. Segundo ejemplo: en 143.353... se *excavan* una serie de imágenes barrocas del poder como arquetipos de la violencia genocida. Se exploran tempranas imágenes de Santiago Matamoros (luego también *mataindios*, cuando su iconografía fue trasplantada a América), imágenes barrocas de la muerte y del tiempo, en la iconografía cadavérica de la *vanitas*. Desde esta excavación en el imaginario que acompañó el primer colonialismo capitalista, y a través de una reflexión sobre el sentido pedagógico y propagandístico que el arte pasó a tener en el período del barroco, somos trasladados (con la mediación de las pinturas cadavéricas de José Gutiérrez Solana) al pabellón español de la exposición internacional de 1937 en París y a la figura de su organizador, el joven Josep Renau, cartelista político heredero de las tradiciones rusas y alemanas del fotomontaje político. Así quedan enlazados el *memento mori* barroco, su macabra estética de la calavera y de la vanidad autodestructora del mundo, con la fantasía constructivista y técnica de la tradición del fotomontaje moderno. Entre ellos —como mediación sin mediación, como la mesa de disección de Lautréamont—, el trabajo con las ruinas y la vocación didáctica.

Es curioso, pero Expósito parece decirnos: no debemos separar la elaboración del trauma, el trabajo del duelo, el testimonio de las ruinas, del legado de las vanguardias constructivistas y productivistas del siglo XX. ¿Cómo es esto posible? ¿Qué se nos

está planteando aquí? Creo que estamos ante uno de los núcleos fundamentales de estos videos, ante la gramática con que nos proponen intervenir estética y políticamente en nuestra contemporaneidad: entre la ruina y los nuevos sentidos, entre la pérdida y la renovación de las formas, se instala la *gramática del montaje*, el principal legado de las vanguardias históricas que está siendo aquí recuperado. Es el montaje el dispositivo estructurante fundamental que nos permite a la vez hacernos cargo de la experiencia del trauma histórico y abrirnos a nuevas configuraciones posibles del sentido. La paralización ante la ruina, la melancólica fijación narcisista en el objeto perdido, es sin dudas uno de los riesgos de nuestra época de revoluciones traicionadas, catástrofes civilizatorias y cuerpos desaparecidos. Y sin dudas hay un momento de verdad en esta insistencia en lo fallido, sin la cual toda *positividad* se denuncia como mentira y como profanación de las víctimas. Pues también acecha en nuestra actualidad el riesgo simétricamente opuesto: la afirmación de la potencia plena de una multitud compacta dispuesta a instituir un nuevo orden a partir de las propias fuerzas productivas del capitalismo posfordista. La fijación en la pérdida puede conducir a la inercia nihilista del melancólico, tanto como su mera negación abre el camino a la tentación antropotécnica de la biopolítica y las fantasías totalitarias del *hombre nuevo*.

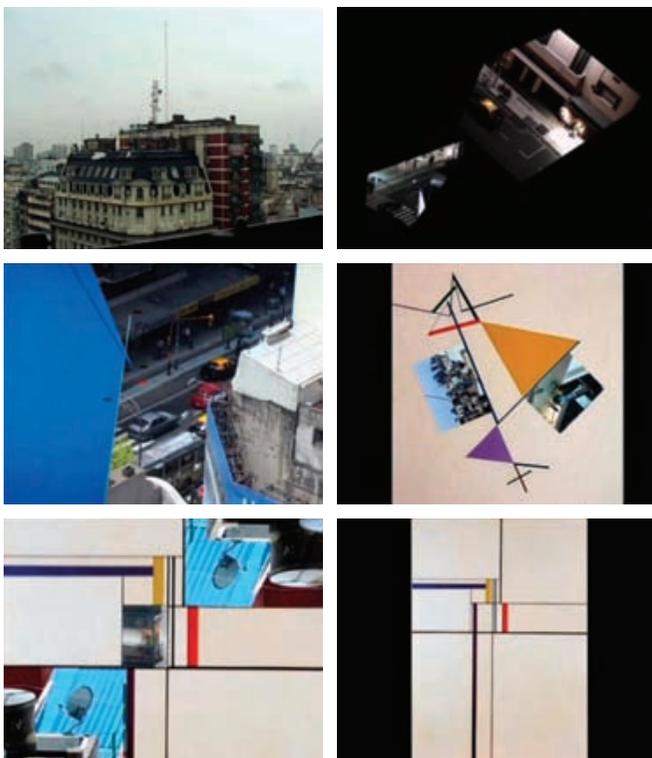
No hay retorno de la catástrofe —esa es la línea siniestra que ya no podremos cruzar—, *pues nos habita por dentro*, es lo contemporáneo como experiencia de la *extimidad* (*heimlich-unheimlich*). *Pero el desierto está allí para ser atravesado* —quedarnos en las ruinas es, también, otro modo de evitarlas—: estamos conminados a *construir a partir de lo destrozado*. No hay construcción sin destrucción, pero tampoco destrucción sin construcción: eso es, precisamente, el *montaje*. Esa es la herencia irrenunciable de las vanguardias (ya-no-solo-«históricas»), un legado que es, a su vez, un modelo del propio acto de *heredar* (y que complica la propia expresión «históricas»), una estructura de la significación que es también un poderoso dispositivo historiográfico.

