

# Prácticas de frontera

## Consideraciones sobre la ética de la imagen contemporánea \*

Ticio Escobar

### Preliminares

Este artículo considera las zozobras de la ética del arte en medio de un panorama copado por el pragmatismo instrumental del mercado. Tanto el esteticismo obediente y diseñado, como las capitulaciones del arte –que debe negociar su continuidad asumiendo formatos rentables– replantean la dimensión ética de la imagen.

Dadas la complejidad del tema abordado y la variedad de aristas que presenta, el artículo avanza mediante abordajes diversos: lejos de seguir un despliegue silogístico, merodea los puntos centrales de la cuestión e ingresa empleando diversas entradas (que a veces reenuncian un tema desde perspectivas distintas).

En este texto no se entiende lo ético en dimensión de sustancia, como si configurara un nivel sustraído a las contingencias de la historia y la existencia. Ahora bien, tras el colapso de las ideas homogeneizadoras y totales que legitimaban la agenda ilustrada, nuestro tiempo busca recuperar ciertas figuras indispensables para cimentar

---

\* Este artículo ha sido publicado en la *Revista de Artes Visuales ERRATA#*, *Éticas y estéticas*, Nº 9, diciembre de 2014, Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño e Instituto Distrital de las Artes (Idartes), pp. 44-64.

su memoria e impulsar su derrotero sin apelar a categorías a priori, sino vinculando tales figuras con situaciones específicas y variables, considerándolas como construcciones históricas (sedimentadas objetivamente, por cierto). El gran desafío de nuestro tiempo es cómo fundamentar de modo no metafísico principios y verdades que nos resultan necesarios (pues aún siguen vigentes). ¿Cómo asegurar la universalidad de los derechos humanos, la democracia, la ética, sin apelar a principios divinos y a instancias trascendentes, sin invocar argumentos basados en la idea de la “naturaleza humana” y sin recurrir a intolerantes cruzadas civilizatorias?

Quizá el paso de una ética kantiana de los principios a una ética contemporánea de las responsabilidades constituya una posibilidad, en un sentido aproximado al que anuncia Bauman<sup>1</sup>. Una ética relacional, posicional, dependiente de perspectivas plurales de enunciación y sostenida no ya por la idea de un universalismo abstracto, sino por la figura concreta de lo universal basado en lo público.

## La posición trascendental

“Estética y ética son una y la misma cosa”<sup>2</sup>, sentencia Wittgenstein de manera tajante y perturbadora. Como todo decir de un gran pensador, esta afirmación no puede ser tomada de manera literal, pues de serlo, disolvería la especificidad de ambas esferas en la unidad de un solo concepto. Son lo mismo en cuanto trascendentales. Acá las cosas se complican. Como en Kant, lo trascendental significa una condición de posibilidad del mundo, pero, en Wittgenstein esta condición es situada, aunque no fuera del mundo, sí en su límite. El sujeto trascendental (no el “empírico”) no se encuentra inmerso en el mundo: se aposta en su borde extremo.

En esa línea divisoria operan, por lo tanto, la ética y la estética, cuyas posiciones oscilantes les permiten generar cierta distancia, a

---

<sup>1</sup> Zygmunt Bauman. *Ética posmoderna*, Siglo XXI, España Editores, 2009.

<sup>2</sup> Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus*. Altaya S.A., Barcelona, 1994, 6.421, p. 177.

partir de la cual ellas pueden desprenderse a medias de las cosas y los hechos, y mirarlos desde diversas perspectivas (el arte contempla el mundo en su carácter milagroso, digno de asombro, siempre según Wittgenstein). Pero esta misma ubicación liminal tiene un precio: la ética y la estética no pueden ser traducidas en proposiciones; no pueden ser enunciadas de modo claro, lingüísticamente. Deben “mostrar el mundo” de otra manera: la ética, orientando el imperativo de realizar la condición propia; el arte, renovando el asombro de las cosas. Una y otra no irán a cambiar el mundo, pero pueden discutir sus límites y, así, reconfigurar sus significaciones.

El hecho de que la ética y la estética sean “una y la misma cosa” —en cuanto trascendentales, en cuanto ocupan una posición de límite— parecería erradicar todo conflicto entre ambas. Sin embargo y paradójicamente, la misma situación liminal que comparten provoca infracciones y fricciones en cuanto implica la vocación de cruzar, de trasgredir, toda línea de contención. Por un lado, la propia ética del arte se define por esa tendencia trasgresora: por el continuo desborde de sus linderos y por sus osadas incursiones en ámbitos contiguos. Por otro, el colapso de la autonomía estética ha supuesto no sólo el entrevero de los géneros del arte, sino un apasionado interés por lo real compartido con otras disciplinas, como la ética, la filosofía y el psicoanálisis. Con ellas cruza miradas prohibidas, lanzadas por encima de los límites del lenguaje. (Temas del “retorno de lo real” enunciado por Foster, lo Real lacaniano, lo inexpresable de Wittgenstein, el Ser heideggeriano, lo sublime kantiano, lo irrepresentable de tantos pensadores actuales).

## **Autonomías**

Para el arte, discutir la autonomía de sus formas, su posibilidad de trasponer el umbral de la representación, supone la trasgresión de sus propias fronteras y arriesga, por tanto, la soberanía de sus dominios ancestrales. Esta crisis territorial implica, a su vez una invasión

a comarcas extranjeras y, como contrapartida, una apertura de su terreno a fuerzas ajenas a sus cotos tradicionales. No le basta al arte mostrar el carácter “milagroso” de las cosas; a través de esta mostración quiere discutir los alcances de sus propias formas (estéticas) y considerar los efectos pragmáticos de esa operación y sus repercusiones sociales y políticas. Pero también quiere asumir la paradoja de su carácter inexpresable, así como su responsabilidad crítica y sus compromisos con el cumplimiento humano (la cuestión ética). Por eso aquella crisis jurisdiccional, geográfica, es también una crisis ontológica: si el arte pierde el contorno de su asiento territorial, queda sin sustento y sin definición; entonces, la pregunta por el ser del arte vuelve a cobrar importancia (¿qué es el arte en medio de un espacio ilimitado? ¿cuál es su extensión? ¿cuáles sus notas propias?).

