

**TERCER ESBOZO DE UN MANIFIESTO
DEL AFIRMACIONISMO**

Una versión mucho más extensa, y con un espíritu diferente, de este texto había sido pronunciada en 2001 en Venecia, en el marco del coloquio "La cuestión del arte en el tercer milenio", organizado por el GERMMS, bajo la dirección de Ciro Bruni. Una variante aún más extensa, y escrita en un estilo más bien orientado al sarcasmo, fue publicada en 2002 por las ediciones del GERMMS, en las actas del coloquio en cuestión, tituladas Utopía 3. La presente versión, más moderada y despojada de la retórica del Imperio (hoy en día demasiado asociada al best-seller de Negri), es producto en lo esencial de una intervención en el Drawing Center de Nueva York, adonde fui invitado por su directora, Catherine de Zegher, para la publicación del número 22 de la revista Lacanian Ink, dirigida por Josefina Ayerza, número

en el cual figuraba la traducción al inglés de mi pequeño libro *De un desastre oscuro, publicado en francés en 1991 por ediciones de l'Aube. Es probable que haya más versiones. Work in progress.*

Nuestra fuerza de resistencia y de invención exige que renunciemos a las delicias del margen, de la oblicuidad, de la deconstrucción infinita, del fragmento, de la temblorosa exposición a la mortalidad, de la finitud y del cuerpo. Debemos, y por lo tanto podemos, declarar en el arte la existencia de aquello que, para el pobre siglo que comienza, ya no existe: la construcción monumental, el proyecto, la fuerza creadora de los débiles, el derribamiento de los poderes establecidos.

Debemos oponernos a todos los que sólo quieren finalizar, a la cohorte de los últimos hombres, extenuados y parásitos, a su infernal "modestia". El fin del arte, de la metafísica, de la representación, de la imitación, de la trascendencia, de la obra, del espíritu. ¡Basta! Declaremos de una vez por todas el Fin de todos los fines, el comienzo posible de todo lo que es y de todo lo que fue y será.

La vocación del arte, en todas sus formas, es hacerse nuevamente cargo, a contrapelo de su actual declive hacia la multiplicidad inconsistente, de la energía inmoral, desmedida y —si tiene éxito— profundamente inhumana de la afirmación.

Volvamos a declarar los derechos artísticos que la inhumana verdad tiene sobre la humanidad. Volvamos a aceptar que esa verdad (o belleza, es lo mismo) nos estremezca, en vez de gobernar de la manera más exacta posible las modas menores de nuestra expresión.

La cuestión es afirmar. Por eso éste es el esbozo de un manifiesto del afirmacionismo.

El dominio del formalismo romántico

Propongo llamar "posmoderna" —¿por qué no?— a toda representación de la producción artística que se realiza bajo el signo de la exposición espectacular de los deseos, de las fantasías y de los terrores. Bajo el signo de una abolición de lo universal. Bajo el signo de la exposición total de los particularismos. Bajo el signo de la igualdad histórica de los medios formales.

Sí, así es: se puede llamar "posmoderno" a lo que da cuenta de un caprichoso e ilimitado dominio de la particularidad. Existen dos tipos de particularidades: la comunitaria, étnica, lingüística, religiosa, sexual, y así sucesivamente; y la biográfica, el Yo como aquello que cree poder y deber "expresarse". Postulo que los productos posmodernos representan la última forma del sometimiento del arte a la particularidad. Distinguiremos entonces, si se quiere, los productos étnicos y comunitarios, incluyendo su sub-rama sexual, y los productos yoicos.

Los productos más buscados por los *gourmets* del comercio serán aquellos que combinen hábilmente las dos variedades: en un marco étnico y sexual reconocible, son producto sin embargo del más lúdico de los *yoismos*.

No denunciemos a nadie, cada uno reconocerá lo suyo. Entonces, he aquí nuestro diagnóstico: desde un punto de vista histórico un poco más extenso, se dirá que los productos posmodernos, ligados a la idea del valor expresivo del cuerpo, y para los cuales la postura y el gesto se imponen sobre la consistencia, son la forma material de un puro y simple retorno al romanticismo.