5. La conjura

El «Acto 1º» de *No reconciliados...* muestra imágenes de la ciudad de Buenos Aires filmadas desde la terraza del tradicional y céntrico Hotel Bauen, una empresa *recuperada* por sus trabajadores (primero usurpada y, después de una serie de conflictos, organizada en una cooperativa de los trabajadores de manera democrática y autogestionaria) al calor de la profunda crisis que se inició en diciembre del 2001 y que desencadenó una oleada de protestas y la marcada repolitización de la sociedad argentina. El video, desde el comienzo, demarca un territorio de interrogación: ¿qué aspecto nos ofrece (la relación arte/política en) Buenos Aires *desde la perspectiva de una empresa recuperada*? Desde las alturas del Bauen, el video arenga en uno de sus textos—imágenes: «El arte de vanguardia es también una empresa que debe ser recuperada por sus trabajadores». Y las imágenes de la ciudad porteña, tomadas en largos planos *desde el Bauen*, comienzan a descomponerse en montajes constructivistas que remiten a Klucis y al arte concreto argentino de Tomás Maldonado.

La operación es aquí modélica respecto a la dinámica de los videos de toda la serie, en los que se propone un permanente movimiento de deslizamiento y puesta en relación de lenguajes y formas de la política con lenguajes y formas de las artes, mostrando que entre ambos se plantea una relación de *homología estructural* —más allá del eventual compromiso subjetivo del artista o de la ingeniosa creatividad de algunos militantes—.

Y decir que la vanguardia es una fábrica que debe ser recuperada por sus trabajadores, si bien produce un efecto inicial casi lúdico de extrañamiento en el espectador, no deja, sin embargo, de remitir a hipótesis profundamente arraigadas en la tradición de las estéticas productivistas del siglo XX. El arte como fábrica o empresa (es decir, como parte de las fuerzas productivas de la sociedad), el artista como trabajador (es decir, ajeno a las taras idealistas del artista-creador que expresa su individualidad



en su obra) y la politización del arte como expropiación de los medios de producción artística (más que como la canalización de *contenidos* izquierdistas en medios de producción monopolizados por el capital) son las definiciones clave de una estética materialista que se sintetiza con humor irónico en esta frase. Una estética que ya fue planteada con todo rigor y seriedad al menos desde las producciones de los constructivistas rusos y los trabajos teóricos conjuntos de Bertolt Brecht y Walter Benjamin en los años veinte y treinta. Y si hablamos de Buenos Aires, es lógico que se invoque el arte concreto y la figura de Tomás Maldonado, el momento de las vanguardias locales que más claramente manifestó una vocación *constructivista*.

Sin embargo, este rescate guarda aún una dimensión más compleja, que conecta este comienzo *productivista* del video con las siguientes secuencias en que irrumpe lo *espectral* de un pasado irredento. Una dimensión en la que la *recuperación* es también *exhumación*, es decir, el empoderamiento productivista no deja de asumir una gramática espectral del desentierro de cadáveres. Para ser más precisos, deberíamos hablar de una verdadera *conjura de la vanguardia*. ¿Pero por qué conjura, exhumación? ¿De qué cadáver hablamos? Invocamos, por cierto, el cadáver de la vanguardia. Sabemos que su muerte ha sido proclamada, celebrada, lamentada, pero escasamente cuestionada. Sea como muerte paródica en la industria cultural, sea como muerte siniestra en el totalitarismo —fascista o estalinista—, la promesa de emancipación que se alojaba en las vanguardias ha sido declarada, reiteradamente, agotada. Este video propone, antes de explorar la *anamnesis social* contra el olvido de un trauma histórico, una *anamnesis estética*, en el ámbito de la cultura, del olvidado potencial de las vanguardias artísticas. Por supuesto, la elaboración del trauma impone una temporalidad que no es lineal ni causal, y una verdad que no es mimética ni representacional. *Exhumar* la vanguardia —otra víctima del totalitarismo (cultural)— es *actualizarla* bajo las lógicas no-lineales y no-representativas de la *anamnesis*.

Después del constructivista «Acto 1º», el video se orienta hacia el problema de la imaginación social en la construcción de la memoria histórica, y la figura de Hamlet leída por Jacques Derrida como paradigma de una *fantología* (Derrida 2012) sobrevuela las cuatro partes restantes (en las que asistimos a retratos distorsionados de las nuevas formas de resistencia emergentes durante el neoliberalismo). Sin embargo, la *espectropolítica* que se enuncia en ellas está ya presente desde el primer acto. «Klucis en el Bauen» es ya un Klucis espectral, al igual que Maldonado es un fantasma que retorna por sus derechos vulnerados (entre otros, por la propia trayectoria de Maldonado). Son espectros, y la lógica de la *conjura* de los espectros también vale para las vanguardias. En un pasaje del video en que se tematiza la experiencia del denominado Siluetazo (sobre la que luego volveré) se cita un pasaje de *Espectros de Marx*, de Derrida, en la que se plantea el triple sentido de la palabra «conjuración»: a) la conspiración de quienes se comprometen solemnemente, mediante un juramento, a luchar contra un poder superior; b) la encantación mágica destinada a *evocar*, a hacer venir por la voz, a *convocar* un encanto o un espíritu, a hacer venir lo que no está ahí en el momento de la llamada; c) el exorcismo mágico que, por el contrario, tiende a expulsar

el espíritu maléfico que habría sido llamado o convocado. Y bien, en este video asistimos a una *conjuración de las vanguardias* en este triple sentido: por un lado, participa de una conspiración global de todos aquellos que se comprometen a luchar contra el poder superior del capital; al hacerlo, evoca con las magias de una razón estética (más precisamente: del *montaje*) la voz silenciada de las vanguardias; pero, a la vez, no deja de haber una recuperación *selectiva* que es también un *exorcismo* de la complicidad de las vanguardias con los poderes que contribuyeron a su defeción. Así, en la misma figura de Tomás Maldonado se evoca su primera fase vanguardista, pero se *exorciza* la deriva que lo terminó poniendo al servicio del desarrollismo neocapitalista europeo de posguerra.⁴ Una operación, se sugiere, que solo puede ser realizada por la conspiración de las fuerzas estético-políticas que, desde un presente de peligro, *citan* ese pasado, desmontan la historia (*destruyen* la continuidad entre la vanguardia política y la vanguardia entregada al capital) para reconfigurar tramas de sentido con elementos del pasado en función de las urgencias presentes.