Impugnada la autonomía de las “esferas” modernas, tanto la ética como la estética tienen que estar alertas ante el riesgo de desfundamiento que acerca la borradura de sus contornos divisorios. Rancière define como “viraje ético de la estética y la política” la indistinción que disuelve la especificidad de las prácticas correspondientes a estos campos y anula la diferencia entre hecho y derecho, ser y deber ser. La actual confusión de ámbitos tradicionalmente autónomos peligra la particularidad de los respectivos terrenos de la ética, la política y el arte, y conduce a una desacertada alternativa: o bien la complacencia blanda del consenso (el arte al servicio del lazo social), o bien el radicalismo catastrófico de lo irrepresentable<sup>3</sup>. Pero la pérdida de la autonomía formal conduce a otra disyunción: la que enfrenta el *formalismo* (“la dictadura del significante”, la primacía de

---

<sup>3</sup> Jacques Rancière, *El viraje ético de la estética y la política*, Palinodia, Santiago de Chile, 2005. Ante esta alternativa, cabe afirmar que la cuestión no es quedar detenido ante la imposibilidad de la representación, sino tratar mediante imágenes de convocar lo irrepresentable. Éste no acudirá, pero su emplazamiento puede producir breves manifestaciones auráticas. Entonces, la salida no es la melancolía ante el incumplimiento de la presencia, sino el intento de hacer de este fracaso un principio de nuevas significaciones. Defender simplemente lo representable frente a la teoría de lo irrepresentable (posición que no es la de Rancière, claro) sería propugnar un realismo clásico basado en la belleza como coronación de la presencia (metafísica).

lo estético formal) con el *contenidismo* (la hegemonía tanto de los temas como de las referencias y las cuestiones extraartísticas, el antiesteticismo radical). En el primer caso, el arte volvería a recluirse en su viejo feudo amurallado. En el otro, sería absorbido por su propio concepto o disuelto en los flujos de la historia y los azares de la política. (Podría también ser anexo a los dominios de la filosofía).

Por eso, no cabe absolutizar el tema de la crisis de la autonomía del arte (la muerte del aura); tal autonomía no debe ser descartada sin más, sino puesta en contingencia, en perspectiva histórica. El espacio del arte, como el de la ética, no se encuentra demarcado por hitos esenciales ni es exclusivo ni absoluto: depende de azares y situaciones específicas, de posiciones de discurso y de constructos intersubjetivos. Aunque azarosas, estas construcciones no son antojadizas: dependen de procesos históricos complejos y se encuentran encarnadas en configuraciones, prácticas y significados sociales. Sostener que cada obra de arte acontece en un sitio específico, quiere decir que no existe una definición previa que asegure en abstracto su valor de arte: son las condiciones concretas las que permiten el plus de significación que caracteriza el arte. Un mingitorio puede ser una obra de arte ubicada en el círculo que lo ofrece a la mirada; no lo es, instalado en un baño cualquiera. Pero esa contingencia no significa arbitrariedad caprichosa: deben existir condiciones culturales (tradiciones, instituciones, códigos, conceptos, sensibilidades) que permitan considerar artístico un mingitorio más allá de sus valores estético-formales.

## **De lo negativo**

Paradójicamente, la pérdida de la moderna autonomía formal del arte (como la de la ética y, en general, la de las distintas esferas del conocimiento y la práctica), comienza a gestarse en el interior del programa mismo de la modernidad. Por lo menos desde Kant, la negatividad deviene un resorte fundamental de la estética. El arte se

vuelve contra sí mismo: discute su definición, sus estrategias representacionales, su fundamento y su propio sentido. Y termina negando sus límites: los mismos que la episteme moderna tanto se esforzó en establecer entre las diferentes esferas del saber y del hacer.

Por eso, arte y ética no sólo se emplazan en los lindes, en los extremos del mundo, como señala Wittgenstein, sino que se ven impulsados a trasgredir esos límites: a apuntar por encima de ellos a lo real imposible que desafía desde el otro lado de las cosas y sus signos. La obsesión del arte por lo real es un tema recurrente en el pensamiento contemporáneo. Pero también la ética tiene ese empeño; según Lacan “la función ética se articula a partir de una orientación de la ubicación del hombre en relación con lo real”<sup>4</sup>. Es precisamente este autor quien define lo real como aquella zona oscura que no puede ser alcanzada por el lenguaje, que escapa al nombrar de los símbolos, que ocurre fuera del teatro de la representación. Por eso, podríamos marcar otro cruce entre el arte y la ética a partir del compromiso que mantienen ambos con lo irrepresentable. Para el arte, trascender el ámbito de los puros hechos y las simples cosas significa un compromiso ético. Compromiso que, asumido en una escena contradictoria, termina trasgrediendo muchas veces el discurso propio de la ética.

La escena es contradictoria porque el arte cuestiona la representación, pero no puede prescindir de sus expedientes. Lo real no actúa en esa escena; pero sólo a través de las sombras de la ficción, de las imágenes, puede ser entrevisto, ya que no presentado. Al sentenciar la muerte del arte, Hegel se está refiriendo a que lo esencial no puede ser alcanzado sino a través de la apariencia sensible<sup>5</sup>: cuando, al fin, el concepto (*Begriff*) pueda, en la plenitud de su desarrollo, prescindir de las imágenes (engañosas, vacilantes) entonces el inseguro puente de la estética ya no será necesario para llegar a la Idea.

