

SOBRE LA IMPORTANCIA DEL SILENCIO Y DE LA MANIFESTACIÓN: *PLIGHT* DE JOSEPH BEUYS Y LA PRESENTACIÓN NEGATIVA EN LAS ARTES VISUALES POST-1945

On the Mattering of Silence and Avowal: Joseph Beuys' Plight and Negative Presentation in Post-1945 Visual Art

GENE RAY*

gene.ray@hesge.ch

RESUMEN

Plight (1985), la instalación de Joseph Beuys, manifiesta con fuerza el genocidio nazi por medio de una presentación negativa. El trabajo culmina una indagación artística colectiva de estrategias escultóricas negativas para la representación de la historia traumática, abierta por los Nouveaux Réalistes bajo el impacto del film documental de Alain Resnais *Nuit et Brouillard*. Este artículo describe esta historia y analiza *Plight* en el contexto de la crisis de representación y de la cultura tradicional “después de Auschwitz” teorizada por Theodor W. Adorno. Para Adorno, Auschwitz demostró amenazas a la subjetividad autónoma planteadas por tendencias que se desarrollan dentro del proceso social global de la modernidad misma. Al reflexionar sobre el destino de la música, la poesía y la literatura en estas condiciones, Adorno defendió un arte hermético del silencio y la disonancia, como el ejemplificado por Paul Celan y, sobre todo, por Samuel Beckett. En este artículo se muestra que, en las artes visuales, también, la violencia genocida de la Segunda Guerra Mundial fue confrontada con estrategias análogas de direccionamiento indirecto. En *Plight*, Beuys pudo sintetizar con éxito las demoliciones simbólicas de la música tradicional realizadas por John Cage, y las indagaciones en torno a la presentación negativa realizadas en la escultura de Arman y Daniel Spoerri.

Palabras clave: Joseph Beuys; silencio; Auschwitz; Theodor W. Adorno; presentación negativa.

ABSTRACT

Joseph Beuys' installation *Plight* (1985) forcefully avows of the Nazi genocide by means of negative presentation. The work culminates a collective artistic investi-

* Profesor Asociado de Estudios Críticos del Research-Based Master Program CCC en el HEAD-Geneve/Geneva School of Art and Design.

La versión original inglesa de este artículo aparece en *The Nordic Journal of Aesthetics*, Vol 24, No 49-50 (2015).

gation of negative sculptural strategies for representing traumatic history, opened by the Nouveaux Réalistes under the impact of Alain Resnais' documentary film *Nuit et Brouillard*. This article outlines this history and analyzes *Plight* in the context of the 'after Auschwitz' crisis of representation and traditional culture theorized by Theodor W. Adorno. For Adorno, Auschwitz demonstrated threats to autonomous subjectivity posed by tendencies unfolding within the global social process of modernity itself. Reflecting on the fate of music, poetry and literature under these conditions, Adorno advocated a hermetic art of silence and dissonance, as exemplified by Paul Celan and above all Samuel Beckett. This article shows that in the visual arts, too, the genocidal violence of World War II was confronted with analogous strategies of indirection. In *Plight*, Beuys would successfully synthesize John Cage's symbolic demolitions of traditional music and the investigations of negative presentation carried out in sculpture by Arman and Daniel Spoerri.

Key words: Joseph Beuys, Silence, Auschwitz, Theodor W. Adorno, negative presentation.

Dos obras de Joseph Beuys, o más precisamente, dos momentos contrastantes en su producción: el primero, una propuesta realizada en 1958 para un monumento en conmemoración del Holocausto, un lábil fracaso; el segundo, la instalación *Plight*, realizada y exhibida en 1985, un trabajo efectivo y contundente de manifestación histórica. Estos dos momentos documentan el impresionante desarrollo de un artista alemán. Pero más que eso, indican el esfuerzo dentro del ámbito de las artes visuales para confrontar y responder al genocidio nazi, crimen perpetrado por el terror estatal para el que el lugar-nombre "Auschwitz" ha llegado a ser su sinécdoque. Para los artistas visuales dispuestos a arriesgarse a esa confrontación, los medios y las estrategias con los que podían hacerlo no eran para nada claros ni obvios en 1958; si estos medios y estrategias estuvieron disponibles a partir de entonces, fue gracias al trabajo de muchos, de un desarrollo colectivo que fue absorbido y sintetizado en *Plight*.

La propuesta que Beuys envió en 1958 a un concurso organizado por una asociación de sobrevivientes del campo para realizar un monumento en Auschwitz-Birkenau, fue un fracaso de cualquier punto de vista. Su idea de ensombrecer el campo con un "ostensorio" monumental derivado del ritual católico romano fue terriblemente inapropiada. Menciono este desacierto solo para mostrar la preocupación

Beuys, *Plight*, 1985

relativamente temprana de Beuys por el significado, el legado y la representación de Auschwitz. Beuys fue uno de los 426 artistas que enviaron una propuesta al jurado convocado en 1956 por el *Comité international d'Auschwitz*. Para esta ocasión produjo numerosos bocetos, modelos en madera, peltre y zinc, pero ninguno de estos resultó convincente. Algunos de estos

ensayos fueron incorporados en varias instalaciones y vitrinas, incluyendo "Auschwitz Demonstration 1956-1964".

Las fechas que se incluyen en el título de esta muestra indican el deseo retrospectivo del artista por mostrar su compromiso continuo con el genocidio nazi y el problema de su representación artística. Este deseo es significativo, especialmente dada la reticencia evidente de Beuys respecto del nazismo y sus crímenes. Estos bocetos y maquetas tempranas, cargadas de los símbolos cristianos del pecado, la culpa, el sacrificio y el perdón, podrían delatar las tensiones de los conflictos irresueltos del propio autor al enfrentar esta historia. Ciertamente, ellos contribuyen a echar luz sobre una profunda confusión surgida ante la crisis de la representación impuesta al arte "después de Auschwitz", para utilizar la famosa frase de Theodor W. Adorno. Esta confusión seguramente no era singular en aquellos tiempos, sino que marca un momento en el que la dialéctica entre historia genocida y su representación era percibida por algunos artistas visuales europeos con la presión de una problemática aún no resuelta.

Beuys, *Auschwitz Demonstration*, 1964

La representación negativa de Auschwitz a través de vínculos materiales indirectos y estrategias evocativas desplegada tan efectivamente en *Plight* -la instalación que montó en la galería londinense de Anthony d'Offay en 1985- fue posible solo luego de que las investigaciones sobre presentación negativa en artes visuales hubieron alcanzado un cierto grado de desarrollo. La estrategia artística evidente en este trabajo manifiesta tanto una comprensión de los potenciales de la evocación negativa para responder al trauma y la catástrofe históricos, cuanto un control, al

menos mínimamente consciente, de los medios artísticos para dicha evocación. Respecto de los medios artísticos, todas las técnicas utilizadas por Beuys en *Plight* habían sido desarrolladas probablemente por otros artistas hacia fines de 1961, aunque su potencial no habría sido inmediatamente claro para todos¹. Los necesarios develamientos históricos, no caben dudas, precisaron más tiempo para circular y asentarse completamente, de hecho, el procesamiento crítico de esos develamientos no está en absoluto completo aún hoy.

Plight es una obra culminante en el sentido preciso de que consolida esta investigación y este desarrollo colectivos que tuvieron lugar en las artes visuales entre 1945 y el final de 1961 de un modo tan sugerente, que establece un nuevo estándar para los acercamientos artísticos a Auschwitz. Los monumentos negativos, que en la década de 1990 se convertirían en el modelo preferido institucionalmente para la conmemoración pública monumental, están prefigurados en *Plight* y son, en gran medida, meramente ecos o variaciones sobre esta obra. En este ensayo no me ocupo en detalle del desarrollo personal de Beuys o de su carrera más allá de lo que ya he hecho en otros trabajos². Me concentro ahora en *Plight* para, a partir de esta obra, desentramar los esquemas de una historia más grande: el descubrimiento y desarrollo, en artes visuales, de estrategias negativas y disonantes para representar la historia catastrófica tras la Segunda Guerra Mundial.

Este tipo de delineamientos nos remite necesariamente a problemas articulados a partir de 1945 por la teoría crítica, esto es, el muy singular dilema o, de hecho, el aprieto [*plight*] del arte “después de Auschwitz”. La reflexión crítica sobre el sentido y las implicancias de Auschwitz, así como de todo el contexto social de violencia que lo produjo, se desarrollaron y circularon con relativa lentitud. De las pocas reflexiones sostenidas en el período de la temprana posguerra, solo Adorno intentó articular completamente las implicancias de Auschwitz para la música, la literatura, la filosofía y todas las formas de producción cultural seria. Un estudio detallado de la recepción de Adorno debe aún ser escrito, pero su crítica de la cultura tradicional tras el Holocausto ha sido probablemente diseminada, en un principio,

¹ Cabe recordar que la difusión de las innovaciones artísticas es un proceso irregular, en vez de un evento súbito de transmisión universal logrado con éxito rotundo de una vez y para siempre en la primera exhibición o publicación.

² Cf. Gene RAY, “Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime” en G. Ray (ed.), *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, New York: D.A.P. and The John and Mable Ringling Museum of Art, 2001, págs. 59-61 y su versión revisada en Gene RAY, *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory*, New York: Palgrave Macmillan, 2005, págs. 37-8.

en fragmentos y ecos. Sería sorprendente, sin embargo, que algunos argumentos parciales, más o menos distorsionados de los complejos argumentos de Adorno no hubiesen comenzado a penetrar en las artes visuales en Europa hacia finales de la década de 1950, dado el indudable impulso que significó el documental de Alain Resnais *Nuit et brouillard* [Noche y niebla] de 1955. La literatura y la música abrieron el camino del desarrollo de nuevos medios y estrategias para responder a Auschwitz, como aún lo confirma el film de Resnais: gran parte de la fuerza de *Nuit et brouillard* proviene de la disonancia generada entre las imágenes en cuanto evidencia visual y la glosa crítica de estas imágenes en la voz en off del texto de Jean Cayrol y la música de Hanns Eisler. De hecho, el pensamiento de Adorno sobre la disonancia fue estimulado fuertemente por los desarrollos de la posguerra en la literatura, la música y el teatro. Sobre artes visuales escribió relativamente poco. Pero como nuestro en este texto, a partir de finales de los '50 emergieron análogos visuales a la disonancia y la presentación negativa en la escultura y el arte de instalación.