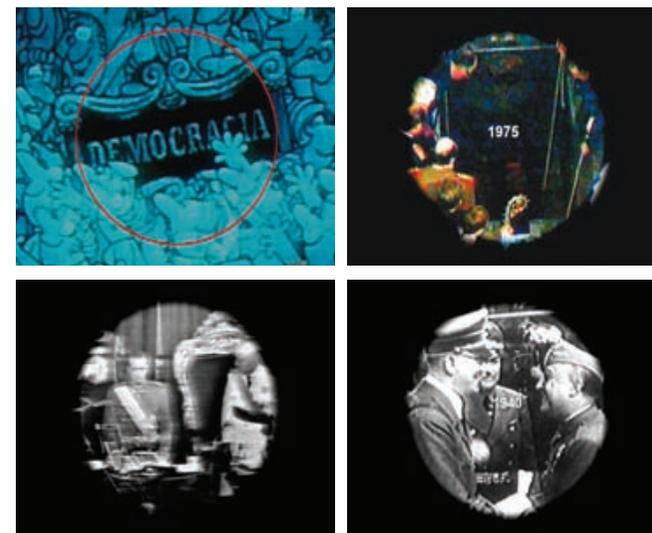
De este modo, la *recuperación de la fábrica de los sueños* implica, también, una *anamnesis terapéutica de sus pesadillas*. La conspiración por venir camina al ritmo sincopado de la elaboración de un trauma del pasado; un ritmo que, no hay que olvidarlo, nos enseñaron a seguir, antes que nadie, las propias vanguardias.

6. Modelos

Los videos de Expósito se proponen como parte de un proceso. No (solo) del proceso creativo de su autor, sino del proceso de autoconstitución de fuerzas colectivas de resistencia al capitalismo global en la actualidad. Guardan la promesa factográfica del documental y su anhelo de disolución en el proceso social general. Reflejo de la creatividad colectiva, se suman a las prácticas colaborativas del movimiento, como podrían ser también las prácticas organizativas, la agitación, la gestión de recursos, la toma de la calle, la realización de una asamblea, etc. Así como el *escritor operante* de los años veinte (Sergei Tratiakov como modelo, pero también podría pensarse en prácticas ejemplares de las neovanguardias factográficas latinoamericanas, como el ahora famoso *Tucumán Arde*),⁵ se internó en los *koljoses* (o en el monte tucumano del norte argentino) y realizó una multiplicidad de tareas que desbordaban las del escritor tradicional, así también el *video-maker* del movimiento global viaja a cada rincón en que emerja un foco de resistencia a acompañar el proceso, con su cámara y también sin ella. Sin embargo, el artista de la actualidad no puede ya suscribir la *utopía de transparencia* que también se alojaba en el ideal factográfico. Por razones no solo epistemológicas (la inmediatez es sencillamente imposible, reclamarla es ideología), sino sobre todo políticas: la imagen mediadora, la forma, *actúa*, tiene su propia eficacia, es un

4 Al comienzo del primer acto, uno de los textos incluidos en el video dice: «En este acto el autor sugiere que cierto proyecto utópico del arte moderno puede ser reactivado a condición de desandar la historia de su entrega al capitalismo corporativo después de la Segunda Guerra Mundial y de regresar a lo político».

5 Para una lectura que explícitamente vincula la factografía soviética a la experiencia argentina de *Tucumán Arde*, véase Jaime Vindel (2010).



poderoso catalizador político, de modo que confiar en su mero *registro*, en un acceso supuesto como directo, implicaría apenas *confirmar* las con-figuraciones realmente existentes, perdiendo de vista la importancia decisiva, *estratégica*, de *experimentar* con las figuraciones alternativas de lo común, la especificidad del aporte posible de un trabajador inmaterial de las formas.

El *artista operante*, hoy como ayer, surge del proceso social, extrae de él sus *materiales*, trabaja con ellos, y también los devuelve al proceso social. Pero hoy ya no puede devolver un reflejo o una representación, como si estuviese por un lado el sujeto de la transformación ya constituido, por el otro el aparato de registro, y, como producto, la re-presentación en que aquel se complace en su auto-reconocimiento. Es que *ya no hay sujeto previo, ya no hay registro y ya no hay representación*. Hay máquinas, modelos, dispositivos, archivos, diagramas, y ya no *sustancias* ni sus desdoblamientos trascendentales. Si el *artista operante* planteó su crítica al artista burgués que pretendía *expresar* su interioridad perturbada, ahora el *artista modelizante* —si se me permite la expresión— que lo sucede se distancia de la pretensión de *registrar* las luchas sociales. Él trabaja con *los propios dispositivos de producción de lo real*, desentraña sus lógicas, ensaya sus funcionamientos, propone nuevos ensamblajes. No hay *documento* que no sea a la vez una interrogación por sus propias condiciones de enunciación. Tras el fin de la confianza en el registro, no hay

documentalismo que no requiera un trabajo reflexivo sobre sus propias operaciones formales, es decir, una suerte de documentalismo de segundo grado que hace estallar la distinción entre registro de lo real y experimentación formal. Y esto es clave por razones no meramente estéticas, pues el cruce entre la impronta documental y la apuesta experimental nos sitúa, a nivel formal, en la misma encrucijada que, en lo político, planteaba entre lo militante y lo anamnético. O para ser más precisos, el trastocamiento de la conciencia y la representación involucrado en la experiencia del trauma es asumido formalmente en el abandono de toda pretensión de transparencia representativa, y en el gesto permanentemente autorreflexivo sobre las condiciones de enunciación, sobre el dispositivo. Un buen ejemplo de esto es un pasaje de 143.353... enteramente elaborado con imágenes documentales, donde una múltiple y cuantiosa diversidad de imágenes de archivo es tramada en una tupida condensación onírica, utilizando todos los recursos cinematográficos de la «dinamita de sus décimas de segundo», desplegados en dirección caóticamente regresiva y en golpes de *flashback* en que la imagen documental ingresa a una máquina anamnética ajena a la causalidad, a la linealidad, a la transparencia: *pasaje al inconsciente óptico*.