---

<sup>4</sup> Jacques Lacan. *El Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires, 1988, p. 21.

<sup>5</sup> “A la esencia misma le es esencial aparecer; la verdad no sería tal si no pareciera y apareciera...”. G. W. Friedrich Hegel. *Lecciones sobre la Estética*, Akal, Madrid, 1989, pp. 11-12.

El pronóstico hegeliano estuvo cerca de ser cumplido: hubo un momento del arte conceptual más duro en que las imágenes casi fueron sacrificadas en aras de la propuesta de la obra, su agudeza intelectual o sus contenidos discursivos. Quizá uno de los desafíos mayores del arte contemporáneo consista en manejar las tensiones entre las veleidades de la apariencia estética y la severidad del concepto. Las primeras atraen la mirada y movilizan el deseo; la segunda rubrica la verdad de la obra, permite inscribir el acontecimiento (o su trazo), vincula la aparición fugaz con las significaciones sociales y aporta densidad a los temas y fundamento reflexivo al espacio turbio de la representación.

La cuestión se complica porque uno de los argumentos de la crítica del esteticismo complaciente promovido por el mercado es la metástasis de la imagen rentable, omnipresente en la cultura del espectáculo y la información. Un mundo de imágenes, seductoras, mediante la transparencia de su belleza o la crudeza de sus temas, planta ante la mirada global una gran pantalla plana que reduce todo acontecimiento a evento y, aunque presente escenas trágicas, lo hace en clave de entretenimiento, asombro o escándalo pautados. Desprovisto de pliegues y de silencios, de reversos y de abertura (desprovisto de su otro), el imaginario de la moda y el diseño, de la publicidad y el show mediático, queda atrapado en su propio círculo ilusorio, en su mero carácter de simulacro: falta de todo compromiso con las verdades nocturnas de la existencia y la historia, con el espesor dramático del mundo. Este espejismo narcisista, según Perniola, carece tanto del carácter estructurado de lo simbólico como de la traumática inaccesibilidad de lo real<sup>6</sup>. Es un mundo de puras imágenes, desvinculadas de responsabilidad crítica y dimensión política, reuente a toda postura radical. Las imágenes fetichizantes prometen a los consumidores el cumplimiento de la representación: el encuentro feliz entre la cosa y su nombre o su reflejo.

Una obra basada en este mundo de apariencias sin objeto ni concepto (sin otro discurso ni otra pragmática que los del mercado) entra

---

<sup>6</sup> Mario Perniola, *El arte y su sombra*, Cátedra, Colección Teorema, Madrid, 2002, p. 26.

en colisión con la ética de la mirada. Por eso, el arte requiere otro tipo de imágenes, capaces de producir una puntada que permita entrever lo real sin pretender alcanzarlo (conservando su irrepresentabilidad); imágenes que, aun brevemente, puedan sostenerse sobre la ausencia irreparable que supone la representación; que puedan suturar, siempre imaginariamente, el espacio de la pérdida, y, así, enfrentar desde la ficción la imposibilidad de la presencia plena, el fracaso del símbolo. Cabe distinguir, pues, la imagen consensuada –sombra, reflejo o brillo del fetiche mercantil sin aval de lo real– de la imagen crítica, negativa, poética: la “imagen dialéctica”, para usar la potente figura de Benjamin. Ante una escena velada por simulacros-mercancía, la ética de la imagen debe hacerse cargo de ciertos aspectos fundamentales de la condición humana que no actúan en el teatro de la representación, aunque nutran con sus energías oscuras lo que allí aparece o proyecten sus sombras extrañas sobre el escenario.

Pero el paisaje contemporáneo no sólo se halla atiborrado de simulacros; se encuentra sepultado, además, por símbolos y representaciones; el arte debe hacer abrir nuevos espacios de inscripción para registrar allí, de manera invertida a veces, sus propias verdades. Y debe perforar el compacto sedimento de los sucesivos estratos de lenguaje instrumental para alcanzar la intemperie, la hermética zona donde no se consignan los nombres. La dimensión ética del arte también se juega en esos parajes incomprensibles.

### **¿La traición de las imágenes?**

La dimensión ética del arte involucra una posición crítica y un contenido de verdad. La posición crítica hace a su puesta (su apuesta) en el límite, mientras que la búsqueda de contenidos de verdad vincula el concepto con lo estético sensible, por lo que la verdad del arte estará siempre mediada, y realizada, por la apariencia: la obra se muestra como tal en cuanto resultado de un trabajo de ficción. “El

arte maneja la apariencia como apariencia”; dice Nietzsche, “en consecuencia no se propone engañar; es verdadero”<sup>7</sup>.

La crítica de la representación se afirma en este punto: apela a la incompletud de la imagen para mostrar su propio carácter incompleto. Por eso, el conocimiento estético promueve la mostración del ocultamiento para intensificar el significado de lo oculto/mostrado. Es decir, las imágenes permiten ver a través de veladuras y escamoteos: permiten, en rigor, sólo entrever; pero esta manifestación parcial, confusa, no sólo es la única manera de acceder a lo oculto (de imaginarlo), sino la mejor forma de intensificar su percepción y su concepto. Los argumentos de esta crítica pueden ser empleados en la deconstrucción de la figura del aura. El aura clásica, idealizada –la discutida por Benjamin–, es la que busca borrar las condiciones reales de producción de la obra (trata de esconder la falta); el aura “crítica” no sacraliza la obra: hace de ella una señal de la distancia. En ese sentido, Brecht dice que distanciar es mostrar: el actor no debe intentar transformarse en su personaje, mentir sobre su identidad: debe “hacer artístico el mismo acto de mostrar”; esa será su verdad, la verdad del arte; por eso sostiene que “mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión”<sup>8</sup>.