1 LOS ELEMENTOS DE *PLIGHT*: FORMAS, MATERIALES Y OBJETOS INSTALADOS



Beuys, *Plight*, 1985

Al traspasar el umbral el espectador entra a una habitación rectangular forrada desde el piso hasta el techo con columnas de fieltro: dos columnas que se extienden horizontalmente de pared a pared.³ Cada una de estas columnas tiene alrededor de un metro y medio de altura y el volumen de una persona. Las repetidas formas de fieltro afectan al espacio como un revestimiento que a la vez aísla y protege. El sonido del exterior es suprimido, la temperatura del interior conservada y la luz parece ser absorbida por la áspera tactilidad del fieltro. Hacia el fondo de la habitación un claro en la hilera inferior de columnas sobre la pared derecha conduce hacia una segunda habitación, también revestida con columnas de fieltro. Para recorrer este claro la mayoría

³ La obra se encuentra instalada en el Centro Georges Pompidou, Paris. El foco de este ensayo está puesto en la configuración original que se montó en Londres. No tengo en cuenta las alteraciones posteriores, como las barreras de plexiglás transparentes que se añadieron para proteger el pasaje de entrada, realizadas por el equipo curatorial del Pompidou.

de los espectadores tendrá que agacharse y pasar por debajo de la hilera superior de columnas; la construcción expuesta en este punto revela que cada columna está constituida de una gruesa piel de fieltro prensado rodeando un núcleo de fieltro crudo. Al acceder a la segunda habitación se encuentra un piano de cola. Tanto la tapa como el teclado están cerrados. Una pizarra con pentagramas yace sobre el piano; no hay notas escritas en ella. Sobre el pentagrama hay un termómetro corriente para medir la fiebre. Desde el fondo de esta habitación la línea de visión del espectador hacia el exterior está cortada y la supresión de los sonidos del exterior se incrementa. En una palabra, un *cul-desac* en forma de L, hecho de columnas de fieltro, conteniendo tres objetos.



Beuys, *Plight*, 1985

La señalización en la pared identifica todo esto como la obra de Beuys, un artista alemán. Una cierta historia demanda que calificuemos su nacionalidad con cierta severidad. Beuys tenía once años cuando, sin que fuese su responsabilidad, por supuesto, el Decreto del Incendio del Reichstag y la Ley habilitante de 1933 le otorgaron vastos poderes al nuevo canciller Nazi y su partido.

Posteriormente, sabemos, Beuys fue miembro de las Juventudes Hitlerianas y sirvió en la “Wehrmacht”. Estos datos no nos permiten pensar en Beuys el artista como si fuese cualquier “alemán”. Descubrir o considerar su arte nos demanda recordar que él era un *boy scout* y un veterano combatiente del régimen Nazi.

Esto lo marcó indeleblemente como un miembro de la así llamada “generación de los perpetradores”⁴. Estos hechos no son una orden de arresto. No pueden interpretarse de un modo que permitirían fijar o congelar a Beuys más allá de cualquier crecimiento o cambio, o le negarían la posibilidad de una comprensión o mediación crítica. Estos no son suficientes para condenar o desacreditar automáticamente su arte. Pero tampoco pueden ser olvidados o evitados despreocupadamente. La obra no es reductible a la vida del autor, pero tampoco puede ser aislada de ella tras un *cordon sanitaire*. La posición de Beuys en el marco de una determinada historia, extremadamente violenta y desastrosa, es un hecho social insoslayable.

⁴ Hasta donde sé, Beuys no es sospechado de ninguna participación directa en el genocidio Nazi. Cuánto puede haber sabido sobre este, como parte de la máquina de guerra Nazi, es menos claro y más abierto a controversias, pero a falta de evidencia irrefutable, esto permanece incierto.

El título, *Plight*, constituye la afirmación concisa del artista sobre la obra. Un título es un rótulo lingüístico, por lo tanto, un ancla conceptual atada a la obra por su intención. Es por ello que no puede ser leído con ingenuidad. “Plight”, un sustantivo inglés que denota una situación peligrosa, difícil o desafortunada. Su forma verbal está marcada por un sentido secundario de origen arcaico que significa hacer una promesa solemne. Este rango semántico apunta, si no es irónico o engañoso, a un peligro, dificultad o infortunio aún no especificado. Alternativamente o, tal vez, adicionalmente, puede haber una promesa operativa en la obra o activada por la obra.



Beuys, *Plight*, 1985

Los tres objetos instalados en la obra –el piano, la pizarra pentagramada y el termómetro– son “objetos encontrados” cuya presentación autorizada en espacios artísticos ya estaba legitimada desde hacía tiempo en 1985. Los principios selectivos de montaje y ensamblaje nos remiten al collage cubista que, hacia 1912, abrían por primera vez la puerta a la invasión de las artes visuales por

fragmentos y piezas de la vida empírica. Pasando a través del dadaísmo y los *ready-mades* de Duchamp, estos objetos fueron dotados de una carga psico-erótica por los surrealistas. En el período de posguerra, la realidad empírica, una vez más, fluía indigerida hacia las obras de arte y las galerías, esta vez al servicio de agendas artísticas divergentes que tendían, aún en su divergencia, a erosionar las fronteras entre el arte y la vida y a subvertir la estabilidad de la representación mimética. La ambigüedad y el potencial disruptivo de los objetos encontrados habían sido diluidos con la aceptación institucional y el uso generalizado; hoy su aparición no incomoda a nadie. Pero aún tenían cierta fuerza cuando, en los ‘50 y ‘60, las artes desbordaban las demarcaciones de los medios tradicionales y estos se recombinaaban en nuevas oleadas de pronunciada performatividad. Aquí son relevantes los happenings de Allan Kaprow, un movimiento de pintores de Nueva York estimulados por la presión ejercida por Jackson Pollock, la Asociación Artística Gutai de pintores y escultores japoneses, y Fluxus, una red de compositores y poetas activos en Europa e influenciados principalmente por John Cage. Este último grupo, junto con el Nouveau Réalisme, dieron un fuerte ímpetu al desarrollo artístico de Beuys. Si bien, como veremos, él aprendió mucho de las posibilidades escultóricas de los objetos encontrados de los Nouveaux Réalistes como Arman y Daniel Spoerri, fue

su participación en eventos organizados por Fluxus o su entorno lo que le permitió asimilar el deconstruccionismo musical de Cage y elaborar su propio acercamiento a la performance, más simbolista y alegórico.

Beuys recolectó y configuró tres objetos específicos en un ensamblaje instalado en el callejón sin salida de un espacio amurado por fieltro. El piano de cola y la pizarra pentagramada aluden claramente a la música. Pero el piano está cerrado y no hay nada escrito en los pentagramas. No hay música entonces. La música es evocada por presentación negativa, llamada a escena no al nombrarla sino al instalar dos objetos encontrados que contienen asociaciones musicales específicas. Aquí, en la instalación, la evocación reconoce que hay, o al menos hubo, música, mientras que al mismo tiempo niega, bloquea y ocluye el fenómeno musical. El piano de cola alude a conciertos y salas de concierto, a la práctica y a los recitales de sonatas. Pero en este piano no se van a tocar ni sonatas, ni ningún otro tipo de música. La posibilidad está anulada por la tapa del piano y del teclado cerradas: la música como tal ha sido silenciada. La pizarra pentagramada, un dispositivo pedagógico, evoca escenas de enseñanza musical. Pero la lección aquí es: ninguna nota, ninguna música. Silencio y silenciamiento, entonces, son las asociaciones comunes de estos objetos encontrados musicales. ¿Ironía? Posiblemente. ¿Pero qué hay del tercer objeto? El termómetro doméstico evoca escenas hogareñas de enfermedad. ¿Acaso la música silenciada tiene temperatura o fiebre? ¿Una broma quizás? Mientras esas preguntas aún no pueden ser respondidas, su planteo se torna más insistente por el carácter de las columnas de grueso fieltro, por su capacidad de absorción del sonido y de conservación de temperatura.

2 SILENCIO Y DEMOLICIÓN

Fue John Cage, por supuesto, quien investigó el sonido ambiente y los “sonidos encontrados” -incluso los sonidos del silencio que son audibles en la negación de la música formal o tradicional-. La composición más reconocida de Cage, el provocativo 4'33" (1952) es, precisamente, una partitura en tres movimientos con la indicación *tacet*, para el silenciamiento performático del piano. Los experimentos que el compositor realizó en 1951 con una cámara anecoica lo convencieron de que el silencio no existe. Él proponía hacia 1955 que la música es la alternancia

entre sonidos intencionales y silencios, en donde lo que nosotros llamamos silencio son meramente los sonidos no intencionales⁵

Tal vez porque el propio Cage exudaba serenidad, amabilidad y una gran generosidad, la violencia de sus gestos *vis-à-vis* con la tradición musical de occidente a veces pasa desapercibida. Sus experimentos y composiciones para piano preparado realizados desde 1938 o 1939 e intensificados entre 1942 y 1948, representan intervenciones mutilantes en el piano en cuanto instrumento tradicional. Las notas y las armonías desaparecen y desviadas en sonidos nuevos y extraños, a través de la inserción distorsionante de tornillos, tuercas, burletes y otros objetos y materiales entre las cuerdas del piano. Cage, un ex alumno de Arnold Schönberg, estaba instruido en la disonancia. Pero sus investigaciones sobre sonidos ambientales y aleatorios escapan incluso a esa tradición. Su subversión de la intención artística que se vincula a corrientes heréticas de automatismo y juegos aleatorios, va mucho más allá de las rigurosas combinaciones de la composición dodecafónica. En relación a todo el contexto de la música tradicional y su performance, Cage es un demolicionista. Y sus demoliciones resonaron más allá del medio específico de la música para desafiar a las otras artes. Cuánto más devastadores son los silencios de Cage, por ejemplo, que el giro ficcional de Duchamp hacia el ajedrez y el “silencio”, o que los poemas automáticos de los surrealistas.

La demolición de la tradición que opera Cage no se suele entender como la respuesta a la violencia de la Segunda Guerra Mundial. Esta lectura se orientaría contra las propias palabras de Cage y sus expresiones e indiferencias al respecto de la historia. En una entrevista publicada en 1955 Cage rechazó la insinuación de que la supresión de la intención que él buscaba en su música debía mantener algún tipo de preocupación lírica oculta. Cortó súbitamente la pregunta del entrevistador (“¿No es la memoria, la psicología...?”) con un “nunca más”⁶. En un texto de tres años después él vuelve a rechazar esto y parafrasea a Kafka: “¿No estás de acuerdo con Kafka cuando escribió ‘psicología, nunca más?’”⁷. Si este repudio a la memoria y a la psicología, que puede ser sospechado de exagerado, refleja un enfoque vanguardista sobre una crisis real del sujeto bajo las presiones de la modernidad, entonces, como veremos más abajo, una crisis de estas nos devuelve a la historia. ¿Cómo podríamos sino explicar esta crisis, o incluso un arte que ya está mirando

⁵ John CAGE, *Silence*, Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1973, págs. 13-4.

⁶ *Ibid.*, pág. 17.

⁷ *Ibid.*, pág. 47.

más allá de ella? Es la violencia de mediados del siglo XX, dirá Adorno, la que demuestra de modos específicos e irrefutables la crisis y el destino del sujeto autónomo, es decir, lírico, psicológico⁸.