Esta nueva situación replantea en su conjunto el problema de la creación colectiva. Si el artista operante denigraba el individualismo del artista burgués, permanecía sin embargo atrapado en la escisión burguesa entre individuo y comunidad. Pasar del *registro* al *modelo* implica también una nueva dialéctica entre singularidad y multiplicidad, ajena a la dicotomía entre *individuo aislado* y *comunidad de fusión*. Aquí se torna especialmente operativa la tantas veces malentendida propuesta brechtiana de sus *Lehrstücke* (invocada desde la enunciación de estos videos) no solo porque muchas de las *piezas didácticas* que llegó a escribir Brecht tematizaban el problema de la tensión entre individualidad y lo común (de manera marcadamente extrema y experimental, paradigmáticamente en *La medida*), sino sobre todo porque, más allá de sus temas, las piezas didácticas eran *dispositivos experimentales de producción colaborativa de la subjetividad política*.⁶ Creadas por un individuo, estas *piezas* experimentales eran *modelos* abiertos y transformables de prácticas colaborativas de producción de lo común. Es decir, de algún modo se sitúan por detrás de la subjetividad, explorando y experimentando con sus propias condiciones de posibilidad.

Podría pensarse un contrapunto entre estos videos y películas clave del cine militante latinoamericano *factográfico*, como *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino, y se vería la diferencia decisiva entre un cine cuyo objetivo es la *concientización* de un sujeto político que se pre-supone —aunque con taras ideológicas que precisamente el *registro de hechos incontestables* vendría a disolver— y un cine cuyo objetivo ya no es la *concientización* a partir de la exposición clara y contundente de una realidad *verdadera* que falsearía otra realidad *ilusoria*, sino el

6 Pensamos, ciertamente, en la lectura fundamental de los *Lehrstücke* realizada por Reiner Steinweg, que marcó un antes y un después en la recepción de estas enigmáticas piezas parateatrales. Véase García (2011).

trabajo mismo con las ilusiones que nos constituyen como sujetos (y los imaginarios en conflicto que instituyen lo social). Una vez que nos situamos más allá de la representación y de la conciencia (y sus respectivos desdoblamientos), las *prácticas colaborativas* cobran un sentido muy diverso, y la multiplicidad se entrelaza con la singularidad en una misma búsqueda de nuevos modelos de autoproducción política de la subjetividad, de *producción di-sensual de lo común*.⁷

«El enunciado es siempre colectivo» se plantea en uno de los textos de *No reconciliados...*, glosando a Deleuze y Guattari, quienes en su libro sobre Kafka y el «devenir menor» de la literatura (1978) continuaban: «Incluso cuando parece haber sido emitido por una singularidad solitaria como la del artista». Se trata sin dudas de una noción diversa de la creatividad colectiva, de la relación entre lo singular y lo múltiple, de la dinámica de imagen y dispositivo. No hay una imagen *verdadera* que funcione como ideal o patrón a ser imitado, sino una deriva singular que se propone para su expansión y multiplicación.

7. Interfaz

No hay, entonces, *compromiso*. Hay homología estructural entre las formas del *di-senso* estético y las formas del *di-senso* político. Articular en el *disenso*, en el *sensorium* dividido, es la tarea del montaje, sea en la historia o en el arte. Una división/distribución de lo sensible que estructura lo que se da a ver y se deja de ver en una sociedad determinada, lo que se oye o se deja de oír. El arte es así despojado de su lugar separado e intocable en las jerarquías de lo social, pues es un operador más de sus formas de reparto de capacidades y recursos. Pero de este modo el arte es a la vez resituado en un punto estratégico de la organización del desacuerdo, nada menos que en el *dis-* que da vida al *sensus communis*, a la *koiné aesthetiké*. Los videos de Expósito tematizan la interfaz estético-política del *partage du sensible* de múltiples maneras, mostrando en una diversidad de casos la *ontología política del dissensus communis*, indagando en el registro sensible de constitución de la conflictividad social, permitiendo pensar la lógica de producción de lo común.

7 La música, que ocupa un lugar muy sensible en estos videos (y cuya función requeriría un análisis por separado), tampoco es ajena a esta lógica de producción del *dis-sensus communis*. Para apuntar solo un caso, *Heterophonie*, de Mauricio Kagel, fragmentariamente incluida en *No reconciliados...*, podría ser pensada como *pieza didáctica* en el sentido antes señalado. La heterofonía surge «en la música primitiva y oriental, cuando un tema se usa al mismo tiempo en dos o más voces», y alcanza su carácter completo si las diferencias naturales entre los cantantes y los instrumentos, y la fantasía creativa de los intérpretes no es inhibida» (Knauer 2001). De hecho, la partitura de *Heterophonie* es solo un marco dentro del cual la libertad concertada de los intérpretes singulares es ejercida: «Kagel comienza con consideraciones simples: los sonidos no deben componerse, ni melodías ni procesos, ni orquestados los desarrollos; más bien, se plantean condiciones en la partitura, se establecen bordes, o abren espacios en los que el sonido de la interpretación es cada vez creado nuevamente. Con todo, la consistencia de la pieza depende de si el compositor ha conseguido crear un armazón que sea lo suficientemente generalizado para incluir la más excesiva de todas las interpretaciones» (Knauer 2001).