El arte abre el mundo mediante el desvío de las imágenes que pueden aventurarse más allá de lo que el conocimiento puede. Esta mediación de lo imaginario es reivindicada por el arte como un componente suyo; la obra expone su juego, delata sus límites: para intensificar la mostración de la verdad del mundo comienza por revelar su propia verdad, su propia ficción. La vuelta del arte *sobre sí* corresponde a su carácter autorreflexivo o autorreferencial. La vuelta del arte *contra sí* supone la distancia de la ironía e implica una posición crítica.

Así, el tema de la verdad desemboca de nuevo en los ámbitos de la crítica, de la puesta en sospecha del propio estatuto artístico. *La*

---

<sup>7</sup> Friedrich Nietzsche. *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, Madrid, 1999, p. 77.

<sup>8</sup> Cit. en George Didi-Huberman. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*, A. Machado Libros, Madrid, 2008, p. 77.

*traición de las imágenes. (Esto no es una pipa)* de Magritte, 1928/29, resulta modelo de la crítica de la representación. La representación (el trabajo entre la cosa y la imagen) constituye un dispositivo ineludible del arte, pero también el blanco principal de sus ataques. Cuando Magritte problematiza el rango ontológico de la pipa representada, lo hace a través de la mediación simbólica del lenguaje escrito sobre la misma tela; una enunciación que suspende indefinidamente la identificación entre ambas pipas y deja abierta una brecha insalvable (entre la escritura y la imagen, entre la pipa real y la representada) por la que se cuelan los conflictos más graves y las mejores posibilidades del arte. Esta misma rendija permite atisbar la verdad: desocultarla, en sentido heideggeriano.

## **El lugar del lugar**

Pero la facultad crítica del arte se encuentra hoy en apuros en el centro de un escenario sujeto a la hegemonía de la concertación política-cultura-mercado. El potencial trasgresor pierde impulsos y razones cuando ve sus recursos copados por el *show business* del entretenimiento y la publicidad, por la lógica de la información, por el buen gusto conciliador del diseño y la moda. Por una parte, la crudeza del sexo y la violencia ya no escandalizan ni perturban: las escenas extremas de pornografía, guerra y catástrofe, mostradas masivamente en tiempo real, han neutralizado en estos ámbitos el resorte inquietante de lo visible. Por otra, las experiencias rupturistas basadas en la tecnología resultan inocentes, cuando no sórdidamente anticuadas: se ha vuelto imposible competir en asombro e innovación con la imagen industrializada de la *high tech*, que al instante vuelve obsoleto el momento anterior; así como se ha vuelto ingenuo intentar disputar la magia de los efectos especiales de la empresa audiovisual. Por último, la denuncia social y la exposición de lo marginal y alternativo han perdido fuerza ante la estetización de lo subversivo y la

mercantilización de la diferencia (étnica, sexual, religiosa), presentada como trofeo de lo correcto político, mostrada en clave de curiosidad exótica y catalogada en registro de target.

Es que al mercado no sólo le interesa conquistar la cultura dirigida a las grandes masas, sino que, impulsado por las modalidades posfordistas de consumo diferenciado, incursiona con éxito en los espacios del arte “autónomo” de filiación ilustrada (Bellas Artes, vanguardias, artes contemporáneas). Así, tras mayores índices de audiencia, el arte actual transita a través de circuitos hegemonizados por el mercado (galerías, editoriales, grandes ferias y exposiciones internacionales) y asume los modos sujetos a su régimen (trivialización, formalismo esteticista, espectacularización, tecno-efectismo y obviedad del relato). Por otra parte, el sistema de la imagen-mercancía precisa continuamente abastecerse de ciertas aptitudes del arte. Éste goza de una peculiar facultad de inventiva, creatividad e impulso trasgresor, así como de un antiguo don que le permite olfatear los signos de su tiempo y anticipar otros momentos. La cultura del espectáculo, la publicidad y el entretenimiento se nutren del ingenio, la audacia, el enfoque narrativo y las innovaciones formales del arte, especialmente, el moderno. Cualquier videoclip o anuncio publicitario, como cualquier película de rango mid-cult, emplea hoy no sólo los recursos imaginarios de las vanguardias, sino sus contenidos conceptuales. Unos y otros han sido desconectados de sus dispositivos desestabilizadores: limados sus filos y sus puntas arrancadas, alisados en sus pliegues y espesores e iluminados en sus rincones oscuros; de modo que pueda ser erradicada toda angustia vinculada con la imagen; todo desasosiego producido por lo diferido, por la diferencia.

La hegemonía de la cultura-mercado vuelve incierto el lugar del artista disidente. Como queda sostenido, no puede ya sorprenderse mediante la bella forma a públicos acostumbrados al refinado esteticismo concertado; así como resulta inalcanzable conmover o inquietar a audiencias familiarizadas con lo portentosos recursos tecnológicos de los megaeventos, las hecatombes espectaculares y las gran-

des producciones audiovisuales. Y, como se vuelve imposible, también, inscribir nuevas señales en planos saturados de anuncios; hacer lugar al acontecimiento en espacios habilitados o usurpados por el propio sistema. Según conceptos de Déotte, el acontecimiento, el advenimiento disruptivo, no puede ser acogido por una superficie de inscripción ya instalada<sup>9</sup>.

Por otra parte, la función anticipatoria del acontecimiento requiere también un ejercicio de memoria: el lance transformador precisa argumentos del pasado, cuyas imágenes aparecen como fogonazos, según figura de Benjamin. En ciertos países de América Latina, este trabajo de la memoria ha sido sistemáticamente obstruido por los gobiernos de “transición democrática”, sucesores de las dictaduras militares. Vera comenta el concepto de *surface d’inscription* de Déotte, recién citado: “esta noción cobra una vigencia política esencial en nuestra época a consecuencia de los totalitarismos y dictaduras que han intentado borrar sistemáticamente las huellas de sus crímenes eliminando toda superficie de inscripción posible...”<sup>10</sup>. La misma noción, por otra parte, se vincula con el debate sobre la representabilidad del Holocausto. Anulada por el régimen nazi toda pantalla de representación capaz de acoger la verdad del exterminio judío, no existe registro visual de *Shoah*. Pero existe el imperativo ético de imaginarlo, a través del silencio (Lyotard), de vestigios (Didi-Huberman), de síntomas (Derrida), de instantes de verdad (Hanna Arendt) y del arte (Nancy).