En su beckettiana *Lecture on Nothing* [“Conferencia sobre Nada”], pronunciada por primera vez en el Club de artistas de la calle 8 en Nueva York en 1949 y publicada una década después, Cage hace una mención extraña, pero reveladora de la guerra. “El ruido más asombroso // que alguna vez encontré / era aquél producido por / medio de una bobina / adherida al // brazo / de un fonógrafo y luego / amplificado. / Era impactante, // realmente impactante, / y estruendoso /. / En parte por razones intelectuales y // en parte sentimentales / , cuando llegó la guerra, / decidí usar / // solo / sonidos suaves /. / Me parecía // que no había ninguna verdad, / ningún bien, en nada grande / en la sociedad.”⁹ (La conferencia fue reeditada en 1961, en la recopilación de sus textos, bajo el título *Silence*). Las guerras, por supuesto, no “llegan” simplemente, y la proximidad entre el horror y el estruendo, repetidos insistentemente, sugiere que es la guerra y no el sonido lo que él “encuentra”¹⁰. Estas líneas, incluyendo la naturalización al pasar de la violencia social, pueden ser leídas sintomáticamente como el registro de un trauma general y globalizado –un trauma sobre el que Cage está trabajando, o mejor aún, jugando, como un método para la apertura de una nueva línea de experimentación artística. Bajo esta luz no es irrelevante que *4’33”* –interpretada por primera vez por David Tudor en Woodstock en 1952– fuera concebida en el periodo de la inmediata posguerra, mientras Cage estaba trabajando en las *Sonatas e Interludios para Piano*

⁸ El nombre de Cage aparece solo una vez, al pasar, en la *Ästhetische Theorie* de Adorno, pero allí el autor lo alinea con la beckettiana reducción de sentido que es la ausencia de cualquier significado redentor: “Casos claves pueden ser ciertas obras musicales (como el concierto para piano de Cage) que se imponen como ley la contingencia implacable, con la cual adquieren algo así como sentido, la expresión del horror.” Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie* [1970], ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973 (*Teoría estética*, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal, pág. 208).

⁹ “Conferencia sobre nada”, *Diario de Poesía*, 27, Invierno 1993, Buenos Aires-Rosario (Traducción de Juan Alcántara) p. 53, las barras (/) marcan las divisiones discretas, cuatro barras constituyen una línea y las doble barras (//) marcan los saltos en la conferencia de Cage. El texto continúa: “Pero los sonidos suaves / eran como la soledad / , o // como el amor / o la amistad /. / Valores, pensaba yo // , / permanentes, / al menos / independientes del Time, el Life y la Coca-Cola / .”

¹⁰ Qué conmocionante habrá sido, cuando se conoció el alcance del genocidio Nazi, haber recordado su obra para piano preparado de 1942 titulada “En el Nombre del Holocausto”, un juego de palabras con *Finnegans Wake* (“En el nombre del Espíritu Santo”). Este tipo de accidentes llevarían a cualquiera a reflexionar sobre la relación entre la cultura y el azar. Pero para Cage, el americano sensible, Hiroshima era, probablemente, la detonación más traumática.

Preparado (1946-48). Incluso su famoso giro hacia el Zen y el azar no había comenzado realmente sino a partir de 1946.¹¹

Podemos encontrar una confirmación aún más fuerte de esta lectura en los gestos y las producciones de los estudiantes de Cage que participaban en Fluxus, o estaban en torno al grupo. Seguramente comprendiendo otra cosa, o algo más allá de lo que el maestro enunciaba en sus lecciones, Nam June Paik, La Monte Young, Benjamin Patterson, George Brecht, Philip Corner, George Maciunas, Dick Higgins, Emmett Williams y otros, incluyendo a Wolf Vostell y, claro, a Joseph Beuys, radicalizaron la demolición relativamente sutil y simbólica y la condujeron a representaciones agresivas de violencia y destrucción literal. Paik era la fuerza motora¹². En su famoso *Étude for Piano*, interpretado en Colonia en 1960, Paik saltó del escenario y atacó a sus “padres” del público, Cage y Tudor, cortando la corbata de Cage y tirando champú sobre ambos compositores antes de escaparse del concierto. En junio de 1962, la violencia simbólica se volvió literal sobre el escenario en la obra *One for Violin*, en el evento *Neo-Dada in der Musik*, en Düsseldorf. Tomando el violín por el mango con ambas manos para levantarlo sobre su cabeza, el artista arremetió súbitamente con el instrumento contra una mesa, destrozándolo¹³.



En septiembre del mismo año, un grupo de Fluxus en Wiesbaden interpretó *Piano Activities* de Corner. Una foto muestra a Maciunas, Higgins, Vostell, Patterson y Williams cortando un piano de cola con una sierra. También se utilizaron palancas y martillos para atacar al desventurado instrumento. El año siguiente, en *Exposition of*

¹¹ Ese año Cage comenzó sus estudios del Zen con D. T. Suzuki y de filosofía hindú con Gita Sarabhai.

¹² Nacido en Corea, Paik terminó su tesis sobre Schoenberg en la universidad de Tokio en 1956. Luego, en Europa, estudió con Karlheinz Stockhausen en Colonia y conoció a Cage en Darmstadt en 1958.

¹³ Esto contrasta con el experimento más extremo de Cage en la indeterminación, *0' 0"*, que puede ser interpretada por cualquiera, de cualquier modo y que fue compuesta en el mismo año.

of *Music Electronic Television*, obra de Paik montada en Wuppertal, se demolieron tres pianos preparados y trece sets de televisión preparados. En la inauguración, Beuys le dio un hachazo a uno de los pianos¹⁴.



Arman, *Chopin's Waterloo*, 1962

Estas tendencias demolicionistas no estaban limitadas a la música, ni a la superposición entre música, performance y artes visuales en Fluxus. Podríamos rastrear un parentesco en todas las artes al comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Hay dos tendencias que se entrelazan, convergiendo y divergiendo con ambivalencia: una, más cautelosa, abandona la tradición de producir objetos y salta hacia lo performático, que luego se vuelve un nuevo objeto de investigación; la otra, menos contenida, ataca a la cultura tradicional, al principio simbólicamente pero luego de manera literal. Ambas corrientes están globalizadas.¹⁵ Los letristas de París liquidan primero la poesía y después el cine. Fontana apuñala y desgarró el lienzo en Milán, mientras en Japón, Shozo Shimamoto da puñetazos y patadas a través de papel tensado y Kazuo Shiraga lucha con lodo.

El Neo-Dada causa estragos aquí y allá. Los “nuevos realistas” Daniel Spoerri y Arman llevaron la demolición a la escultura. En 1961, Spoerri realizó dos obras de palpable amenaza: *Hommage à Fontana*, que traslada los tajos del lienzo a una imagen de un degüello; y *Les lunettes noires* [Los anteojos negros] una trampa enceguecedora

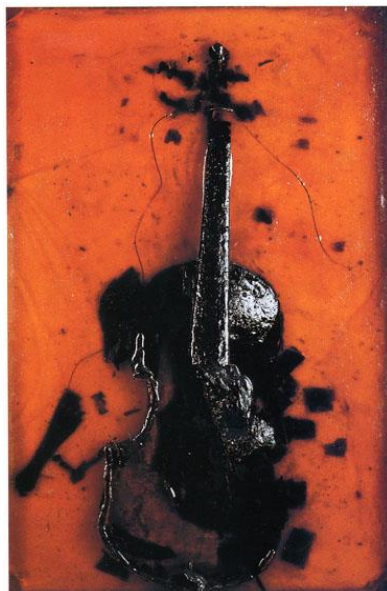


Spoerri, *Les lunettes noires*, 1961

¹⁴ Ver Douglas KAHN, “The Latest: Fluxus and Music”, en E. Armstrong y J. Rothfuss (eds.), *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis, MN: Walker Art Center, 1993, págs. 100-121. Sobre Beuys y Fluxus, ver Joan ROTHFUSS, “Joseph Beuys: Echoes in America,” en G. Ray (ed.), *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, op. cit., págs. 37-53.

¹⁵ Para otras lecturas de estas tendencias en la historia del arte de posguerra, ver Paul SCHIMMEL y Russell FERGUSON (eds.), *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, New York: Thames and Hudson, 1998.

que bromea sombríamente con la mirada color de rosa del optimista, e incluso subiendo la apuesta de *Gift* de Man Ray¹⁶.



Arman, *Combustion*, 1964

Además, en 1961, un año antes de que Paik destruyese el violín sobre el escenario, Arman comenzó con sus *colères*, en las que hermosos instrumentos de cuerda de música tradicional eran destruidos sistemáticamente, prácticamente de instrumento en instrumento -un violín, un contrabajo, una mandolina, un piano, un arpa- para luego recoger las astillas y los pedazos más grandes y pegarlos a tablas. Tres años después, en 1964, varió ese gesto en la serie *combustions*; esta vez quemando los instrumentos y colgando los restos carbonizados en las paredes de la galería. Este breve recorrido debe ser, por su-

puesto, respaldado por lecturas precisas de las obras específicas en su contexto, pero nos basta para indicar el modo en que esos ataques sobre el medio y el cuerpo de arte se pueden interpretar como desplazamientos especulares del trauma y la violencia de la guerra.

3 “ESTA CULTURA RADICALMENTE CULPABLE Y GASTADA” (ADORNO)

La mayoría del arte de posguerra era indudablemente restaurador y complaciente, pero incluso si aceptamos que los ejemplos que cité constituyen contratendencias de hostilidad y una crisis de la fe en la autoridad tradicional del arte, ¿por qué deberíamos pensar que ellos son respuestas a la Segunda Guerra Mundial? El período indicado, entre 1945 y mediados de la década de 1960, está, después de todo, lleno de complejas transformaciones, antagonismos y luchas trascendentales. ¿Qué pasa

¹⁶ Al igual que Paul Celan e Isidore Isou, Spoerri es un judío rumano desplazado por el terror Nazi. Según su testimonio, escapó a Suiza en 1942 junto a su madre y sus hermanos, mientras que su padre fue asesinado por los Nazis en 1940. Ver la entrevista realizada a Spoerri por Freddy De Vree en *Daniel Spoerri: Detrompe-l'oeil*, Antwerp: Ronny Van de Velde, 2000, sin paginación. Cf. Susanne Neuburger (ed.), *Nouveau Réalisme*, Vienna: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2005, pág. 198; y *Anekdotomania: Daniel Spoerri über Daniel Spoerri*, Basel: Museum Jean Tinguely Basel and Hatje Cantz Verlag, 2001, pág. 290.

entonces con la Guerra Fría y la carrera de armas nucleares, cuyas sombras cayeron constantemente sobre los milagros económicos de la cultura de la reconstrucción? ¿Y qué hay de los conflictos y las guerras anti-coloniales de liberación que estallaron en el “Tercer Mundo”? ¿No había antes nada que nos preocupe, nos produzca ansiedad o enojo? ¿No fue, por ejemplo, la guerra de Argelia, con su traumática ferocidad, el contexto más potente para el *Nouveau Réalisme*? Estas preguntas son válidas y apuntan a factores que fueron, sin duda, operativos, pero el tumulto y las tensiones del período de posguerra se desarrollaron en el marco de un proceso social global que era, en sí mismo, radicalmente e irreparablemente alterado por la violencia de la Segunda Guerra Mundial. Es Adorno quien anuncia y clarifica esto.