En este punto, estos videos constructivistas muestran su fe surrealista en la *trouville* y en el *azar objetivo*. Nuevamente, el *montaje* como dispositivo surrealista/constructivista es la máquina que revela las correspondencias secretas entre los fenómenos más alejados. Quisiéramos detenernos en algunas *correspondances* especialmente potentes, *interfaces*, superficies visuales de contacto entre las lógicas de la política y las lógicas del arte.

La propia expresión de «No reconciliados» es la marca misma del desacuerdo, su forma típica de inscripción, la cesura de lo sensible que se resiste a la política de la reconciliación, del olvido y del consenso. Pero en el video queda claro que esa disyunción es, indiscerniblemente, la disyunción que se planteaba en el film *Nicht versöhnt* (*No reconciliados*), realizado en 1967 por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Y, quizá, por extensión, sea la misma disyunción de toda la experimental filmografía de esta pareja de resistentes, así como la de la consigna de la agrupación argentina de derechos humanos H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio), que durante mucho tiempo firmó sus declaraciones con un «No olvidamos, no perdonamos, no nos reconciliamos». Pero, por supuesto, hay una *política* de la estética de la no-reconciliación (la ácida crítica de Straub y Huillet al pacto de silencio sobre Auschwitz en la posguerra), tanto como una *estética* de la política de la no-reconciliación (las estrategias estético-políticas de H.I.J.O.S., como los escraches, sobre

los que luego volveremos). Expósito nos ayuda a visualizar las superficies sensibles de contacto entre ellas y experimenta con formas de visibilización de estos encuentros.

La gran interfaz de *143.353...* es sin dudas la que conecta la exhumación de cuerpos con la arqueología de las imágenes, que en el video cobra potencia sensible en la superposición del proceso de restauración de una pintura barroca y el proceso de excavación en una fosa común, evidenciando sus afinidades insospechadas. La restauración de un cuadro barroco muestra el modo en que la transmisión cultural borra las violencias del tiempo y prepara los bienes culturales del pasado para su disfrute como botín del presente, es decir, como autoafirmación de la historia de las clases dominantes. Pero a la vez, ante la cámara de Expósito, el procedimiento (igualmente técnico-científico) de exhumación de cadáveres alza su vuelo metafórico cuando un técnico anónimo trabajando en la limpieza de los restos óseos se vuelve Hamlet meditando ante la calavera de Yorik. La eficacia de esta interfaz es realizar el *partage* de la propia subjetividad: la exhumación de cuerpos/imágenes nos muestra la *otra escena* que habita lo social y lo visual, ese *inconsciente óptico* indomado que se creía acallado pero que emerge como un insidioso espectro, como el doble siniestro que se resiste y que asedia a todo presente que no se haga cargo del reclamo de justicia (política/estética) que en él se cifra. Este reclamo se hace valer con especial fortuna en la exhumación de la historia del *Guernica* de Picasso, en la que se repone su pasado militante, su relación con el arte



moderno y su absorción por la maquinaria de la reconciliación posfranquista. El *Guernica* queda espectralizado en un reclamo estético-político de justicia aún vigente.

Y podríamos seguir con las *trouvailles* de estos videos, verdaderas máquinas surrealistas: desde el ya mencionado enlace entre el movimiento de fábricas recuperadas en la Argentina y la idea productivista de la reapropiación de los medios estéticos de producción, hasta la inquietante arqueología de la fantasmática sigla *NN*. En efecto, si estamos acostumbrados a ligar la sigla al *nomen nescio* de las fosas comunes, a la imposible nominación de un duelo que no fue, Expósito la vincula también con un episodio no siempre recordado del exterminio nazi: en diciembre de 1941 el Tercer Reich diseña una serie de directivas para la desaparición forzada de personas a ser trasladadas y (des)identificadas con la sigla *NN*, de donde toma su nombre secreto este macabro conjunto de directivas: «Nacht und Nebel-Erlass» («Decreto Noche y Niebla» o, más sencillamente, «Decreto *NN*»), en donde el *nomen nescio* administrativo se fusiona con una cita erudita de un pasaje de *El oro del Rin*, de Richard Wagner, un nombre clave en la construcción del nacionalsocialismo como «nacionalesteticismo» (Lacoue-Labarthe 2002). «La noche y la niebla no se parecen a nadie», dice Alberich cuando logra hacerse invisible para dominar mejor al mundo. Eliminar las huellas, borrar los archivos siempre fue parte de las políticas de terrorismo de Estado: «El olvido del exterminio forma parte del exterminio» (Godard 2007). *Noche y niebla* de Resnais (no mencionada en el video, pero evidentemente aludida) es otra reverberancia estético-política del *partage* de lo visible que se abre en el abismo *NN*, acaso la primera que intenta responder a la Antígona de Brecht: «los ojos no quieren estar siempre cerrados».

Interfaces: cesuras que nombran la herida misma de lo sensible que se re-parte.