Esta cuestión es de máxima importancia para nosotros. En medio de la inmensa cantidad de referencias que exige, y que los afirmacionistas futuros reunirán y editarán, se me permitirá aislar narcisísticamente uno de mis textos. En el primer capítulo de un libro intitulado *Pequeño manual de inestética*, yo proponía la distinción, con respecto a la relación entre arte y filosofía, de tres dispositivos esenciales. Uno, que denominaba "didáctico", pretende —a la manera platónica, o estalinista— someter la actividad artística al imperativo externo de la Idea. El segundo, al que llamaba "clásico", instala el arte bajo la regla natural de las formas agradables y le confiere —a la manera de Aristóteles o de Luis XIV— una virtud práctica, de templanza de las pasiones, más que una misión de verdad. Finalmente, el tercero, el "romántico", ve por el contrario en lo artístico la única forma libre del desencenso de la Idea infinita en lo sensible y, por tanto, pide que la filosofía se prosterne ante el arte —a la manera de Heidegger y de ciertos fascismos—.

Yo sostenía que el siglo XX no había realmente innovado en cuanto a este anudamiento decisivo del gesto material y de la idealidad; que no había propuesto verdaderamente una figura del arte como pensamiento independiente. He aquí el texto:

"Las vanguardias no fueron más que la búsqueda desesperada e inestable de un esquema mediador, de un esquema didáctico-romántico. Eran didácticas por su deseo de poner fin al arte, por la denuncia de su carácter alienado e inauténtico. Románticas, por su convicción de que el arte debía renacer en lo inmediato como absoluto, como conciencia integral

de sus propias operaciones, como verdad inmediatamente legible de sí misma. Consideradas como propuesta de un esquema didáctico-romántico, las vanguardias eran antes que nada anticlásicas".

Concluía un poco después:

"En suma, la situación global es la siguiente: saturación de los tres esquemas heredados —se trata, entonces, del didacticismo, del clasicismo y del romanticismo—, clausura de cualquier efecto derivado del único esquema intentado en este siglo, que de hecho era un esquema sintético, el didáctico-romántico".

Estoy convencido de que el "nosotros" futuro, el de los afirmacionistas de este principio de siglo, no se sentirá tentado de volver sobre este juicio. A partir de él, dibujará los contornos de su propia y definitiva afirmación en las artes.

Por supuesto, los afirmacionistas defenderán la totalidad de la producción artística contemporánea contra los actuales ataques reaccionarios. Despreciaremos a todos los que intenten utilizar debilidades teóricas provisionales para imponer la restauración de la herencia convencional y grandilocuente, o peor aún. Pero no es cuestión de engañarse sobre el problema que tenemos entre manos: el dominio, en las artes, de todas las figuras de la expresividad yoica o comunitaria no es sino un didacticismo romántico degradado, una suerte de vanguardismo sin vanguardia. En cierto modo, va a la par del convencionalismo renaciente. El convencionalismo propone un violento afecto tecnologizado y un decorativismo imponente, y domina el cine hollywoodense, así como cier-

tos sectores de la arquitectura o del pintarrajo multimedia-tico. Pero los artistas del circuito posmoderno sólo le oponen un pobre anticlasicismo, cuyo único recurso es el enun-ciado de Spinoza: "No sabemos todo lo que puede un cuerpo". Con este magro viático, muchos de ellos (¿una mayoría?) aún buscan en una particularidad paroxística, étnica o yoica, el modo de afirmar a un mismo tiempo la ruina de la concep-ción clásica del arte y la afirmación absolutizada de la expre-sión subjetiva, privada o pública. Ahora bien, el motivo de la expresión, sean cuales fueren sus modalidades, satura el gesto artístico de un romanticismo cuyas únicas variantes conoci-das son el romanticismo fúnebre y el romanticismo lúdico, según se hable del melancólico fin de lo humano o se pre-tenda andar de fiesta y pasarla estupendo.