La merma de espacios dispuestos al acontecimiento, pérdida producida ya por sobresaturación ya por eliminación, lanza un desafío al arte contemporáneo, éticamente responsable de cautelar esos espacios. Žižek considera que si llenar el vacío donde se auratizan las cosas ordinarias constituía un quehacer fundamental del arte tradicional (amenazado por el *horror vacui*); la tarea del arte actual con-

---

<sup>9</sup> Adolfo Vera. “Breve glosario a modo de epílogo”, en Jean-Louis Déotte. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2012, p. 145.

<sup>10</sup> En Déotte, loc. cit.

siste, por el contrario, en fundar o mantener vacante el lugar del vacío: asegurarse de que “el lugar tenga lugar”<sup>11</sup>. (El problema de la ausencia de extensiones en blanco para la inscripción del acontecimiento se vincula con la figura lacaniana de *la falta de la falta*). Resulta ineludible, pues, habilitar escenas abiertas al para-sí de la memoria doliente, de modo que sus figuras no deambulen, en vilo, sobre el registro histórico: que no devengan principio de pura melancolía sin objeto de duelo, sino alegato de desagravio histórico.

## El salto mortal

Revertido el impulso de sus propias estrategias disidentes, arrebatados o destruidos los espacios de inscripción de lo intempestivo, el arte crítico queda, pues, en una situación complicada. Pero esta misma zozobra le hace apelar, en muchos casos, a sus posibilidades más propias, vinculadas con su posición liminal: su estar ante el límite, en el dintel de lo simbólico, a medio camino entre la representación y lo irrepresentable. Las formas del arte fraguan en los bordes de la cultura, pendientes sobre la hondura carente de todo signo y referencia. El anhelo de trasponer el límite les obliga a condensar todas sus potencias, a desplegar sus posibilidades expresivas, a realizarse como hechura y apariencia.

Impacientes, las formas cuajan en su momento de mayor esfuerzo por cruzar la frontera prohibida, por salir de sí mismas tratando de alcanzar lo inalcanzable (lo que no admite forma). Es la atracción del límite: el impulso negativo del arte, que debe negarse para intentar cumplir su destino imposible. El arte se nutre de la representación, del conflicto entre la cosa y su sombra, pero no se contenta con la escena de la ficción, quiere salir de la caverna, dejarse caer desde la ventana de la representación hacia su afuera vedado. La negatividad implica un movimiento suicida; Lacan llama *Niederkommen*<sup>12</sup> a

---

<sup>11</sup> Slavoj Žižek . *El frágil absoluto*, Pre-textos, Valencia, 2002, p. 39.

<sup>12</sup> Jacques Lacan, *El Seminario, Libro X, La angustia*, Editorial Paidós, p. 128.

la defenestración, el salto al vacío en búsqueda de lo real. Ese pasaje al acto define un gesto radical del arte: el movimiento negativo, trasgresor por excelencia; el que impide la conciliación entre el sujeto y el objeto, la forma y el contenido, el signo y el objeto.

El concepto negativo de la forma como plenitud alcanzada en el límite y, simultáneamente, como cifra de incumplimiento, tiene filiación kantiana. La forma configurada en el tope de su despliegue se vincula con la idea de belleza definida como *finalidad sin fin*. Tomando como referencia un análisis de Derrida<sup>13</sup>, la enigmática figura de Kant puede ser interpretada así: una forma es bella cuando tiende a cumplir la finalidad de su contenido, el destino de su objeto; y, una vez alcanzado su punto culminante, resplandeciente en el colmo de su sazón (su *splendor formae*), es apartada de la propia función que había fomentado su madurez. Así, la forma alcanza su entereza en su máxima tensión hacia un destino inalcanzable. Esa imposibilidad de cumplimiento, que marca el horizonte de la cultura contemporánea, mantiene vigente el concepto kantiano de forma como cifra de un esfuerzo orientado a un sin-fin.

A partir de esta coincidencia (marcada por la realización de lo formal y el fracaso de su misión), el modelo kantiano y el contemporáneo se separan. El primero apuesta al éxito de lo formal; el segundo, señala la frustración del cometido. En el modelo kantiano-moderno, tras su consumación en la belleza, la forma queda encerrada en su propio círculo, autónoma, a salvo de los azares de la contingencia, más allá de la función y del concepto. En el segundo, el límite de la forma no establece la armónica culminación de su propia finalidad (sin fin), sino la imposibilidad de lograr su cometido: representar lo irrepresentable.

El frustrado intento del arte de alcanzar lo irrepresentable supone una autocrítica: es decir, un cuestionamiento de sus propios dispositivos representacionales; pero estos medios de negación no sólo logran hacer dudar de sí mismo al arte, sino que también se encuentran

---

<sup>13</sup> Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, Paidós, 2001, pp. 93 y ss.

preparados para actuar en “terreno enemigo” y, obviamente, para impugnarlo: para introducir una insidiosa cuña de sospecha en las verdades consensuadas en formato político publicitario, en la conciliación tecnomediática de los conflictos; en la violencia y la pasión, la ética y la política estetizadas en clave de simulacro: en los clisés de la totalidad fetichizada, transparente y plana.