8. Historiografía diagramática, archivos mutantes

Hay en juego en toda conjuración un desquiciamiento del tiempo. Y qué praxis más preparada que el cine para testimoniar y poner a prueba la eficacia de un tal desquiciamiento. La materia del cine, antes que la imagen, es el propio tiempo. Y el lugar en que la fantología de las imágenes se encuentra con el *out of joint* del tiempo es, precisamente, el *montaje*: disposición a-crónica de eventos que descoyuntan la organicidad de la historia, suspenden la continuidad del *cronos* y disponen los materiales de la historia para un nuevo montaje temporal: preparan el *acontecimiento*. La historia ya no como encadenamiento causal, ni como progreso lineal, ni como *magistra vitae*, ni, tampoco, como infernal eterno retorno de lo mismo. La historia hecha de imprevisibles *trouvailles* de presente, pasado y futuro es la historia asediada por sus propios fantasmas, *ilocalizables* en la serie presente-pasado-futuro. Fantología del tiempo que es montaje de la historia como anacronismo y como ritmo interrumpido de la justicia. Entramado de conexiones inesperadas, esta historia dis-crónica es la historicidad de la historia como *kairós*, como oportunidad y ocasión propicia para la *acción política*. Esta historia del tiempo cinematográfico del montaje es, por sí

misma, *política* (lo político como la historicidad de la historia, la ontología del espaciamiento, el *di-* del disenso).

En algunos de sus textos críticos, Expósito se refiere a este procedimiento en términos de una «historia diagramática». Este modo de concebir y construir la historia

arrojaría luz sobre el pasado «atendiendo a una lógica de relaciones no mediada por la noción tradicional de causalidad y que invierte el sentido en que se habla, habitualmente, de influencias», de manera que buscaría, a cambio, establecer confrontaciones entre elementos, «reagrupando ciertos casos» mediante procedimientos de montaje; desde el punto de vista de un «ojo variable» que no excluiría la narración subjetiva; una historia asumidamente fragmentaria, discontinua, heterogénea y heterofundada, en un mapa policéntrico donde las jerarquías tradicionales entre centro y periferia, modelos dominantes y prácticas subalternas, se recombinan y reinterpretan. (Expósito 2005, 115)⁸

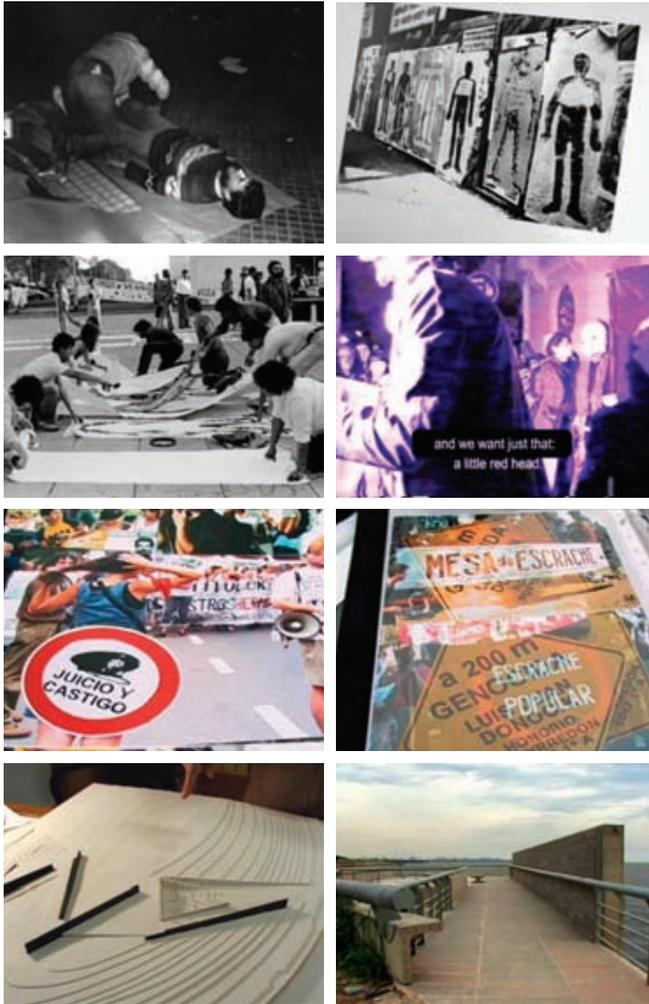
En la misma dirección planteaba Gilles Deleuze que todo diagrama

está en devenir. Nunca funciona para representar un mundo preexistente, produce un nuevo tipo de realidad, un nuevo modelo de verdad. No es ni el sujeto de la historia, ni el que está por encima de la historia. Al deshacer las realidades y las significaciones precedentes, al constituir tantos puntos de emergencia o creatividad, de conjunciones inesperadas, de continuos improbables, hace historia. Subyace a la historia con un devenir. (Deleuze 2005, 62)

No se trata de representaciones de lo real, sino de mapas de los *puntos de emergencia o creatividad*. *Conjunciones inesperadas* son las que nos presentan estos videos como superficies de contacto insospechadas entre estética y política, construyendo máquinas anfibas del disenso. *Continuos improbables* son las arriesgadas hipótesis sobre la recuperación selectiva de las vanguardias que se desarrollan lúdicamente en estos trabajos. Ellos *hacen historia*, se proponen como dispositivos abiertos para montar historias posibles, *diagramas del acontecimiento*.