Auschwitz, para Adorno, no es, estrictamente hablando, la catástrofe. La catástrofe es más bien el proceso global fundado en y reproducido por el antagonismo y la violencia. Todas las sociedades que se estructuran alrededor de la división del trabajo manual y el intelectual y del dominio del hombre y la naturaleza están condenados al “sufrimiento perenne”¹⁷. La modernidad capitalista es la forma final y más totalizante de esa sociedad de clases. Tampoco pudo ofrecer ninguna alternativa liberadora el “socialismo realmente existente” soviético. En ambos casos, el “capitalismo tardío” y sus raquíuticos rivales en “el este”, Adorno vio desarrollarse las mismas tendencias dominantes: la “integración”, o el estrechamiento del control social y la progresiva eliminación de la diferencia bajo el reino del pensamiento-de-la-identidad, y la “administración”, o los poderes expansivos de la concentración burocrática y la dirección administrada. En una sociedad globalizante de estados y corporaciones expansivas tendientes hacia la “administración total” y la “integración total”, el alcance de la subjetividad autónoma, capaz de experiencias y sentimientos espontáneos, así como de practicar el pensamiento crítico, es restringido progresivamente¹⁸. Los individuos dominados son entrenados para acomodarse a las fuerzas económicas y sociales, indiferentes respecto de su felicidad y más allá de

¹⁷ Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik* [1966], Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975, pág. 355 (*Dialéctica Negativa*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2005, pág. 332). Cf. la variante “la desdicha perenne” en el ensayo programático “Kulturkritik und Gesellschaft” [1951], en *Prismen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, pág. 16 (“Crítica de la cultura y sociedad”, en *Crítica de la cultura y sociedad I*, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal, 2008, p. 15). Ambas expresiones marcan el legado de miseria que aparece con la división del trabajo, “la mortal escisión de la sociedad”, en “Kulturkritik und Gesellschaft,” pág. 15 (“Crítica de la cultura y sociedad”, pág. 15). La separación del espíritu (*Geist*) del trabajo manual es la condición necesaria y la escena principal de todo el arte autónomo y la cultura.

¹⁸ Estos términos y los que se utilizan en la frase anterior son ubicuos en los escritos de posguerra de Adorno; lo que aquí escribo es un resumen sintético no dependiente de ningún texto específico.

su control. La ansiedad y la ira reprimida que este destino aparente les produce, los predispone a ser seducidos por elementos fascistas y aseguran que las erupciones genocidas serán acontecimientos perennes de la vida contemporánea¹⁹. Bajo esta luz, Auschwitz fue solo una “primera prueba” (*erstes Probestück*), la prueba de que estas tendencias hacia la integración y la administración contenían la lógica del genocidio: “El genocidio es la integración absoluta”.²⁰

El asesinato industrial de categorías enteras de individuos, entonces, fue un potencial latente dentro de la modernidad capitalista que fue actualizado bajo las condiciones específicas del nazismo y la guerra. El racismo y el antisemitismo fueron incuestionablemente centrales en la concepción y ejecución del genocidio Nazi. Sin embargo, la esencia de Auschwitz, su sentido completamente globalizado y la implicancia de esta potencia actualizada, no puede ser localizada o reducida al antisemitismo.²¹ Una vez demostrado, este potencial acecha a todas las formas de la sociedad contemporánea, como un poder desplegable por el terrorismo de estado. Auschwitz fue un salto cualitativo en violencia que implica y cambia –debe cambiar– el significado mismo de la vida, la humanidad, la sociedad, el futuro. Tampoco fue el único salto de este tipo en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Hiroshima, el otro evento de violencia que cruzó el límite, demostró un potencial diferente: el poder genocida del sistema armamentístico producido por la fusión entre la ciencia y la máquina de guerra. Adorno toma nota de Hiroshima en varios lugares, pero no desarrolla sus implicancias de un modo comparable al de sus meditaciones sobre Auschwitz. De todos modos, se desprende necesariamente de sus argumentos que Auschwitz e Hiroshima deben ser pensados juntos, como potenciales genocidas históricamente demostrados que permanecen entrelazados en las tendencias del proceso social contemporáneo.²² El significado del cambio

¹⁹ Cf. Theodor W. ADORNO, “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit” [1959], en *Eingriffe: Neun kritische Modelle*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963, pág. 139 (“¿Qué significa elaborar el pasado?”, en *Crítica de la cultura y sociedad II*, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal, 2009, pág. 489).

²⁰ Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, op. cit., pág. 355 (*Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 332).

²¹ Parte de la provocación crítica de Adorno consiste en insistir en que, esencialmente, Auschwitz es una amenaza absoluta que excede su historia específica. Auschwitz en su cualidad de forma-apariencia (*Erscheinungsform*), para utilizar la jerga hegeliana, fue impulsada por fantasías antisemitas tóxicas de pureza racial que se aferraron, con el apoyo oficial, en Alemania, en un momento específico de la historia. La esencia (*Wesen*) de Auschwitz es, sin embargo, el potencial genocida de las tendencias sociales hacia la integración y la administración. Detrás del asesinato de los judíos en manos de los Nazis, lo que hay es el desenvolvimiento la lógica de la modernidad.

²² Uno de los principales objetivos de mi trabajo *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory*, fue clarificar esto; ver particularmente los capítulos uno y once de la versión revisada, así como mis su-

que esto impone sobre todos nosotros sin excepción es que el futuro de la humanidad, en cualquiera de sus formas, se encuentra ahora completamente en duda. Podríamos no sobrevivir nuestro propio proceso social.²³ Auschwitz e Hiroshima son el fin del mito del progreso automático. “No hay ninguna historia universal que lleve del salvaje hasta la humanidad, si sin duda una que lleva de la honda a la bomba atómica.”²⁴ Para Adorno, entonces, y de manera enfática, la catástrofe no es algo del pasado, un evento que sucedió una vez y ahora debe ser evitado. Estamos en la catástrofe y esta está sucediendo constantemente.

Las implicancias de esto en el arte, sostiene Adorno, son intimidantes. Con la modernidad las artes adquirieron una nueva autonomía, reclamando su lugar entre las letras, el conocimiento y la ciencia autónoma, dentro de la honorable producción del “espíritu” (Geist). Pero esa “cultura” es aún el lujo de la plusvalía social extraída, condicionada por la división entre trabajo manual e intelectual y, por ello, implicada en el dominio. Diferenciándose enfáticamente de la “vida”, el arte se mantiene, sin embargo, unido a ella. Como resplandeciente promesa de felicidad, el arte no puede volverse la praxis que realizaría lo prometido. Y es esta frustración constitutiva la que convierte al rechazo de función en afirmación de la realidad social dada. El “carácter doble” del arte –“hecho social” y autonomía– es, de este modo, un antagonismo que “se comunica sin cesar a la zona de su autonomía”.²⁵ Y el mismo antagonismo acecha a toda la cultura autónoma condicionada por la separación del espíritu en la división del trabajo, contaminando su pretensión de ilustración: “toda cultura participa en el nexo de culpa de la sociedad”.²⁶ Mientras se desenvuelve el proceso de la modernidad y sus tendencias hacia la totalización y la administración socavan la misma subjetividad autónoma de la que esta cultura depende y que es lo único que puede darle algún sentido redentor, el dilema del arte se agudiza. Bajo el encabezado “industria cultural”, Adorno y Horkheimer describen cómo el mercado, mediando estas presiones sociales, tienden a socavar sistemáticamente la autonomía del arte y, tras el espejismo de la diversidad,

cesivas elaboraciones al respecto en “Hits: From Trauma and the Sublime to Radical Critique”, *Third Text* 97, vol. 23, no. 2 (2009), págs. 135-149.

²³ Como indica Adorno, la “amenaza [...] de la catástrofe total” se ha vuelto “allgegenwärtigen” –omnipresente, ubicua, saturando lo contemporáneo (Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, op. cit., pág. 362; *Teoría estética*, op. cit., pág. 321).

²⁴ Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik*, op. cit., pág. 324 (*Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 295).

²⁵ Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, op. cit., pág. 16 (*Teoría estética*, op. cit., pág. 15).

²⁶ Theodor W. ADORNO, “Kulturkritik und Gesellschaft,” en *Prismen*, op. cit., pág. 17 (“Crítica de la cultura y sociedad”, en *Crítica de la cultura y sociedad*, op. cit., pág. 16).

a reducir la cultura a una “semejanza” (*Ähnlichkeit*) conformista.²⁷ Incluso antes de Auschwitz, una crisis de fe habría reflejado meramente el registro preciso de la realidad social. Después de ello, el “el derecho a la existencia” del arte se pone en duda, como lo anuncia la frase con la que se inicia *Ästhetische Theorie*.²⁸

Estas reflexiones y argumentos críticos, desarrollados y profundizados en el período que abarca desde *Dialektik der Aufklärung* (1944) hasta la muerte de Adorno en 1969, son el contexto en el que tenemos que leer su afirmación “escribir un poema después de Auschwitz es barbarie” –y de hecho se ha vuelto “imposible” (*unmöglich*)–²⁹. Escrito en 1949 y publicado en 1951, al final del ensayo programático “Kulturkritik und Gesellschaft”, esta equívocamente famosa provocación comenzó a circular ampliamente recién hacia 1955, como el ensayo principal de *Prismen*. Adorno volvería a revisar constantemente esta afirmación, moderándola y calificándola, pero sosteniéndola con fuerza.³⁰ Si, como hemos visto, el proceso social en general tiende a restringir y eliminar las condiciones de subjetividad autónoma, entonces el sujeto de la experiencia y el sentimiento espontáneos que podría escribir o leer poesía lírica está desapareciendo junto a esta. Y si Auschwitz es la demostración de que esta tendencia acarrea un potencial genocida, entonces el significado de la provocación de Adorno emerge claramente: la poesía, que ya se está volviendo “imposible” debido a la pérdida de sujetos autónomos que son su condición necesaria, se vuelve ahora barbárica, si, no pudiendo identificar la catástrofe social, intenta proseguir como si nada hubiese pasado. Esta primera formulación, entonces, es la demanda de una autorreflexión, un llamado de atención que desafía al arte a alcanzar su propio aprieto [*plight*].³¹

²⁷ Max HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* [1944], Frankfurt a.M.: Fischer, 2003, págs. 128-176 (*Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Akal, 2007, págs. 133-182).