El arte no puede representar lo irrepresentable, pero sí exponer su gesto fallido, su límite y su falta. Y esta apelación a la ausencia que lo habita y lo sostiene puede constituir un gesto más radical y trasgresor que la denuncia más violenta: perturba el orden conciliador de las imágenes y hace de éstas principio poético, que tanto vela como descubre la verdad inestable que atosiga el arte. Según Adorno, “en el mundo del consenso manipulado, el arte auténtico sólo habla callando”<sup>14</sup>. Sólo la poesía puede hablar a través de lo que calla, puede señalar ocultando. Entonces, asfixiado por la estética total, por la comunicación globalizada y la saciedad del espectáculo, el arte puede aún apelar a la *poiesis* para imponer relámpagos de silencio y crear disonancias en el concierto globalizado. Y puede usar el hueco de la falta que las obras incuban para renovar el quehacer del deseo que las mantiene despiertas.

## La mirada ética

El estatus ético del arte no se mide por los efectos orientadores, aleccionadores o correctores de la conducta humana producidos por las obras. Rancière defiende una *ética del arte*, pero no un *arte ético*. Aquélla estaría basada en una reconfiguración del régimen de lo visible, mientras que el segundo implicaría un modelo pedagógico basado en la eficacia del arte: un sistema capaz de mejorar los comportamientos sociales, reformar costumbres, fomentar virtudes, erradicar vicios y proponer modelos a imitar o descarríos a ser evitados.

---

<sup>14</sup> En Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, México, 1986, p. 53.

“El problema no consiste en la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representacional. Conciérne a ese dispositivo mismo”<sup>15</sup>. Según esta lectura, la eficacia del arte debe ser buscada siempre en el plano estético, propio del orden artístico, que se opone al de la mediación representativa y al de la inmediatez ética. Esta eficacia se basa en una ruptura entre las formas del arte y la producción de un efecto social directo; implica, por lo tanto, un acto de disenso y adquiere, así, una connotación política<sup>16</sup>. “Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética”<sup>17</sup>.

La distancia estética abre el espacio de la mirada: el arte crítico supone una política de la mirada. Y supone, por ende, una ética de la imagen. Ésta, ya lo sabemos por Rancière, no pretende ofrecer lecciones morales. Su gesto disidente (en cada plano: ético, estético, político) consiste en perturbar el orden del imaginario hegemónico: trascender la fantasmagoría de la imagen simulacral (promovida hoy por el mercado) para intensificar el sentido de las cosas. El arte no puede resolver los conflictos de la historia (conflictos económicos, sociales, políticos, éticos) pero puede prestarles una imagen posible; puede provocar la demanda de lo real, anticipar modos alternativos de temporalidad, así como activar el deseo de lo que está en otro lado. Estas operaciones afectan los rumbos de la condición humana, tienen implicaciones éticas, pero lo hacen desde el rodeo de formas e imágenes (esquivas, brumosas).

El factor negativo del arte —que lo lleva tanto a cuestionarse a sí mismo como a discutir todo lo extraartístico— implica una indudable dimensión ética traducida en su compromiso con la condición humana, en su búsqueda de la verdad y el respeto de la libertad, en su vocación de apertura al mundo, en su proyección social y política y en su solidaridad con la diferencia. Ahora bien, el arte, por excelencia, es ámbito de lo paradójico; entonces, sus propiasaporías crean

---

<sup>15</sup> Jacques Rancière. *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2010, p. 57.

<sup>16</sup> Op. cit., pp. 61-67.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 84.

problemas a la hora de evaluar la corrección de sus comportamientos. El arte no puede evitar su destino de burlar el límite, de trasgredir el orden simbólico. Por eso termina objetando su mismo concepto, pero también discutiendo sus propios principios, incluidos los recién enunciados. Entonces sus prácticas son, en gran parte, impugnaciones tanto de su carácter artístico como de su componente ético.

¿Qué pasa cuando el arte trasgrede el límite ético? La cuestión resulta intrincada no sólo por la ya citada disidencia del arte (que involucra su propia dimensión ética), sino porque –recordemos a Wittgenstein– la ética misma ocupa, como el arte, una posición de límite; es un trascendental, sólo a medias se encuentra en el mundo. Ni el arte ni la ética pueden ser considerados a priori: dependen de situaciones particulares, de construcciones históricas y emplazamientos coyunturales. El límite plantea siempre un cruce de ida y vuelta, una oscilación: el estatus de lo indecible.

El carácter contingente del arte determina que una obra no goza de un aval esencial que asegure su artisticidad por encima de la historia: no puede ser considerada como tal sino en situación, aunque ésta abarque un periodo de tiempo largo; es evidente que la forma tiene una capacidad de precipitar contenidos históricos que sobrepasan su propia coyuntura y que ciertas condiciones de percepción mantienen vigencia más allá de sus encuadres socioculturales. Pero de todos modos, el título de “arte” otorgado a una escultura egipcia o a una vasija precolombina supone que ambas, carentes de cualidades intrínsecas esenciales que las vuelvan artísticas, deben estar inscritas en un circuito artístico determinado y sostenidas por un discurso que las sitúe en posición de arte. El caso de producciones indígenas y populares que, aun dotadas de alto valor estético y carga de sentido, no son reconocidas por el *mainstream* como “obras de arte” (o por lo menos, no lo fueron durante siglos), determina la contingencia del título “arte”. Apenas comenzó a variar la mirada de Occidente, dispuesta a admitir la diferencia de formas alternativas, algunas de esas producciones fueron trasladadas de las vitrinas etnográficas a las paredes de las galerías o los museos de arte. No todas: por ejemplo, el *quai* de Branly, aunque se defina como *Museo de*

*Primeras Artes* o *Museo de Artes y Civilizaciones no occidentales*, sigue conservando una visión o bien puramente esteticista (bastante kitsch, sea dicho de paso) o bien estrictamente arqueologicista de los objetos, entendidos como bellas piezas de “cultura material” y desprovistos de todo encuadre sociopolítico, desinfectados de cualquier conflicto histórico.