No es posible comprender lo que nos oprime y quiere desesperarnos si no volvemos infatigablemente sobre lo siguiente: nuestro mundo no es en absoluto el mundo de la democracia, sino el del conservadurismo imperial bajo la fra-seología democrática.

¿Qué decir del mundo de hoy? Una potencia solitaria, cuyo ejército aterroriza por sí solo al planeta entero, dicta su ley a la circulación de los capitales y de las imágenes y en todas partes dictamina, con la violencia más extrema, cuál es el Deber y el Derecho de cada uno. Detrás de él corren cria-dos y rivales: europeos, rusos, chinos... Aunque algunas veces estén en desacuerdo en cuanto a los medios, no cesan de con-firmar su acuerdo en cuanto al contenido. Porque no tienen otra idea del mundo para hacer valer.

Aquello que, bajo el nombre impuesto de "terrorismo", se opone con más violencia a esta hegemonía del Occidente

brutal, cuyo ornamento espiritual es la "democracia", en rea-lidad forma parte orgánica de este último. Algunos crimina-les nihilistas mataron al azar a miles de habitantes de Nueva York. Este crimen masivo es evidentemente un avatar de la patología contemporánea. Es la fría puesta en escena de un motivo trillado: el levantamiento del bárbaro inspirado con-tra el imperial satisfecho. El ejército estadounidense y los "terroristas" vuelven a representar la vieja y sangrienta escena histórica de la civilización rodeada por salvajes.

Ahora bien, nos basta con recordar a Roma para saber que una potencia solitaria que, a sus propios ojos, encarna la civilización dispone al arte en dos direcciones. Por un lado, una suerte de ruidosa celebración de su propio poderío, una embriaguez representativa mórbida y repetitiva, propuesta al pueblo como opio para mantenerlo en la pasividad. Son los juegos del circo, cuyo estricto equivalente nos proponen hoy en día el deporte profesional y la industria cultural, ya sea musical o fílmica. Esta clase de entretenimiento trabaja al por mayor. Al número de suplicados y de gladiadores de las palestras corresponde hoy el comercio de los deportistas dopa-dos y de los colosales presupuestos mediáticos. Éste es el arte convencional, que convierte al fúnebre poderío del Imperio en el material de juegos y ficciones cada vez más alegóricas y pomposas. El héroe natural de ese arte es el Asesino, el *serial killer* torturador. En suma, el gladiador perverso.

En la otra dirección, una magra sofisticación, ella misma trabajada por una suerte de exceso formalista, intenta opo-ner a la masividad y pomposidad el discernimiento suntuoso y la perversidad sutil de personas que pueden, sin sufrir demasiado por ello, aspirar a retirarse de la circulación gene-

ral. Este arte es románticamente sombrío, enuncia la impotencia y el retraimiento como delectación nihilista. A menudo invoca grandes bosques, nieves eternas, cuerpos ablandados por alguna sabiduría nativa u oriental. Pero este arte es tan crepuscular como el arte convencional y grandilocuente, del mismo modo que las bocinas del circo se acoplan a los epigramas deliciosamente obscenos del Marcial, o incluso como la retórica resplandeciente de los generales se acopla a la predicación ascética de los cristianos de las catacumbas.

La desolación multiforme de sectores enteros del arte contemporáneo proviene del hecho de que tiene una simetría total con el arte convencional del comercio masivo de imágenes, un *formalismo romántico*.

Formalismo, porque una sola idea formal, un solo gesto o un solo artesanado mortífero se consideran como soportes de la diferencia con la serie comercial.

Romántico, porque en cada caso se retoma, aunque en un anonimato creciente, el motivo de la expresión insólita, de la puesta en escena –supuestamente sublime y singular–, de las particularidades étnicas o yoicas. Romántico, porque la energía del cuerpo se propone como salvadora frente a la desencarnación conceptual. Y así retornan –pero esta vez sin milagro–, en el tedio de los gestos exactos, ya el encadenamiento del arte al discurso redentor, ya el arte como exposición sufriente y radiante de la Carne, el arte como instalación carnal de la finitud.