La historiografía diagramática de estos ensayos visuales nos sitúa en un más allá del relato, de la continuidad integrada de un sentido, en la dirección de un *montaje de puntos de emergencia* (de la resistencia global). Esta historiografía del *azar objetivo* puede ser pensada como el tránsito del *relato* al *archivo*, es decir, del encadenamiento de sucesos en una totalidad integrada de sentido (la *sustancia* de la *tradición* como modelo de la relación con el pasado) al reagrupamiento de casos mediante el procedimiento del montaje (el *mapa policéntrico* de la *conjura* como esquema de la relación espectral entre pasado/presente/futuro). Como en las *Heterofonías* de Mauricio Kagel (que se dejan oír en *No reconciliados...*), no se trata de componer sino de plantear condiciones, establecer bordes, abrir espacios en los que la interpretación

8 Las citas en su texto, y la propia noción de una «historia diagramática», provienen de Talens y Zunzunegui (1998).

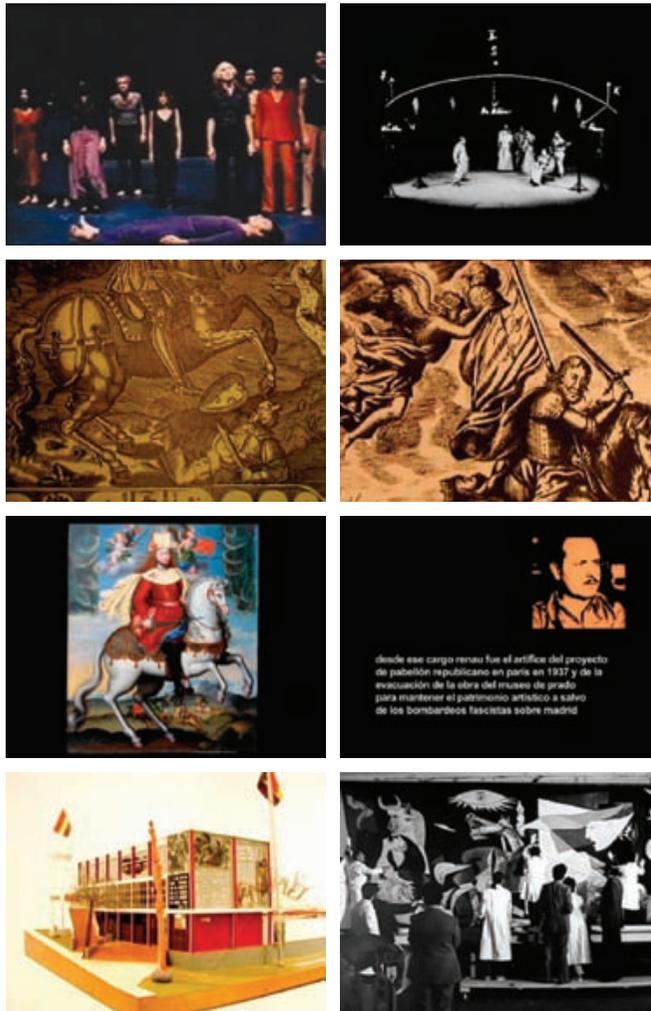


pueda ser incesantemente renovada. Pero, al igual que en Kagel, ello no implica la mera disolución de la pieza, sino *una forma disensual y heterológica de consistencia*, dada no ya por la determinación de sus elementos, sino por la potencia de un marco lo suficientemente múltiple como para habilitar las interpretaciones más excesivas y desbordantes.

Se trataría entonces del diseño de dispositivos modulares a partir de elementos mínimos que garanticen la máxima movilidad y capacidad de refuncionalización. Máquinas proteicas que aquí nos gustaría pensar en su carácter intrínsecamente transformable y adaptable a situaciones diversas, como *archivos mutantes* (nuevamente, *factografía* y *experimentalismo*, el *documento* y su inscripción en un proceso vertiginoso de descentralización multiplicadora: pensar las afinidades y diferencias entre el *Atlas Mnemosyne* de Warburg, los *Documents* de Bataille y los *Passagens* de Benjamin como *archivos mutantes* en este preciso sentido, es una tarea fundamental que apenas se ha iniciado aún).⁹

No reconciliados... como archivo mutante (el video, de hecho, se propone a sí mismo como un «limitado archivo de casos») nos ofrece fundamentalmente tres casos o esquemas de acción, dispuestos por el video para su refuncionalización y multiplicación en otras situaciones del movimiento global: el Siluetazo, los escraches, y el Parque de la Memoria, a través de imágenes de archivo, fotografías, entrevistas con sus protagonistas, palabras de especialistas, etc. El Siluetazo fue una propuesta inicialmente diseñada por un grupo de artistas, pero luego (des)apropiada por el incipiente movimiento de derechos humanos y por las innumerables personas anónimas que pusieron su cuerpo para su realización, que consistió en la producción masiva de siluetas en representación de los 30.000 desaparecidos en medio de la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo a fines de la última dictadura argentina, en septiembre de 1983. El video repone sus estrategias, métodos, técnicas, formas de eficacia. También una cita de uno de sus mentores *artísticos* iniciales, Rodolfo Aguerreberry, que a propósito del Siluetazo sostuvo: «Los artistas, más que productores de la obra, podrían serlo de los proyectos que, al generar la participación, permitirían el desarrollo de la experiencia estética popular». El Siluetazo realiza, así, el sueño heterológico de Kagel. Los escraches son una modalidad de acción directa que idearon los H.I.J.O.S. para evidenciar socialmente la impunidad de los genocidas desde mediados de los años noventa. El video muestra el modo en que el activismo artístico que también eclosionaba en esos años (en grupos como el GAC, Etcétera y Arte en la Calle) se fusionó con la renovación generacional de la militancia, generando estos poderosos dispositivos, festivos, performativos y carnavalescos, de denuncia colectiva de la impunidad. Por último, el Parque de la Memoria es un monumento aún en construcción que recuerda a los desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado, emplazado a orillas del Río de la Plata (que

⁹ Georges Didi-Huberman es quien se ha adentrado en esta tarea con mayor decisión, sobre todo en *Ante el tiempo* (2005).



fue la anónima tumba de muchos de los secuestrados que eran arrojados allí durante los denominados «vuelos de la muerte»), que se vale de las estrategias de dislocación y descentramiento propias del denominado *antimonumentalismo*.