²⁸ Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, op. cit., pág. 9 (*Teoría estética*, op. cit., pág. 9).

²⁹ Theodor W. ADORNO, “Kulturkritik und Gesellschaft,” p. 31; “Crítica de la cultura y sociedad”, p. 25.

³⁰ En “Engagement” [1962], en *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, págs. 422-3 (“Compromiso”, en *Notas sobre literatura II*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2003, págs. 393-413); *Negative Dialektik* [1966], op. cit., págs. 355-6 (*Dialéctica Negativa*, op. cit., pág. 332); “Ist die Kunst heiter?” [1967] en *Noten zur Literatur*, op. cit., págs. 603-4 (“Es jovial el arte” en *Notas sobre literatura II*, op. cit., pág. 583) y “Kunst und die Künste” [1967] in *Gesammelte Schriften*, vol. 10.1, ed. d. R. Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, pág. 454 (“El arte y las artes”, en *Crítica de la cultura y sociedad I*, op. cit., pág. 396).

³¹ Tano “poema” (*Gedicht*), cuanto “poemas/poesía” (*Gedichte*) en la formulación de Adorno deben ser leído como una sinécdoque de todas las artes, del mismo modo que “Auschwitz” significa al genocidio Nazi.

En resumen, en *Dialéctica Negativa*, Adorno insiste en que Auschwitz es la prueba irrefutable del “fracaso de la cultura” (*das Misslingen der Kultur*):

“Toda la cultura posterior a Auschwitz, junto con su apremiante crítica, es basura. Al restaurarse después de lo que en su paisaje sucedió sin resistencia, se ha convertido en la ideología que potencialmente era desde que, en oposición a la existencia material, se permitió insuflarle a ésta la luz de la que la separación entre el espíritu y el trabajo corporal la privó. Quien aboga por la conservación de una cultura radicalmente culpable y gastada se hace cómplice, mientras que quien rehúsa la cultura fomenta inmediatamente la barbarie como la cual se reveló la cultura. Ni siquiera el silencio se sale del círculo.”³²

El arte y toda la tradición de cultura ilustrada, entonces, debe cargar con el peso de este trance, reflexionando sobre su propio fracaso, sus orígenes y la continua dependencia de la injusticia, llevada a un punto crítico por su impotencia para prevenir o resistir el genocidio. Esta no puede ni permitir ningún tipo de restauración acrítica de su ostensible autoría, ni huir al hallarse frente a la apremiante presión de un sistema hostil y totalizante.

La crítica adorniana a la cultura tradicional nos ayuda a entender la violencia gestual de los artistas y las obras que he citado. Con dificultades para encontrar el camino hacia la claridad eventualmente expresada en los textos tardíos de Adorno, estos artistas exteriorizaron, en un comienzo más o menos ciegamente, el conflicto que especifica Adorno.³³ Más adelante, como veremos, algunos de estos artistas pudieron trabajar con estas ideas con gran lucidez. El demolicionismo que algunos de ellos habían dirigido hacia el arte es un extravío, pero es al menos comprensible. Pues además podemos observar que las primeras formulaciones de Adorno sobre la problemática del “después de Auschwitz” plantean un conflicto general, estructural que discute desde las tendencias de un proceso social global y un análisis de la posición del arte dentro de dicho proceso. No es aún una cuestión de representar la catástrofe en el arte.

³² Adorno, *Negative Dialektik*, op. cit., págs. 359-60; *Dialéctica negativa*, pág. 336. Cf. la glosa de Adorno sobre la “culpa” (*Schuld*) en *Ästhetische Theorie*, op. cit., págs. 347-8; *Teoría Estética*, op. cit., págs. 309-310.

³³ Por supuesto que no estoy diciendo que estos artistas fuesen todos esforzados lectores de Adorno. La diseminación de los textos del autor puede haber sido importante, aunque tampoco puede explicarlo todo. Es el proceso social, que nos produce como sujetos en su desenvolvimiento como historia, al que tanto Adorno como los artistas respondieron, cada uno a su modo.

4 FINALES DE PARTIDA: APRIETO [PLIGHT] DEL DESPUÉS

En la conferencia radial y ensayo de 1962 “Compromiso”, en el contexto de una polémica recurrente contra el arte comprometido, Adorno comienza a enfrentarse con el problema de la representación artística.³⁴ Al considerar las diversas estrategias de las que los artistas se valieron para representar Auschwitz y la catástrofe social a la que pertenece, Adorno comienza a teorizar y a abogar por una forma de producción disonante y hermética fundada en la presentación negativa. Adorno concluye que las representaciones políticamente comprometidas de Brecht y Sartre son demasiado directas, distorsionantes y trivializantes. Como él resumiría más tarde en *Ästhetische Theorie*: “las obras de arte ejercen un efecto práctico, si es que en absoluto lo hacen, en una transformación apenas aprehensible de la consciencia, no arengando”.³⁵ Kafka, Schönberg y sobre todo Beckett se vuelven sus modelos predilectos.

Como he argumentado extensamente en otro trabajo, la reescritura adorniana de lo sublime –o, más precisamente, su intento de entender cómo Auschwitz hizo que lo sublime se vuelva imposible y sea remplazado por algo radicalmente diferente– es la nueva elaboración de un arte negativo de la disonancia.³⁶ Lo sublime tradicional marcaba un pasaje desde el terror y la perturbación a una complaciente autoadmiración. La zozobra de la imaginación ante el poder o el tamaño de la naturaleza era rescatada por la razón, que recuerda al sujeto su destinación suprasensible, como un agente moral libre. Pero después de Auschwitz y la letra muerta del progreso automático, el recurso salvador a la dignidad humana está anulada. El terror del proceso social suplanta al de la naturaleza como el desencadenante de lo sublime, pero ahora el terror permanece con vigor. De hecho, la razón autónoma, si es que algo así pudiera hallarse, confirma ahora precisamente esto. En el arte negativo que privilegia Adorno, cualquier sentimiento de disfrute, cualquier placer generado por la estructura mimética de la apariencia artística, vuelve hacia el terror una vez que se lo analiza. Los sujetos de este sublime están dañados, son sujetos residuales; solo pueden mirar, como desde barriles en la vorágine, su propio lento

³⁴ Los argumentos de Adorno contra Brecht son interesantes, aunque conllevan problemas serios. Me ocupo de esto en “Dialectical Realism and Radical Commitments: Brecht and Adorno on Representing Capitalism”, *Historical Materialism*, vol. 18, no. 3 (2010), págs. 3-24.

³⁵ Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, op. cit., pág. 360 (*Teoría estética*, op. cit., pág. 320).

³⁶ Cf. Gene RAY, *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory*, capítulo uno; y mi resumen y discusión en “Hits: From Trauma and the Sublime to Radical Critique.”

descenso orbital alrededor del absorbente trauma de la historia. La poderosa disonancia de las obras de arte no reconciliadas, dice Adorno, “producen la angustia (*Angst*) de la que el existencialismo no hace más que hablar”.³⁷ En *Ästhetische Theorie* este efecto será denominado “*Erschütterung*” - “estremecimiento”³⁸.

Kant introdujo la noción de “presentación negativa” (*negative Darstellung*) en conexión con lo sublime de la *Crítica del juicio* [*Kritik der Urteilskraft*] (1790). En un famoso pasaje en el que admira la prohibición judía de las imágenes, postula que las nociones abstractas, como las ideas de la infinitud o de Dios, pueden ser representadas negativamente, y que el sentimiento de lo sublime no se debilita en esta aproximación negativa.³⁹ De manera similar, Adorno indica que “la abstracción por la que objetivamente se rige la sociedad” no puede ser capturada en imágenes positivas o en las fábulas simplistas del arte comprometido.⁴⁰ Como el antiguo Dios, la catástrofe social solo puede ser evocada y proclamada negativamente en el arte. Incluso Schönberg, insinúa Adorno, no siempre recuerda esto. Adorno sugiere en su crítica a *Un superviviente de Varsovia* que esta obra es aún demasiado positiva. Los remanentes de disfrute que se aferran incluso a las obras de artes más ascéticas y rigurosas, como el efecto estructural de la apariencia como tal, debe ser resistido. Estos remanentes amenazan con convertir al arte “sobre” Auschwitz en una nueva violación de las víctimas. Solo las representaciones más indirectas, codificadas y herméticas del sufrimiento de las víctimas generan una resistencia adecuada y contrarrestan el disfrute intrínseco al arte. Para Adorno, Beckett es una referencia en tanto evoca la catástrofe en su esencia, no a través de la invocación directa o la arenga del compromiso, sino mostrando cuán poco queda del sujeto autónomo en su crisis. En *Final de partida* la catástrofe es escenificada cuando llega la noticia de que Hamm se ha quedado sin analgésicos.⁴¹ “A la situación del campo de concen-

³⁷ Theodor W. ADORNO, “Compromiso”, op. cit., pág. 409 (“Engagement”, op. cit., pág. 426)

³⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, op. cit., pág. 364; *Teoría estética*, op. cit., pág. 323: “El estremecimiento, que está contrapuesto rotundamente al concepto habitual de vivencia, no es una satisfacción particular del yo, no se parece al placer. Más bien, es una advertencia de la liquidación del yo, que estremecido comprende su propia limitación y finitud.” En este punto, la reescritura adorniana de lo sublime se entrecruza con la escritura lacaniana de la teoría freudiana del trauma en el seminario de 1964, publicado como Jacques LACAN *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris: Éditions du Seuil, 1973, págs. 63-75 (ing., *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, ed. Jacques-Alain Miller and trad. Alan Sheridan, New York: Norton, 1981, págs., 53-64).

³⁹ Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe*, vol. 10, ed. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, pág. 201 (trd. cast. de P. Oyarzún, Monte Ávila: Caracas, 1992, pág. 187).

⁴⁰ Theodor W. ADORNO, “Compromiso”, op. cit., pág. 401 (“Engagement”, op. cit., pág. 425).

⁴¹ Theodor W. ADORNO, “Versuch, das Endspiel zu Verstehen,” en *Noten zur Literatur*, op. cit., pág. 303 (“Intento de entender *Fin de partida*” en *Notas sobre literatura II*, op. cit., pág. 292).

tración –situación que él no nombra, como si estuviese sujeta a una prohibición de imágenes–, Beckett ha reaccionado de la única manera adecuada: lo que es, es como un campo de concentración”⁴². O de nuevo, en el ensayo de 1961 sobre *Fin de partida*: “Solo callando puede pronunciarse el nombre del desastre”⁴³.