A decir verdad, el formalismo romántico ha sido desde siempre la orientación artística apropiada para las dominaciones establecidas y agonizantes. Así es nuestro tiempo: el de una doctrina (liberalismo económico y electoralismo polí-

tico) única y multiforme que por primera vez integra a la cuasi-totalidad de la especie humana en la distribución de su fortuna y de su dominación. Sí, nuestro tiempo es el de la doctrina única y el del consenso que se constituye en torno a ella bajo el extraño nombre de “democracia”. Ahora bien, cualquier doctrina única de esta clase es una doctrina desesperada, nihilista, porque no propone a la multiplicidad humana más que la absurda perpetuación de su orden obscuro. Además, la subjetividad artística que induce no es sino la del nihilismo y la de esa obscenidad. Se trata de formalizar la sublime desesperanza del cuerpo entregado al goce de lo Único. Lenin ya observaba que, en los períodos en que la actividad política crítica y revolucionaria es muy débil, la triste arrogancia de los imperialismos produce una combinación de misticismo y de pornografía; aquello que, bajo la forma del vitalismo romántico formal, nos ocurre hoy en día: tenemos el sexo universal, y tenemos la sabiduría oriental. Una pornografía tibetana, eso cumpliría el anhelo de este siglo que tarda tanto en inventarse un nacimiento.

Afirmar el gran siglo XX

Desde hace un tiempo, ciertos artistas piensan que la destrucción empecinada del esquema romántico y de todo su aparato naturalista y vitalista es el imperativo del momento. Los afirmacionistas reivindican la singularidad de una genealogía crítica. En todas las artes, durante el siglo XX, grandes artistas intentaron desbaratar el dominio de la expresividad romántica y dotar al arte de su necesaria *fríaldad*, en el sentido mismo en

que Mallarmé reclamaba, para la Idea poética, que ésta sobreviviera fría de olvido y de obsolescencia, como una Constelación. Estos artistas, a menudo aislados, han compuesto lentamente configuraciones que hoy en día apenas son legibles. Mantuvieron la voluntad de un arte-pensamiento que no toleraba ni la finitud, ni la carne, ni la redención. Un arte tan alérgico a la hipnosis del oscurantismo como a la estupidez por-nográfica de las *performances* festivas. Un arte que no sea el de Buda, ni el de un deseo trabado entre la feria y la morgue. Un arte efectivamente exento de romanticismo. Un arte que pudiera equivaler a lo que el poeta Álvaro de Campos, el heterónimo de Fernando Pessoa, llamaba una "matemática del ser".

El arte del siglo XX, el más inquieto y verdadero, intentó poner en evidencia, como también decía Álvaro de Campos, que "el binomio de Newton es tan bello como la Venus de Milo". Esto significa: intentó apoderarse de lo real con el mismo rigor impersonal de las matemáticas. Podemos nombrar a algunos héroes de esta tentativa, constantemente opuestos a los sucesivos neo-romanticismos, como el de los surrealistas y, peor aún, de los situacionistas, por no mencionar a los corporeístas y vitalistas contemporáneos. La lista -nos limitaremos a los desaparecidos- es arbitraria; no hace más que indicar la aparente ausencia de contorno de aquello que traza, en el cielo muerto del siglo, nuestra constelación. La constelación afirmativa.

Están los grandes afirmacionistas, los mejores, por no haber sabido que lo eran: aquellos que desplegaron solos, a través de su arte, una configuración plena, tanto en su principio como en su ejecución. Pessoa para el poema, Picasso para la pintura, Schoenberg para la música, Brecht para el tea-

tro, Zadkine para la escultura, Chaplin para el cine, Faulkner para la novela, Cunningham para la danza...

Pero no olvidaremos a Stevens, que afirma la posibilidad, para el poema, de captar el ser del aparecer; a Mandelstam, que se adueña de todo lo que hace como un signo sagrado en la inmensidad del cadáver del Tiempo; a Celan, que afirma la posibilidad transpoética del poema "después de Auschwitz".