143.353... como archivo mutante pone a disposición tres grandes artefactos: el «modelo Antígona», el «modelo Santiago» y el «modelo Guernica». El modelo Antígona es el relato prototípico del conflicto entre leyes injustas y justicia no escrita, de la inscripción de la cesura entre derecho y justicia. Pero lo fundamental es que aquí este *relato* es puesto en circulación no como *bien cultural* de la literatura clásica, ni como uno de los más altos logros de la tragedia ática, sino como *esquema práctico* de resistencia a la autoridad y de visibilización de las aporías de la ley. El video propone: «Antígona antiautoritaria/Antígona antifascista/Antígona en España», y luego, escenas de la puesta de *La leyenda de Antígona* por The Living Theatre en el Teatro Romea de Barcelona en 1967.¹⁰ El «modelo Santiago» propone una suerte de iconología política de la violencia genocida, tomando nada menos que el caso del santo patrono de España. El «modelo Guernica» desplaza la obra de Picasso del territorio sacro-santo del arte moderno para situarla como dispositivo complejo de articulación de los tres elementos fundamentales que Josep Renau (1937), en los años treinta, planteaba que el arte político debía saber articular: a) los logros experimentales de la vanguardia en su fase autónoma; b) la eficacia en la comunicación de masas alcanzada por la publicidad comercial; c) el anclaje en el imaginario singular de cada pueblo que, en el caso de España, Renau situaba en la representación visual barroca. Un modelo que es, punto por punto, el seguido por los videos de Expósito.

Se ha diagnosticado reiteradas veces que nuestra época sufre de un «mal de archivo», que tras el agotamiento de los impulsos utópicos que movilizaron la acción colectiva en la modernidad, las sociedades *postraumáticas* volvieron su mirada hacia un pasado doloroso y difícil de elaborar, en una *cultura de la memoria* que viene a remplazar y cambiar el sentido de la militante *cultura de la revolución* de los siglos XIX y XX. Estos videos no son ajenos a esta época de catástrofes. A su modo, hacen *archivos* y participan de su *mal*. Pero lo hacen sin afán memorialista ni fetichismo del documento fiel. Los archivos son aquí *mapas policéntricos de la emergencia*, *máquinas de refuncionalización* (de brechtiana *Umfunktionierung*). El enlazamiento de documentalismo y experimentalismo es una estrategia posible de articulación, en la gramática del *disenso*

¹⁰ Hay también, por supuesto, una alusión directa a la noción brechtiana de «modelo», que en su «Modelo para Antígona 1948» se tematizaba del siguiente modo (la siguiente cita no está incluida en el video): «¿Qué ocurre con la actividad creadora, si se utilizan modelos? —se preguntarán—.

A esto responderemos que en muchos aspectos la moderna división del trabajo ha transformado el acto de creación. Se ha convertido en un proceso de creación colectiva, en una continuidad de tipo dialéctico, de modo que el hallazgo inicial aislado ha perdido significación» (Brecht 1976, 12). La justeza con la que estas mismas palabras se podrían aplicar al dispositivo del siluetazo, la profunda afinidad de esta cita de Brecht con la anterior de Aguerreberrry e, incluso, su homología estructural con los planteos artísticos que desde las teorías del *general intellect* se realizan en la actualidad, esta compleja red de *correspondances* puede resultar sorprendente solo para los no iniciados en la historiografía diagramática planteada en estos videos.

(en la poética del *montaje*), de *memoria y revolución*: una memoria sin melancolías y una revolución no olvidada de sus ruinas; *espectropolíticas* de la *conjuración*: en los videos de Marcelo Expósito, los archivos mutantes atesoran los documentos del porvenir.

Referencias bibliográficas

- Brecht, Bertolt. 1976. *Escritos sobre teatro III*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Deleuze, Gilles. 2005. *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1978. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Derrida, Jacques. 2012. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Didí-Huberman, Georges. 2005. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Expósito, Marcelo. 2005. «Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español», en: *Desacuerdos I*, Jesús Carrillo (ed.). Barcelona: MACBA/Arteleku/UNIA-Arte y Pensamiento. Disponible en: <http://marceloexposito.net/pdf/exposito_sitac.pdf>, consultado el 17 de febrero del 2013.
- Expósito, Marcelo. 2009. «Entre sueños. Ensayos sobre la nueva imaginación política». Disponible en: <<http://marceloexposito.net/entresuenos/introduccion>>, consultado el 8 de abril del 2013.
- García, Luis Ignacio. 2011. «Bertolt Brecht, ignorant master». In *Chto delat?* n.º 08-32, Theater of Accomplices. Available at: <http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=234&Itemid=420&lang=en>, accessed February 17, 2013.
- Godard, Jean-Luc. 2007. *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: La Caja Negra.
- Knauer, Mathias. 2001 [1967]. Texts. In *Heterophonie*, Mauricio Kagel. Mainz: Wergo. Audio CD.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *La ficción de lo político. Heidegger, el arte y la política*. Madrid: Arena.
- Rancière, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: MACBA-UAB.
- Rancière, Jacques. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Renau, Josep. 1937. *Función social del cartel publicitario*. Valencia: Nueva Cultura.
- Talens, Jenaro y Santos Zunzunegui (coords.). 1998. «Introducción: por una verdadera historia del cine español», en: *Historia general del cine. Volumen I: orígenes del cine*. Madrid: Cátedra.
- Vindel, Jaime. 2010. «Tretiakov en Argentina. Factografía y operatividad en la vanguardia de los años sesenta», en: *Transversal. Multilingual Web Journal*, septiembre. Nuevos productivismos. Disponible en: <<http://eipcp.net/transversal/0910/vindel/es>>, consultado el 12 de febrero del 2013.

Sitios de Internet

Entre sueños: marceloexposito.net/entresuenos