Ahora bien, si la propia situación del arte es indecidible (los límites entre lo que es y no es arte son inciertos; un objeto puede ser artístico en un contexto y no en otro), el estatus ético de lo artístico redobla sus vacilaciones, pues depende de escenarios, lugares de enunciación y coyunturas sobrepuestas: depende de miradas entrecruzadas. Si extremamos estos supuestos llegaríamos a la conclusión de que el arte no ético sería el basado en la estética masiva y conciliada. Pero existen obras que desafían no sólo la dimensión propia del arte, sino la de la ética “objetiva”, instituida socialmente e, inclusive, la legalidad que la establece. Los tres siguientes puntos se refieren, a título ilustrativo, a algunas de tales obras.

## 1

Aníbal López, es un artista guatemalteco. La muestra de un video suyo titulado *El préstamo* llevaba en una pared de la sala una cartela con la siguiente inscripción:

El día 29 de setiembre de 2000 realicé una acción que consistió en asaltar a una persona con apariencia de clase media. Se realizó de la siguiente manera: armado con una pistola, salí a la calle de la zona 10, paré a un hombre como de 44 ó 45 años, pelo castaño y escaso, un poco pasado de peso, le apunté a la cara diciéndole: esto no es un asalto; es un préstamo y se lo devolveré en lenguaje visual para sus hijos. Dicha persona me entregó 874.35 quetzales. Esta obra está siendo patrocinada por el hombre que fue asaltado, con lo cual ha financiado las instalaciones, montaje y parte del brindis de la muestra.

El robo real en que consistió la acción constituye una figura ilegal; tal acción es, sin dudas, antiética. Pero, ¿atenta contra la ética del arte? La respuesta desemboca en un indecible. Podemos considerar que el arte no tiene derecho a cruzar la frontera que impide lo delictivo. Pero también podemos admitir que una propuesta, cínica y radical como ésta, logra poner en escena la precariedad de la institucionalidad artística en Guatemala (en América Latina, en general), así como manifiesta la contradicción entre las penurias económicas y la realización de un vernissage convencional; delata la forzada complicidad de quienes, sin saber de qué se trata, asisten a una exposición; viven en un país marcado por la violencia y la pobreza. Por otra parte, la obra cuestiona la propia institucionalidad del arte, la ambigüedad de los mecanismos de la representación (hay representación: la mediación de la imagen introduce una distancia insalvable entre lo ocurrido y lo mostrado o narrado; no hay representación: el hecho ocurrió realmente). Hace dudar de todo: suspende el juicio ético. Y, paradójicamente, esta suspensión, este diferimiento, constituye una operación de límite, ética, estética. De hecho, no hubo acción legal contra el robo, pues la confesión tuvo un carácter metalingüístico: escapó al orden simbólico.

## 2

En febrero de 2000, Marco Evaristti, un artista danés de origen chileno, expuso en el Museo de Arte Trapholt, Kolding, Dinamarca, una obra consistente en la presentación de diez licuadoras con sendos pececitos nadando en el agua contenida en ellas. Los textos de sala ofrecían a los espectadores la posibilidad de activar el botón de encendido, según su propia decisión. El hecho de que dos periodistas decidieran licuar los peces vivos, promovió la previsible indignación de un gran sector del público, la denuncia de la Sociedad Protectora de Animales a la policía y la intervención de la justicia danesa. El caso fue considerado un dilema moral (un indecible ético y esté-

tico, podríamos decir). Al final, el tribunal danés eximió de responsabilidad a Peter Meyer, director del museo, luego de que el proceso correspondiente, que involucrara el dictamen de veterinarios y técnicos en enseres electrodomésticos, determinó que los peces murieron instantáneamente, sin padecimiento.

El artista logró que el aparato judicial se enfrentase a la duda: ¿se trataba de un innecesario acto sádico de crueldad contra los animales o un brutal recurso para promover un debate público sobre los intersticios de la ley? ¿Qué diferencia había entre matar un pez licuándolo o pescándolo con anzuelos? ¿No revela una actitud hipócrita el hecho de que el público escandalizado degustara en el vernissage de la muestra bocadillos elaborados con carne de animales “asesinados”? ¿Nos encontrábamos ante una obra de arte o un vulgar gesto sádico? De hecho, Evaristti es un activista contra la pena de muerte y su obra puede ser interpretada como un alegato para discutir el derecho de que se interrumpa la vida a partir de juicios basados, en última instancia, en la decisión personal de los jurados. Además, como toda propuesta radical, la obra ponía en duda el sistema del arte, sus límites y fundamentos, principios y valores. Por último, cabe encarar la obra desde la perspectiva de la propia ética del arte: ¿no habría caído el artista en la tentación de emplear un recurso escandaloso, un show de fuerte impacto mediático?

### 3

La propuesta de Santiago Sierra, artista español, debe ser considerada en conjunto, pues cada obra suya traduce un mismo proyecto político orientado a denunciar la perversión del sistema capitalista mundial exponiendo componentes suyos, como la explotación de la clase trabajadora, la desigualdad sociolaboral, la discriminación étnica y racial y la segregación de los migrantes. Sierra emplea un discurso directo y crudo, al margen de los buenos modales y la corrección política. Su matriz narrativa, aplicable a cierta línea de propues-

tas suyas, consiste básicamente en, acuerdo mediante, pagar a desocupados o, por lo menos, personas indigentes, para que ejecuten acciones que, rayanas con la humillación personal, significan una puesta en imagen de situaciones signadas por la intolerancia etnocéntrica, la exclusión y la pobreza. Así, contrata a mujeres de la etnia tzotzil para que repitan frases en español, idioma que desconocen; cataloga a trabajadores discriminándolos según el color de su piel, graba a marginales mientras se masturba y a hombres y mujeres de raza blanca y negra practicando formas diversas de sexo anal; reúne a ocho personas para que permanezcan encerradas en una caja de cartón y contrata a un indigente para que, durante dos semanas, permanezca en un hueco bajo tierra; rasura una línea de 10 pulgadas sobre las cabezas de dos heroinómanos, remunerados cada uno con una dosis; paga a ocho anarquistas militantes para que escuchen la misa del Gallo vestidos con capirotos de arpillera negra, etc.<sup>18</sup>.