Celebramos a Berg, que afirma la posibilidad integral de la ópera más allá de su muerte evidente, y a Bartok, que perpetúa la fuerza experimental, contrapuntística y rítmica del cuarteto de cuerdas. O a Messiaen, que afirma la incorporación de la vida contemplativa inocente a una suerte de lentitud sonora, por masas sutiles e imbricaciones temporales, en tanto que Webern construye el valor místico con silencios sofisticados.

Haremos el elogio de la afirmación, por Malevitch o Mondrian; de la seguridad ontológica de las geometrías, por Kupka o Rothko; del poder -¡Oh, velos del alma!- de los grandes y puros contrastes del color suficiente. Diremos: Kandisky; ¡legitimidad de la conexión de los signos! Pollock, ¡efervescencia clausurada del gesto infinito!

¡Te saludamos, Pirandello, decisión fecunda de la duplicidad, aptitud para la verdad del engaño! ¡Y también Claudel, lengua que conmueve la insatisfacción conservadora hasta la cima del cielo!

¡Insectos idólatras de Richier, maternidades colosales de Moore, signos puros de Brancusi!

Algunas afirmaciones más: la visión envuelta de totalizaciones efímeras de Wolf; la bendición de la mañana en

Mansfield; el encarnizamiento ascético del deseo de existir en Beckett. Y tú, fraternal Malraux, que atrapas a la Historia entre las redes de su propia celebración retórica.

Murnau, revelación de la fuerza del sueño atrapada en la juntura del cuadro y de las luces. Welles, tortuosas combinaciones poéticas de la visibilidad...

Detengamos este ejercicio, absurdo sólo en la medida en que indica que nada en esta lista se inscribe en una designación reconocida por las escuelas, sino que la singularidad de las obras lleva, en direcciones dispares, bajo la mirada de este siglo tenebroso, el deseo de algo que por fin tuviera, contra todo romanticismo, la forma de una afirmación terrestre.

Proclamar las sentencias del afirmacionismo

No queremos, al nombrar lo que nos conmueve y puede serenos de utilidad, distribuir premios. Queremos que se perciba la genealogía de una axiomática. Una axiomática que plantea lo siguiente: en este comienzo de siglo, debemos restituir la voluntad artística a su rigor incorporal, a su frialdad antiromántica, a las operaciones sustractivas por las cuales se mantiene muy cerca de ese real sin imagen, que es la única causa del arte. Mediante esta sustracción, el arte borra todo dominio de la particularidad, pues destina a todos el real que descubre. Esta sustracción es el método moderno de afirmación integral de lo universal.

Axiomática, pues, de un arte que no sea ni étnico ni yoico. Un arte deslocalizado, tan ambicioso como impersonal, tan desnudo para el pensamiento universal como el trazo por

el cual hace treinta mil años alguien grabó en la oscuridad de una caverna el signo intemporal del bisonte y del tigre. Signo que, en esa misma desnudez, afirma por siempre la inhumanidad de lo Bello.

La axiomática afirmacionista enuncia únicamente las condiciones mínimas, todavía completamente abstractas pero distribuidas de un modo activo por la constelación aún no esbozada de los artistas del siglo. Son las condiciones necesarias para que el arte no se someta al poder imperial, y para que supere a un mismo tiempo la duplicidad romántica de lo fúnebre y de lo lúdico. Duplicidad que Victor Hugo reivindicaba y con justicia llamaba "duplicidad de lo sublime y lo grotesco". Pues cuando no es convencional, el arte actual es absolutamente eso: lo sublime obtenido por la fuerza mediante lo grotesco. La muela estéril de una sacralización excepcional. La insípida gesticulación del Yo.

Contra los pintarrajes apresurados de una insuficiente devoción a la inhumanidad de lo verdadero, intentamos restaurar los derechos de una afirmación independiente.

1. El arte no es el descenso sublime de lo infinito en la abyección finita del cuerpo y del sexo. Por el contrario, es la producción, por el medio finito de una sustracción material, de una serie objetiva finita.