A Adorno le llevó mucho tiempo tomar posición respecto de la poesía de Paul Celan, quien se debatió corajudamente con el desafío de Adorno. El poema “Angostura”⁴⁴ [“*Engführung*”] de Celan, la reescritura radical de 1958 de su otro poema “Fuga de muerte” [“*Todesfuge*”] (1945), fue realizada con completa conciencia de los trabajos y argumentos de Adorno.⁴⁵ Finalmente, en *Ästhetische Theorie*, Adorno le otorga a Celan un lugar en su breve lista de aquellos que pudieron responder adecuadamente al problema del arte después de Auschwitz; podría decirse que allí se encuentra lo más cercano a una retracción de su anatema de 1951:

“En el representante más significativo de la poesía hermética en la literatura alemana contemporánea, Paul Celan, el contenido de experiencia de lo hermético se ha invertido. Esta poesía está penetrada por la vergüenza del arte frente al sufrimiento, el cual se sustrae tanto a la experiencia como a la sublimación. Los poemas de Celan quieren decir el horror extremo a través del silencio.”⁴⁶

5 EVOCACIÓN NEGATIVA Y MANIFESTACIÓN EN LAS ARTES VISUALES

En las artes visuales la presentación negativa tuvo que desenvolverse de modo diferente. Los objetos encontrados son presentaciones totalmente positivas, más que representaciones miméticas, de fragmentos seleccionados de la vida empírica. Pero ya hemos visto que los objetos encontrados también pueden funcionar como presentación negativa de otras cosas que están ocultas: el piano y la pizarra pentagramada en *Plight* son una presentación directa y positiva de esos objetos, pero son la presentación negativa de la música. La evocación negativa funciona porque podemos establecer instantáneamente una asociación entre esos objetos y la música.

⁴² Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 348 (*Negative Dialektik*, op. cit., pág. 373).

⁴³ Theodor W. ADORNO, “Versuch, das Endspiel zu Verstehen,” en *Noten zur Literatur*, op. cit., pág. 290 (“Intento de entender *Fin de partida*” en *Notas sobre literatura II*, op. cit., pág. 279).

⁴⁴ Paul CELAN, *Obras completas*, trad. de José Luis Reina Palazón, Madrid: Trotta, 2002.

⁴⁵ Cf. la correspondencia entre ambos publicada con una introducción de Joachim Seng en *Frankfurter Adorno Blätter*, no. 8 (2003).

⁴⁶ Theodor W. ADORNO, *Teoría estética*, op. cit., pág. 426 (*Ästhetische Theorie*, op. cit., pág. 477).

Esto sugiere que la presentación negativa depende de una imagen positiva o asociación que se encuentra por detrás y la respalda.



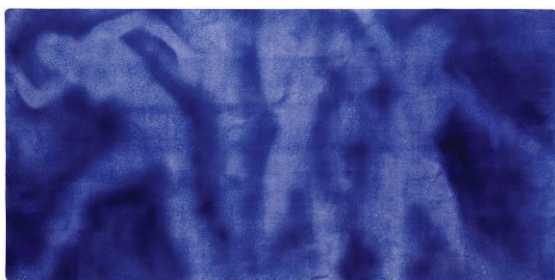
Antes de que fuera posible intentar una presentación visual negativa de Auschwitz, por ejemplo, sería necesario que las imágenes positivas circulen por un tiempo lo suficientemente largo como para que queden grabadas en la conciencia colectiva –y probablemente esto suceda contra una fuerte resistencia y una tendencia hacia el olvido, la

omisión y la negación-. Su consolidación en la conciencia pública no alcanzaría para demostrar que el genocidio Nazi o la catástrofe ya han sido procesadas; solo indicaría que la mínima conciencia necesaria para procesar algo críticamente al menos existía. Una vez que las imágenes positivas están tan bien establecidas, una vez que puede darse por hecho que la mayoría de la gente ha sido expuesta a dichas imágenes y acarrean sus rastros, entonces es posible trabajar con ellas sin mostrarlas. El estreno de *Nuit et brouillard* [Noche y niebla] de Resnais en 1955 fue un vehículo de esta diseminación y tuvo un profundo impacto, no solo en la conciencia pública, sino también en los artistas europeos y parece haber abierto y estimulado la investigación sobre la presentación negativa como una estrategia específica de lo visual para evocar y manifestar la historia traumática. La propia forma de la película, que alterna y contrasta imágenes de archivo fijas con imágenes en movimiento, filmadas recientemente y a color, en las ruinas de los campos en paisajes idílicos, propone un problema de representación, que el texto de Cayrol articula explícitamente en varios momentos. Si el film *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) es reconocido hoy en día como un hito de la presentación negativa en el cine, su “ficción de lo real” probablemente dependa, más de lo que a Lanzmann le gustaría reconocer, del impacto del documental de Resnais. Lanzmann criticó la película de Resnais por mostrar demasiado y demasiado positivamente, mientras que el genocidio de millones en las cámaras de gas configura escenas de terror para las que ningún filme, ninguna imagen es adecuada.⁴⁷ Mientras no tenemos necesidad de

⁴⁷ Cf. Raye FARR, “Some Reflections on Claude Lanzmann’s Approach to the Examination of the Holocaust,” en T. Haggith y J. Newman (eds.), *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933*, London, New York: Wallflower Press, 2005, págs. 161-167.

disputar esta postura, no podemos dejar de observar que la fuerza de la película de Lanzmann que acumula testimonios devastadores mientras omite imágenes documentales, es intensificada por la exposición previa a imágenes positivas. De hecho, esta exposición es necesaria para poder comprender, a través de la obra de Lanzmann, cuán inadecuadas son dichas imágenes.

Luego de unos años del estreno de la película de Resnais, cuando las implicancias de ésta fueron asimiladas y retomadas por nuevas investigaciones, comenzó en París, donde *Nuit et brouillard* tuvo su mayor recepción, la reflexión sobre la presentación negativa como estrategia de la manifestación visual de la historia traumática. A partir de 1959 los puntos se conectaron con rapidez al interior del grupo de artistas que en 1960 se asociaron, a través de Pierre Restany, como los *Nouveaux Réalistes*. Problemáticas que anteriormente eran de interés artístico sólo en tanto problemas de forma, como, por ejemplo, la relación entre la performance y el trazo que crea texturas en el lienzo, fueron revisadas bajo la presión de una creciente conciencia sobre la historia catastrófica y su fundamento en el proceso social contemporáneo. Cuando Yves Klein volvió a la pintura figurativa con sus *anthropométries* en 1960, recuperó un terreno ya explorado por Robert Rauschenberg, como, por ejemplo, las figuras en negativo de 1949 realizadas sobre de papel heliográfico iluminado. Pero Klein había visto ahora las sombras dejadas en paredes y veredas de Hiroshima por la bomba atómica. Es así que, en 1961, año en que Francia bomba atómica y en el que se estrena *Hiroshima mon amour*, el film de Resnais y



Klein, *People Begin to Fly*, 1961

Marguerite Duras, Klein realizó con sus *anthropométries* un viraje hacia lo real: en la secuencia que va desde *People Begin to Fly* hasta *Hiroshima* se puede evidenciar el potencial de la representación negativa. La historia

fuerza la dialéctica de forma y contenido, y la figuración luego de 1945 no puede ser lo que había sido.

Más pertinentes en este ámbito fueron las investigaciones en el terreno de la escultura realizadas por Spoerri y Arman. En sus *tableaux pièges* (cuadros trampa o imágenes entrampadas), serie que comenzó en 1960, Spoerri fijaba los objetos que encontraba sobre mesas convencionales, las giraba y colgaba el resultado sobre la pared. En la "fijación" negativa de escenas específicas de azar y cotidianidad, sus

pièges de comidas y mesas compartidas convierten el trazo en evidencia histórica, y el ensamblaje de objetos encontrados en una exhibición forense. El contexto histórico, que Adorno se ocupó de teorizar, permea indirectamente la reinención de Spoerri de la naturaleza muerta. Como él mismo diría más tarde: “Una comida atrapada contiene momentos de placer, pero puede que en el cenicero haya una colilla de cigarrillo apagada con furia”⁴⁸.

En 1959, Arman realizó sus primeras *poubelles* (basuras): cajas y vitrinas llenas de basura y desperdicios encontrados, al igual que sus primeras *accumulations*, colecciones seriadas de ejemplares de objetos iguales o similares. Como indica el análisis de Benjamin Buchloch de estas obras y sus contextos, la reflexión que Arman realiza sobre la cultura de la mercancía y su basura, transforma la tradición del objeto encontrado y el *readymade* y, en cierto sentido, anuncia “el fin de la utopía del objeto estético.”⁴⁹ Se puede observar con bastante claridad que la esperanza y el optimismo que Duchamp y otros artistas de la primera vanguardia habían depositado en objetos industriales fue liquidada junto con el mito del progreso automático. Los *readymades* ya no son optimistas, del mismo modo en que el optimismo en general ya no es posible; y esto es un problema objetivo, como Adorno dejó en claro, que no se alivia con la reconstrucción de un pseudo-optimismo de la abundancia mercantilizada. Con bastante precisión y elocuencia, las *Lunettes noires* de Spoerri postulan lo mismo.

Estoy menos convencido de que la selección y manipulación que Arman hace de los objetos encontrados bajo las condiciones de posguerra vacíen a estos objetos de cualquier tipo de aura, como sugiere Buchloch. Si complementamos su análisis

⁴⁸ Extraído de una entrevista con Freddy De Vree, en *Daniel Spoerri: Détrompe-L’Oeil*, op. cit., sin número de página. En su libro *An Anecdoted Topography of Chance* se puede leer entre líneas de manera poderosa cómo la historia acecha la obra de Spoerri. Allí atrapa, a través de la descripción textual y asociativa, todo lo que encontró en su mesa de trabajo en el Hotel Carcassonne, 24 Rue Mouffetard en París, a las 3:47 pm, el 17 de octubre de 1961. De hecho, ese día, tres horas más tarde, aconteció la infame masacre en la que la policía asesinó a 150-200 argelinos durante una manifestación pacífica en protesta del toque de queda que Maurice Papon impuso a los musulmanes. Esta masacre fue negada oficialmente hasta que, finalmente, en 2012 fue reconocida públicamente por un presidente francés. Hasta donde yo sé, la importancia de la fecha del libro de Spoerri ha pasado desapercibida. Evidentemente debemos añadir una anécdota a esta “topografía del azar y el desorden” para, como enfatizaría Spoerri citando no menos que a Sherlock Holmes, hacer un ejercicio de precisión y detección. Cf. Daniel SPOERRI, con Robert FILLIOU, Emmett WILLIAMS, Dieter ROTH y Roland TOPOR, *An Anecdoted Topography of Chance*, London: Atlas Press, 1995, pág. 23. Sobre la masacre, ver Jean-Luc EINAUDI, *La Bataille de Paris: 17 October 1961*, Paris: Seuil, 1991.