Este esquema reiterado también supone la trasgresión de límites éticos: se vale de la necesidad económica de hombres y mujeres para que acepten re-presentar situaciones que vulneran su dignidad (es la explotación de la explotación). El problema no se ubica tanto en esta trasgresión, que podría ser disculpada (que es disculpada) en nombre del derecho que tiene el arte de cruzar todos los límites; el problema radica en que la representación de situaciones que mercantilizan el cuerpo humano parece inscribirse con comodidad en el sistema que pretende impugnar. De hecho, la obra de Sierra tiene un enorme éxito en los circuitos de las grandes bienales (principalmente Venecia), sofisticadas ferias y galerías de arte, ediciones, etc.

Los recientes cuestionamientos han sido expuestos desde una perspectiva ética. Desde el punto de vista de lo artístico, o de una ética de la representación, el tema es que la exposición directa de una

---

<sup>18</sup> Resulta indudable que mucha obra de Sierra, cargada de poesía y enigma, escapa a la crítica expuesta en este artículo; incluso ciertas propuestas realizadas dentro del esquema “contrato a desocupados...” cuenta con imágenes sugerentes y conceptos fuertes, como la línea de 250 cm de largo tatuada sobre la espalda de jóvenes marginales y el pago hecho a trabajadores para que aguanten el muro de una galería, a 60 grados del suelo, durante cuatro horas. Estas obras adquieren filo crítico en cuanto desafían la mirada y remiten a escenas paralelas.

situación injusta, por más ingeniosa que resulte su *mise-en-scène*, no se encuentra suficientemente mediada por un trabajo de distanciamiento que habilite nuevas posiciones de mirada: que promueva una política de la imagen. Las performances de Sierra reiteran, casi miméticamente, el mercadeo de seres humanos que, con mayor brutalidad, ocurre en el mundo real. Carecen de lo que Rancière llama “eficacia de una desconexión”, una ruptura de la relación entre las producciones del arte y los efectos sociales (morales, éticos, políticos) que ellas puedan generar; carecen de la eficacia del disenso<sup>19</sup>.

Entonces, la trasgresión de lo ético en las obras de Sierra no debe medirse por el escándalo que puedan producir sus obras (perfectamente asimilables por la sociedad del espectáculo), sino por el intento pedagógico de presentar situaciones de injusticia para promover cambios de actitud, para concientizar a los públicos (las selectas audiencias del arte contemporáneo) y corregir, así, las asimetrías sociales. Es decir, lo cuestionable no es, para usar de nuevo figuras de Rancière, que él viole un arte ético, sino una ética del arte.

Aunque el artista sostenga que su obra carece de “ejemplaridad moral”, es difícil encontrar en ella estrategias poéticas y retóricas propias, capaces de replantear no las relaciones reales, sino la organización de la mirada que las encara. Sólo desde el desvío de la sensibilidad puede el arte desorganizar el campo de la significación establecida y proponer nuevos abordajes de lo real. Las citadas escenas de Sierra son autosuficientes, no incuban conflictos ni distancias internas que permitan el ingreso de lo otro de sí, de la diferencia, de la inminencia: todo ocurre YA, todo está obscenamente mostrado. Y la obscenidad no es cuestionada en nombre de una mirada pudibunda que precise ser depuesta ante las escenas de sexo explícito o de violencia (cotizadas por la mercancía), sino desde una perspectiva que no puede abordar otros aspectos de lo visible, pues no existen pliegues ni intersticios desde donde atisbar “la espalda negra” de la explotación capitalista.

---

<sup>19</sup> Rancière. *El espectador emancipado*, op. cit., p. 61.

Cada obra de arte requiere un mecanismo para regular la distancia de la mirada, para asegurar el hacer de la ironía. Didi-Huberman afirma que nada podemos saber desde la inmersión pura en el en-sí, desde *el demasiado cerca*; pero tampoco podemos hacerlo (¿puede el saber ser hecho?) desde la pura abstracción, la trascendencia alternativa, *el demasiado lejos*. Concluye, tajante: el movimiento de la mirada es “acercamiento tanto como separación: acercamiento con reserva, separación con deseo”<sup>20</sup>. Sin esa tensión del *Fort-Da* de la mirada, no hay pulsión en el objeto capaz de provocar el deseo. La citada serie de Sierra no provoca la reanudación de la mirada.

Octubre de 2012, Asunción.



**Ticio Escobar:** Nació en Asunción, Paraguay, en 1947. Curador, profesor, crítico y promotor cultural. Fue Presidente de la Asociación de Apoyo a las Comunidades Indígenas del Paraguay, Director de Cultura de Asunción y Ministro de Cultura de Paraguay. Autor de la Ley Nacional de Cultura de Paraguay y coautor de la Ley Nacional de Patrimonio. Publicó una docena de libros individuales sobre teoría del arte y la cultura. Es fundador del Museo de Arte Indígena de Paraguay, formado con sus colecciones. Ha recibido premios internacionales, así como condecoraciones otorgadas por Argentina, Brasil y Francia y doctorados Honoris Causa concedidos por universidades argentinas. Ha recibido en España el Premio Bartolomé de las Casas por su apoyo a las causas indígenas de América. Es director del Centro de Artes Visuales/ Museo del Barro.

---

<sup>20</sup> Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 12.