Afirmamos que en el arte sólo hay obras. Y que una obra siempre está acabada, lo más acabada posible. El mito de la no-culminación es posromántico, es el tedio de lo finito en nombre de lo infinito vago. Lo propio del arte es inducir, aferrada a la finitud de la obra, una posibilidad subjetiva infinita. Eso es, sin duda, lo que hace que aún pensemos, según una subjetividad recreada, a partir de Esquilo

o de Lucrecio. Se cree que la idea de lo efímero es nueva, pero no es más que el alineamiento del arte con la circulación de los productos de consumo, con el deterioro de los productos, que es el fondo material del Imperio. Resistir al Imperio es afirmar la obra resistiendo al elogio pretencioso y grandilocuente de su poder. Afirmar la potente impotencia de la obra, su frágil e implacable singularidad.

2. El arte no podría ser la expresión de la particularidad, sea étnica o yónica; es la producción impersonal de una verdad que se dirige a todos.

El esquema de la expresión supone que cada uno, en tanto artista, es una suerte de singularidad inefable. Como se dice hoy: "Quiero ser yo mismo" —o la versión tribal: "Queremos crear, re-crear, nuestra propia cultura" —. La desgracia es que esa voluntad está preformada, y que el "yo mismo" que así advino no se distingue en lo más mínimo de "todo el mundo". De todas maneras, las "culturas" no son más que productos restaurados, cosas viejas recicladas. Todo esto es desesperadamente mediocre. Pero, justamente, los poderes establecidos sólo aprecian las estadísticas y los sondeos, pues saben que no hay nada más inocente e incapaz que un promedio. Saben que el "cada uno", el "alguno", es sólo un animal intercambiable. Afirmamos que puede ocurrir que, por medio del trabajo artístico, ese animal sea el soporte inerte de una habilidad o destreza universal. El animal humano no es de ningún modo la causa de esto, sino tan sólo el lugar, o uno de los lugares. El artista como individuo no resulta más que una materia viva que se presta a un sujeto que, al ser en la forma de la obra de arte un sujeto sensible, necesita de esa materia. Pero, una vez dispuesta la obra-sujeto, podemos olvidar completamente su soporte individual transitorio. Sólo la obra es afirmativa. El artista es un elemento neutro de esa afirmación.

3. La verdad cuyo proceso reside en el arte es siempre verdad de lo sensible en tanto sensible. Esto quiere decir: transformación de lo sensible en acontecimiento de la Idea.

Aquello que, entre los procesos de verdad, singulariza al arte es que en él el sujeto de la verdad se toma de lo sensible. Mientras que el sujeto de verdad en la ciencia es tomado del poder de las letras; en la política, del recurso infinito de lo colectivo; y en el amor, del sexo como diferenciación. El arte produce un acontecimiento con el colmo de lo dado: lo sensorial indistinto; y en ese punto el arte llega a ser Idea: por la conversión de lo que está ahí en algo que debe acontecer en su propia finitud. La idea, en el arte, se impone por la transformación de la evidencia en imperativo improbable. Obligar a ver, como si fuera casi imposible, aquello que por lo demás es evidentemente visible: he ahí, por ejemplo, la pintura. El arte afirma que en el punto mismo de un imposible-de-sentir está, sentida en el efecto sensible de la obra, la Idea.

4. Hay, necesariamente, pluralidad de artes, y cualesquiera sean las intersecciones imaginables, ninguna totalización de esa pluralidad es en sí misma imaginable.

Esto se debe únicamente al hecho de que el cambio de la evidencia en imperativo está distribuido en lo sensible. Ahora bien, nada unifica lo sensible sino el sujeto animal individual y sus órganos. Pero esta unificación empírica es indiferente al arte, que trata lo sensible región por región y produce su propio sujeto universal no empírico y no orgánico. No podría haber, pues, arte sensiblemente indistinto. Afirmamos que el motivo multimediático de un arte multisensorial es un motivo sin verdadero destino. No hace más que proyectar en el arte la obscena unicidad del comercio, la equivalencia monetaria de todos los productos.

5. Todo arte es advenimiento de una forma impura, y la purificación de esa impureza compone tanto la historia de la verdad artística como la de su extenuación.