⁴⁹ Benjamin H. D. BUCHLOH, “From Yves Klein’s *Le Vide* to Arman’s *Le Plein*,” en Id., *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000, pág. 270.

y volvemos sobre las huellas de la presentación negativa, como lo hago aquí, entonces la historia se complejiza. Los *portraits-robot* de Arman registraban el hecho



Arman, *Poubelles*, 1959

de que la conexión invisible entre los individuos y sus cosas excedía y sobrevivía la mera relación de posesión. Los individuos pueden ser evocados negativamente de un modo bastante preciso a través de la presentación de cosas ligadas a ellos. Esto es lo que muestra Arman en esos “retratos” de su marchand y sus amigos, en los que parecería solo mostrar su basura. Estas bromas de mal gusto se volvieron también hacia las cualidades escénicas de *Fin de partie* de Beckett, que se estrenó en Londres en abril de 1957 y en París tres semanas después: en esa obra sombría, Hamm tiene a sus padres ancianos, Nagg y Nell, en dos tachos de basura (*poubelles*).⁵⁰ Pero incluso la miseria y obsolescencia exhibidas de una subjetividad enfrentándose a su final acarrea un pathos que nosotros, los remanentes mutilados de una subjetividad que se intenta aferrar a la vida dañada, aún podemos sentir y registrar. De modo similar, como hemos visto a propósito de las *colères* y *combustions* de instrumentos musicales, la destrucción de estos objetos auráticos con sus frágiles cuerpos de madera y cálidas pátinas, producen un aura se-

de que la conexión invisible entre los individuos y sus cosas excedía y sobrevivía la mera relación de posesión. Los individuos pueden ser evocados negativamente de un modo bastante preciso a través de la presentación de cosas ligadas a ellos. Esto es lo que muestra Arman en esos “retratos” de su marchand y sus amigos, en los que parecería solo mostrar su basura. Estas bromas de mal gusto se volvieron también hacia las cualidades escénicas de *Fin de partie* de Beckett, que se estrenó en Londres en abril de 1957 y en París tres semanas después: en esa obra sombría, Hamm tiene a sus padres ancianos, Nagg y Nell, en dos tachos de basura (*poubelles*).⁵⁰ Pero incluso la

miseria y obsolescencia exhibidas de una subjetividad enfrentándose a su final acarrea un pathos que nosotros, los remanentes mutilados de una subjetividad que se

intenta aferrar a la vida dañada, aún podemos sentir y registrar. De modo similar, como hemos visto a propósito de las *colères* y *combustions* de instrumentos musicales, la destrucción de estos objetos auráticos con sus frágiles cuerpos de madera y cálidas pátinas, producen un aura se-



Beckett, *Final de partida*

⁵⁰ Esta obra fundamental fue escrita en francés y traducida por Beckett al inglés; en la edición alemana, sin embargo, traducida por Elmar Tophoven con la aprobación de Beckett, apareció antes que la inglesa. *Fin de partie* (Les Editions de Minuit, 1957; *Endspiel*, Suhrkamp, 1957; *Endgame*, Grove, 1958). Adorno se encontró con Beckett en París en 1958 y discutieron largamente sobre la obra; él ya había visto una puesta de *Endspiel* en Viena. La dedicatoria del ensayo de Adorno sobre *Fin de partie* dice, en inglés “To S.B., in memory of Paris, Fall 1958.” [“A S.B. en recuerdo del otoño de 1958 en París”]. Sobre los tachos de basura Adorno comenta “Los cubos de basura son emblemas de la cultura reconstruida después de Auschwitz”. “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, op. cit., pág. 322 (“Intento de entender *Fin de partie*”, op. cit., p. 300). Sobre el encuentro de Adorno y Beckett ver Stefan MÜLLER-DOOHM, *Adorno: A Biography*, trad. R. Livingstone, Cambridge: Polity Press, 2009, págs. 356-60. Sobre las primeras producciones de *Fin de partie*, ver Anthony CRONIN, *Samuel Beckett: The Last Modernist*, London: Flamingo, 1997, pág. 458-66.

cundaria: el halo reluciente de una cultura tradicional que, como el sujeto, se encuentra en el proceso de desaparecer y apenas puede comprender la base objetiva de su extinción. Por su impactante y completo anti-humanismo, la quema de violines y pianos se encuentra a la par de la quema de libros; incluso como gestos artísticos estos actos amenazan implícitamente al propio cuerpo con violencia.⁵¹ Sería erróneo asumir o concluir que no hay ningún pathos generado por la crisis de la cultura, incluso si los sentimientos fluctúan entre el terror, la ira, la consternación y la vergüenza. No se trata de la pérdida del aura, sino de la necesidad de especificar exactamente qué tipo de carga aurática se estructura, al menos potencialmente, en los objetos de Arman.⁵² En esta dirección, debemos ser dolorosamente precisos.

Ha quedado firmemente establecido en el registro histórico, y es sabido por aquellos que se han tomado la molestia de informarse, que Auschwitz y las otras máquinas de muerte nazis fueron la escena de un robo tan inmenso y sistemático que nos recuerda a la famosa reconstrucción que realiza Marx de la “acumulación originaria”. En estos campos las víctimas no eran solo asesinadas. Sus cuerpos y su propiedad personal eran saqueados sin restricción de modos tan truculentos y atroces que desafiaban cualquier creencia. En Auschwitz, donde un millón de víctimas fueron asesinadas, el noventa por ciento de ellos judíos, la propiedad robada era ordenada cuidadosamente y almacenada en depósitos especiales llamados sardónicamente “Canadá” por los prisioneros forzados a llevar a cabo esta labor criminal. Cuando los Nazis evacuaron Auschwitz antes de la avanzada del ejército soviético en enero de 1945, hicieron estallar el crematorio e intentaron quemar o destruir toda la evidencia obvia del genocidio. De todos modos, quedó mucha evidencia y los camarógrafos soviéticos que llegaron con la liberación del campo, registraron pilas inmensas de ropa, valijas, anteojos, brochas de afeitarse y cualquier cosa que tuviese algún potencial valor para la economía de guerra nazi –había incluso dentaduras sustraídas de los cadáveres, pues se buscaban coronas y arreglos de oro entre los

⁵¹ Luis Buñuel y Salvador Dalí ya habían explotado este potencial en *L'Age d'or* (1930): en una de las escenas “pintorescas” sobre Roma, un peatón burgués patea casualmente un violín en una vereda antes de pisotearlo hasta destruirlo en pedazos. En un momento histórico y en un contexto artístico diferentes, esta singular forma de violencia gratuita (una entre otras a lo largo del film), junto con los efectos de shock generados, contribuyeron al escándalo general.

⁵² Walter Benjamin pensó el aura como una carga o efecto de distancia fundada en distintos tipos de autoridad - que investían en obras de arte singulares una auténtica experiencia o retorno de “tiempo perdido”. Podemos pertenecer a la época de la reproductibilidad técnica, la experiencia degradada y la memoria debilitada, pero incluso los sujetos atrofiados pueden sufrir el trauma. La historia traumática, evocada y manifestada por la presentación negativa, podría reclamar, y de manera muy enfática, una autoridad necesaria.

dientes de las víctimas. Existe casi una hora de material del que se utilizaron fragmentos como evidencia en los Juicios de Núremberg. También se utilizaron fragmentos para el montaje de *Nuit et brouillard* en donde se muestran anteojos, tazones y ropa robados. Incluso algunos fotogramas extraídos de ese archivo pueden haber tenido una circulación bastante más amplia que aún no ha sido mapeada.

Dos de las obras de Arman en particular son reconstrucciones exactas, en una escala mucho menor, de estas imágenes documentales. *La Vie à pleines dents* [Sacarle el jugo a la vida; o tal vez para no perder el juego de palabras: *Una gran mordida de vida*],



Arman, *La Vie à pleines dents*, 1960

de 1960, es una acumulación perturbadora de dentaduras; en *Argus extra myope* [Argus extra miope], de 1961, el artista recolecta y guarda en cajas anteojos encontrados. Ambas son presentaciones negativas de individuos. Al mismo tiempo, por medio de un vínculo visual con la historia que es demasiado preciso como para no



Arman, *Argus extra myope*, 1961

tenerlo en cuenta, estas obras evocan también a otras personas cuyas dentaduras y anteojos fueron robados en el transcurso del asesinato administrado. Es en esta segunda evocación que las obras de Arman manifiestan el genocidio nazi. El potencial artístico descubierto y movilizado aquí queda claro.

Es así como funciona la presentación negativa y como “recuerda”: estas obras manifiestan – ellas reafirman que estas personas evocadas existieron, pero fueron asesinadas, que este crimen se cometió. Y esta manifestación está de hecho cargada con una horrible aura.

Buchloch observa estos ecos de *Nuit et brouillard* y concluye: “En sus formas extremas, las *accumulations* y *poubelles* de Arman cruzan el umbral para volverse imágenes-memoria de las primeras instancias históricas de la muerte industrializada”.⁵³ Pero el autor duda en asignar cualquier tipo de primacía interpretativa a esta mani-

⁵³ Benjamin H. D. BUCHLOH, “From Yves Klein’s *Le Vide* to Arman’s *Le Plein*,” p. 274. De hecho, como indica una nota al pie (19, p. 283), él llegó a confirmar, en una entrevista con Arman, que el artista “vio la película cuando se estrenó y recuerda que tuvo un fuerte impacto en él”.

festación, o explorar más allá las implicancias. La “elección inevitablemente ilimitada del objeto estético de Arman” conducen a Buchloch más bien a las nuevas condiciones de formación del sujeto – la reforzada identificación con el “valor de cambio del signo”⁵⁴. Tomando en cuenta toda la producción de Arman, estas dos obras, y tal vez algunas otras que articulan una manifestación de precisión similar, parecen estar abrumadas por el gran volumen y arbitrariedad de las acumulaciones que realiza el artista. Hasta aquí debemos tomar en cuenta las ideas de Buchloch, y, sin embargo, también debe ser dicho que la relación de estas obras de Arman con el resto de su producción refleja y manifiesta la posición del asesinato industrial dentro de la lógica general, global, de la acumulación capitalista: está allí, frente a nuestros ojos, visible pero no necesariamente visto – un potencial, una latencia escasamente comprendida que muy bien se nos puede perder en el flujo y la inundación de la vida mercantilizada y la cultura del espectáculo. Estaríamos de acuerdo con la idea de Buchloch de que la dialéctica de “silencio y exposición” (o de “no-manifestación y espectacularización”) conforma el marco histórico del arte de posguerra.⁵⁵ Pero en el caso de Arman, podemos ver que es a través de la presentación negativa que su trabajo es capaz de manifestar toda la catástrofe –en sentido adorniano.