La forma es aquello que dota a la evidencia artística de un tenor nuevo, de manera tal que disipa su evidencia y la transforma en un frágil deber-ser. En un principio siempre es impura, porque está suspendida entre la evidencia inicial y su temblor, entre el reconocimiento y el desconocimiento. Así, durante mucho tiempo, hubo figuración: esto es un buey pero no del todo; y, en especial, debemos verlo realmente para creerlo. Tras lo cual el arte se encarna en purificar lo impuro, en consagrarse cada vez más plenamente a su deber de visibilidad, contra toda evidencia de lo visible.

6. Los sujetos de una verdad artística son las obras que la componen.

De no ser así, en efecto, deberían ser los autores y sus evidencias, o sus expresiones. Y, por lo tanto, en el arte no habría ningún deber, ninguna universalidad. Sólo existiría el reflejo de las particularidades yocicas o étnicas. El único sujeto verdadero es aquello que adviene: la obra, a partir de la cual la evidencia queda suspendida. El sujeto afirmativo de la no evidencia es la obra, y sólo ella.

7. Esta composición es una configuración infinita, que, en el contexto artístico del momento, es una totalidad genérica.

Nos referimos aquí a los sujetos iniciados por un acontecimiento del arte histórico, al complejo que componen las obras de una serie innovadora. Pero también a las obras seriales en música, o al estilo clásico entre Haydn y Beethoven, o a los escasos años en que el cubismo estuvo vivo, o al poema posromántico, y mil cosas más. En todo esto hay colecciones subjetivas, o constelaciones de obras, que

llamamos configuraciones, y que constituyen la cara real de las verdades artísticas. Configuración es aquello que no era posible de ser nombrado o calculado en la situación anterior al arte considerado. Es aquello que le sucede más allá de toda previsión y más allá de todo predicado. Por ese motivo, la totalidad así producida es genérica: afirma, en un momento dado, al arte como puro género universal, sustraído a toda consideración previa.

8. Lo real del arte es la impureza ideal como proceso inmanente de su purificación. Dicho de otro modo: el arte tiene como material primero la contingencia, propia del acontecimiento, de una forma. El arte es la formalización segunda del advenimiento de una forma como informe.

Este enunciado reitera los precedentes desde otra perspectiva. Primero hay una idea formal impura que convierte una evidencia de la percepción o de la intuición interior en problema, en imperativo. Luego, hay un afinamiento de la impureza: el desprendimiento, cada vez más vacío, de la forma. Por esa razón, puede decirse que el devenir de una configuración artística, o de una verdad, se produce por una formalización segunda, eliminando en la forma impura la impureza, eliminando lo informe, o bien dando forma a lo informe mismo, hasta que ya no contenga nada real, por falta de evidencia, por falta de impureza. Cuando una configuración pierda su poder afirmativo, se acaba.

9. La única máxima del arte contemporáneo es no ser "occidental". Esto también quiere decir que no debe ser democrático, si "democrático" significa: conforme a la idea occidental de la libertad política.

Ingresamos aquí en la situación presente. Sí, el único problema es saber si el imperativo artístico puede desligarse del imperativo

occidental, que es el de la circulación y la comunicación. La democracia occidental es, en efecto, circulación y comunicación. El arte verdadero es, entonces, aquello que interrumpe la circulación, aquello que no comunica nada. Inmóvil e incommunicable, éste es el arte que necesitamos, el único que se dirige a todos, que no circula por ningún circuito preestablecido y que no se comunica con nadie en particular. El arte debe incrementar en cada uno la fuente no demostrada de su libertad.

10. Un arte no occidental es forzosamente un arte abstracto, en el siguiente sentido: se abstrae de toda particularidad y formaliza ese gesto de abstracción.

Para luchar contra la expresividad, contra el formalismo romántico, sólo existe la dinámica de la abstracción. Ésta es una regla muy vieja, pero es particularmente adecuada para esta situación. Todo se reduce a esto: inventar una nueva abstracción sensible. Aunque sea cierto que no sabemos muy bien cómo hacerlo, el ejercicio de la ciencia, y en particular el de la matemática, puede instruirnos. Al fin y al cabo, éste es el camino que tomaron los hombres del Renacimiento, al igual que los pintores de principios de siglo: se volvieron hacia la geometría. También nosotros debemos volvernos hacia la geometría, que sin embargo ha cambiado mucho. Pues ella es menos la sustitución de las formas de su esquema que una lógica de los invariantes ocultos en toda deformación. Debemos afirmar, en el arte, la idea de las deformaciones inteligibles.