Es necesario insistir en que la eficacia de la presentación negativa no depende de la intención artística. Estas conexiones visuales con la historia son irrefutablemente objetivas; el potencial de evocación y manifestación que, una vez que se active, producirá efectos –incluyendo el “estremecimiento” adorniano–, está codificado en las obras.⁵⁶ Esto sigue siendo cierto incluso cuando estas conexiones se hubieran producido inconscientemente –incluso si Arman hubiese sido completamente ciego frente a lo que había hecho–. Sin embargo, algunas otras obras de este artista indican que él era muy consciente al respecto. *Tuez-les tous, Dieu*



Arman, *Tuez-les tous, Dieu reconnaître les Siens*, 1961

⁵⁴ *Ibid.*, págs. 272-4.

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 259.

⁵⁶ El sujeto reaparece decisivamente solo en la recepción: estos efectos, estas conexiones solo pueden ser activadas en espectadores específicos. Entran en juego todos los factores que condicionan el encuentro entre espectador y obra de arte (es decir, la conformación de la disposición subjetiva por el proceso social objetivo). Con respecto a la producción, las intenciones artísticas no son necesariamente conscientes y no pueden ser verificadas. Tampoco son permanentes los momentos de lucidez. Finalmente, no es tan importante qué vectores psico-subjetivos instalaron ese potencial en obras de arte específicas, como el hecho de que podamos verificar que esos vectores *existen* en dichas obras. Lo mismo pasa con Beuys.

reconnaître les Siens [Mátalos a todos, Dios reconocerá a los suyos], de 1961, es una acumulación de rociadores de insecticida. Aquí las reconocidas marcas de algunos - Fly-Tox, Flit, Projex- muestran cómo la mercantilización ha alcanzado incluso al veneno. Aquí tenemos que volver sobre Clov, personaje de *Fin de partida*, quien, al descubrir que se le ha metido una pulga en los pantalones, se rocía sus genitales con veneno. Como indica Adorno, la escena es una entre varias de la obra que apuntan al fin del dominio humano sobre la naturaleza, que fue siempre auto-represivo y que acarreó de manera latente en su interior una inversión del instinto de supervivencia. De hecho el insecticida está históricamente atravesado con la prehistoria del Zyklon-B, la toxina utilizada en las cámaras de gas nazis: “El insecticida, que desde el inicio aludía a los campos de exterminio, se convierte en el producto final del dominio de la naturaleza, que ahora acaba consigo mismo”⁵⁷. El título de la obra de Arman es una frase atribuida a al Abad de Cîteaux, quien comandó la masacre de Béziers, en el sur de Francia, en 1209, durante la Cruzada albigense. Expresa el momento en la escala de violencia administrada en el que se comienza a pensar en categorías enteras de gente a las que hay que matar indiscriminadamente.



Arman, *Le village des damnés*, 1962

Incluso después de Auschwitz continúan circulando distintas traducciones de esa consigna con connotaciones raciales; en inglés (“Kill them all and let God sort ’em out”) la frase fue evidentemente popular entre los soldados estadounidenses apostados en Vietnam para, pasando por la “guerra indirecta” del régimen de apartheid de Sudáfrica aproximadamente una década más tarde, convertirse en insignia de la cultura mercenaria.⁵⁸ Para comentar rápidamente dos “acumulaciones” más: *Le village des damnés* [La villa de los de los condenados] de 1962, junta muñecos de niños en una vitrina de plástico tan apretados como aquellos que fueron deportados a los campos y metidos en coches de ganado; *Birth Control* [Control de natalidad], de 1963, también se refiere al mismo tema, aunque esta vez los muñecos están guardados en cajas de cartón con bise-

⁵⁷ Theodor W. ADORNO, “Versuch, das Endspiel zu verstehen”, op. cit., pág. 315 (“Intento de entender *Fin de partida*”, op. cit., pág. 304).

⁵⁸ La consigna era promovida abiertamente en las páginas de *Soldier of Fortune*, una revista que se podía encontrar en las cadenas de librerías. Incluso hoy en día se pueden comprar remeras con esa frase por Amazon.com.

gras, que evocan las valijas de los deportados. Hay un aspecto más del genocidio nazi que debe ser tenido en cuenta antes de que esta constelación de referencias pueda arrojar alguna luz negativa sobre *Plight*. Los realizadores de *Nuit et brouillard* produjeron una versión en alemán de la película, con la traducción de Paul Celan de los textos de Cayrol. *Nacht und Nebel* se estrenó en los cines alemanes a fines de 1956 y en abril de 1957 fue transmitida por la televisión alemana.⁵⁹ En las secuencias que se ocupan del saqueo nazi de las víctimas, la película de Resnais toma nota de que las cabezas de las víctimas eran afeitadas y el cabello colocado en depósitos y,



eventualmente, ser convertido en “tela” o en tejido (*tissu*). Varias imágenes muestran una pirámide de cabello humano y otra deja ver columnas presumiblemente rellenas de cabello y envueltas en papel, el cual lleva la indicación: “K[onzentrations].L[ager]. Au[schwitz] Kg 22”. La voz en off de esta secuencia nos

dice “no había nada más que cabello de mujer... a quince peñiques el kilo... es utilizado para hacer telas” (“Rien que des cheveux de femme... A quinze pfennigs le kilo... On en fait du tissu.”). Lo que en realidad se hacía con el cabello era fieltro. Los camarógrafos soviéticos filmaron las siete toneladas de cabello humano empaquetado para ser enviado a las fábricas alemanas, donde, según otros documentos capturados en el lugar y luego utilizados como evidencia en Núremberg, se convertía en fieltro. En estas secuencias, que duran más de un minuto, vemos 293 sacos de cabello en forma de columna acostados en el piso en dos pilas. Estos sacos eran aproximadamente del mismo tamaño que las 284 columnas de fieltro utilizadas por Beuys para cubrir las paredes en *Plight*. El material grabado por los soviéticos fue reeditado en 1985 con motivo de la conmemoración del cuadragésimo aniversario del fin de la guerra. El mismo año, Lanzmann estrenó *Shoah* y Beuys inauguró *Plight* en Londres.⁶⁰ En el catálogo del Pompidou el título completo de la obra de

⁵⁹ Sobre la versión alemana y su recepción ver Ewout van der KNAAP, “Enlightening Procedures: *Nacht und Nebel* in Germany”, en Id. (ed.), *Uncovering the Holocaust: The International Reception of Night and Fog*, London and New York: Wallflower Press, 2006, págs. 46-85.

⁶⁰ El material filmado en Auschwitz por Aleksander Woroncow en 1945 fue reeditado como *Die Befreiung von Auschwitz* [La liberación de Auschwitz, 1985] por Irmgard von zur Mühlen, con un comentario en voz en off y una nueva entrevista a Woroncow. La película se encuentra disponible en DVD desde el año 2005.

Beuys, que parece reflejar la alteración retrospectiva de la datación, es: *Plight 1956–1985*.

6 LA MANIFESTACIÓN DE *PLIGHT*

Ya tenemos todos los elementos necesarios para entender qué es esta obra y cómo hace lo que hace, cómo logra su efecto. A Beuys le llevó mucho tiempo lograr esta síntesis precisa y poderosa en una obra de carácter silencioso y contenido, inequívoco con cualquier otra obra de su producción. Antes de esta obra: el Juicio de Eichmann (1961-1962), el Juicio de Frankfurt (1963-1965), los movimientos estudiantiles alemanes y globales de 1968, el trauma de la RAF. Por otro lado, varias décadas de jugar al juego del arte: arengando desde pizarrones, derritiendo grasa, vistiendo con fieltro y envolviendo pianos con él. Para 1985 Beuys ya estaba listo, tenga él o no cabal conciencia de lo que había logrado. Al construir una escultural imagen remanente para rodear el espacio de la obra, Beuys de hecho “entrampó” los sacos de cabello de Auschwitz y los paró, tal como hizo Spoerri con sus *pièges*. Al estar paradas, las columnas de fieltro evocan a las víctimas por medio de la presentación negativa - esta vez a través de la ineludible especificidad de una conexión material irrefutable. El termómetro, podemos ver ahora, evoca los crematorios y yace sobre la pizarra pentagramada y el piano como un peso aplastante o una presión que lo mantiene cerrado y en silencio.

Tenemos ahora una manifestación de la catástrofe que, al mismo tiempo, alegoriza el dilema del arte después de Auschwitz, del mismo modo en que lo teoriza Adorno. La música, el medio del sentimiento crudo y la consolación más profunda, no sería adecuada ante los hechos sucedidos; el arte tendría que callar. O mejor, ya que ni siquiera el silencio nos saca de este círculo, el arte tendrá que continuar, cargando con la vergüenza y el desafío de romper radicalmente con su tradición afirmativa. El nombre de la catástrofe solo puede ser dicho en silencio, pero debe ser dicho - aunque sólo sea a través de la disonancia de una instalación negativa y hermética. Esta obra en particular pone al espectador bajo la vigilancia de una comunidad de víctimas evocadas que figuran a lo largo de las paredes como si fuesen cercos de alambre de púa. El título confirma esta interpretación y es incorporado a la propia obra: si el trauma manifestado era tal que no puede concebirse nada peor, mantiene, en su legado urgente, una condición de riesgo extremo y dificultad. Incluso en su significado secundario, “*plight*” persiste como una pregunta

que, dadas las tendencias del proceso social, debemos dejar abierta: la situación nos impone un deber y una promesa, pero solo en tanto aún podemos pretender en absoluto ser sujetos autónomos, éticos y políticos. Tal vez durante el juicio y el momento de la verdad nos ganemos la denominación, tal vez no. En esta obra no hay rastros de ninguna postura de confianza, trucos de un bufón o extrañas danzas de un chamán. La obra no saca conclusiones sobre nuestra capacidad de penetrar el horror o salvarnos de él. Solamente manifiesta: esto sucedió y así es. Lo perturbador de esta obra -atestiguado por las marcas de puñetazos y patadones que los espectadores dejaron impresas en las columnas de la segunda sala- nos lleva a un callejón sin salida, el estremecimiento de lo sublime después-de-Auschwitz.

Haber dicho esto no significa haber dicho todo. Uno quisiera decir más -y debería. La manifestación es solo un momento -de y en el proceso social que se agita desafiando todas las manifestaciones. Lo que hacemos con nuestras manifestaciones, a dónde vamos con ellas, cómo las ponemos a trabajar, es otro asunto, más político. Lo sublime, en sí mismo, no es auto-rescate, nunca más. Podemos pensar que *Plight*, como síntesis y culminación, llegó relativamente tarde en la dialéctica de manifestar y eludir. Pero la ironía, si es que así debemos llamarla, yace en otro lugar: en la recepción de *Plight*, que durante mucho tiempo logró eludir aquello que la obra manifestaba, y en el *factum brutum* social de que toda la acelerada proliferación de la memoria en el arte y la cultura oficial desde entonces no han redituado en una lucidez pública general sobre el proceso social. Sus poderes de terror, lejos de haber sido detenidos, han continuado creciendo. Rememorar no es siempre, no automáticamente, una contra-memoria. Ya no estamos en 1985.

Traducción del inglés de Daniel Halaban