11. La abstracción del arte que es y que vendrá no se dirige a ningún público en particular. Este arte está ligado a una aristocracia proletaria: hace lo que dice, sin tener en cuenta a las personas.

Afirmamos que es necesario abandonar todas las especulaciones sociológicas e institucionales sobre el público de las artes. La sociología, incluso si es crítica, no es sino el auxiliar de la democracia de Occidente. El arte no debe preocuparse por su clientela. Es inflexiblemente para todos, y ese destino no tiene significación empírica alguna. El arte se hace, dice lo que hace, hace lo que dice, según su propia disciplina y sin tener en consideración los intereses de nadie. Eso es lo que yo llamo su "aristocracia proletaria": una aristocracia expuesta al juicio de todos. El gran director francés Antoine Vitez solía usar una bella expresión para designar al arte del teatro. Decía: "elitista para todos". "Proletario" designa lo que, en cada uno, por la disciplina del trabajo, co-pertenece a la humanidad genérica. "Aristocracia" denomina aquello que se sustrae, en cada uno, a toda evaluación por el pro-medio, la mayoría, la similitud o la imitación.

12. El arte que es y que vendrá debe estar tan sólidamente ligado como una demostración, debe resultar tan sorprendente como un ataque nocturno, y tan elevado como una estrella.

He aquí toda la abstracción que estas imágenes pueden tolerar:

La obra por venir debe estar tan sólidamente ligada como una demostración, porque debe oponer un inflexible principio de consecuencia a la perpetua movilidad mercantil del mundo imperial. La obra por venir desdén los relativismos y las dudas sospechosas. Explora su afirmación a fondo.

La obra por venir debe ser tan sorprendente como un ataque nocturno, porque convierte en acontecimiento un real ignorado hasta ella. Ese real, ese fragmento de real, la obra lo impone violentamente a quien se apodera de ella. No lo hace circular, no lo comunica. Lo impone, necesariamente, con una pequeña dosis de terror.

La obra por venir debe ser tan elevada como una estrella, por que desea la frialdad intemporal de su forma inventada. No es formal, corporal, no se instala en la tibieza del reparto. La obra de arte por venir considera altivamente al comercio imperial.

Hoy en día, la dificultad del arte es que tiene tres imperativos, y no uno solo. Está el imperativo de la consecuencia, el imperativo lógico, el de la matemática del ser. Está el imperativo de la sorpresa, el imperativo de lo real, o de la excepción. Y está el imperativo de la elevación, el imperativo del símbolo, o de la distancia.

A menudo las obras son admisibles en función de uno o de dos de los tres imperativos. Pero el gran problema de la forma, hoy en día, es anular realmente a los tres. Esto definirá el destino de la obra por venir.

Dejaremos las tres últimas sentencias en su desnudez conclusiva.

13. Hoy en día el arte se hace únicamente a partir de aquello que, para la Comunicación (el *médium* y el comercio), no existe, o casi. El arte construye de manera abstracta la visibilidad de esa inexistencia. Es lo que, en todas las artes, gobierna al principio formal: la capacidad de hacer que para todos sea visible aquello que para el *médium* y el comercio, y entonces también para todos –pero desde otro punto de vista–, no existe.

14. Convencido de controlar la plena extensión de lo visible y de lo audible mediante las leyes comerciales de la circulación y las leyes democráticas de la comunicación, el poder contemporáneo ya no necesita de la censura. Dice: “todo es

posible”. Lo cual también significa que nada lo es. Entregarse a ese permiso para gozar constituye la ruina de todo arte, y también de todo pensamiento. Debemos ser, sin piedad, nuestros propios censores.

15. Mejor es no hacer nada antes que trabajar formalmente en pos de la visibilidad de aquello que Occidente declara existente.