

LA MÁQUINA-MUSEO: LA MONUMENTACIÓN MUSEAL Y LA ESTRUCTURA DE LA SUBLIMACIÓN

Artículo de reflexión

SECCIÓN
TRANSVERSAL

Pedro Pablo Gómez

paulusgom@yahoo.es

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Maestro en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia; Magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana; docente de la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Actualmente, es el coordinador de investigación de la Facultad de Artes ASAB y director del grupo institucional de investigación Poiesis XXI.

ABSTRACT

This essay reflects about the idea of museums as prototypes of modernity itself. Their functions are enquired about while questions are asked about the monumentation of the museum. An analysis of the attempts to construct an "ideology of the Universal" and its relationship with the symbolic and political logic of sacrificial nature is offered. The second part of this paper, based on the concept of sublimation, discusses the idea of museum referring to authors as Lacan, Lyotard and Žižek establishing hypothetical links between them.

KEY WORDS

Museum, art, sublimation, forgotten oblivion, resistance, monumentation.

RESUMEN

En este trabajo se reflexiona en torno al museo como institución propia de la modernidad, y desde allí se indagan sus funciones y se pregunta por la monumentación museal, la construcción de la ideología del Universal y su relación con una lógica simbólica y política de carácter sacrificial. En una segunda parte, a partir del concepto de sublimación, se intenta problematizar el museo, recurriendo al pensamiento de autores como Lacan, Lyotard y Žižek, estableciendo relaciones entre ellos que no dejan de ser problemáticas.

PALABRAS CLAVE

Museo, arte, sublimación, olvido del olvido, resistencia, monumentación.

La monumentación museal y su relación con la ideología del Universal

Hace más de una década, Jean François Lyotard dedicó una de las sesiones de la *Quinta Cátedra Internacional de Arte Luis Ángel Arango* al museo como *Monumento de las Posibles*. Dicho trabajo estaba enfocado en una época, la nuestra, caracterizada por la ausencia de lo sobrenatural en la esfera política. Se trata de la época en la que el *museion* ha dado paso al museo, como testigo de otra edad y de otra escritura (Lyotard, 1995: 11). Sin embargo, el lugar de aquel sobrenatural no queda vacío; algo tuvo que haber entrado en su lugar, mediante una serie de transmutaciones de lo sobrenatural ausente, en otras formas de presencia, que no pueden pensarse como trascendencia, sino como inmanencia. En este sentido, la filosofía de François Châtelet, entendida como un ateísmo tranquilo, para la cual la existencia o inexistencia de Dios no es un problema, sino la condición de posibilidad para el surgimiento de verdaderos problemas, nos instala en el campo de inmanencia donde se puede pensar el museo (Deleuze, 1989b: 5-6).

Ese campo de inmanencia no corresponde a un campo de realidad unificado sino, por el contrario, al de la multiplicidad. Dicho de otra manera, hay una sustitución de la unicidad del mundo, a la que el Dios medieval otorga sentido, por una dispersión de la divinidad misma, correlativa a la multiplicidad de las ciudades modernas donde, como consecuencia, surge una multiplicidad de museos (Lyotard, 1995: 11). Pero el Dios medieval, aunque disperso, no pierde por ello nada de su fuerza y de su unidad formal profunda; sobrevive en una serie de trascendencias que lo sustituyen, no sólo en su estar ahí transfigurado, sino en el ejercicio de sus tareas de organización y exterminio (cf. Châtelet, 1975, citado en Deleuze, 1989b: 6). Esa serie de nuevas trascendencias conformada, entre otras, por la Patria, la Ciencia, La Democracia, el Progreso, la Historia y el Arte, tienen en el museo uno de sus aliados más efectivos, que a su vez transforma la tarea de ese *dios disperso* en la diversidad de sus "funciones", entre ellas: investigar, conservar, mostrar, educar y comunicar. Una diversidad de funciones que da cuenta de la dispersión de lo que se considera las formas del espíritu

humano, las cuales son objeto de unificación, por diferentes medios, en el museo.

Ahora bien, ninguno de los museos que conforman la multiplicidad del sistema, pretende acoger la memoria entera de todas las civilizaciones, debido a que se han convertido en centros de investigación, donde varias ciencias encuentran su particular objeto de indagación, lo que les permite a su vez una producción diversificada de documentos. Así como las ciencias particulares tienen carácter progresivo, el museo que las acoge adquiere este mismo carácter contingente, incompleto, y en permanente revisión de su colección, determinada por el aumento progresivo de lo museal, que en teoría corresponde a la totalidad de los objetos de la cultura.

No obstante el anterior reconocimiento, el museo nunca ha renunciado a su aspiración de lo universal y, quizás, a la recuperación de éste. En este sentido, el museo es una máquina de la ideología del Universal, un aliado de la pretensión de universalización de la cultura, desde una concepción ideológica de la humanidad, el hombre, el sujeto y el arte. Esta universalización adquiere la forma de la humanización, realizada a partir de una concepción particular de sujeto que, si bien encarna los valores de una clase social determinada, se constituye en sujeto universal; es decir, una operación racista de lo universal como instrumento del imperialismo: se trata de imponer al mundo un sistema de valores y una determinada concepción de la persona. Ese proceso ideológico es propio de una clase que encuentra en el museo un instrumento para blanquear su culpa por el desposeimiento de los demás, como un sistema de sacralización de la identidad. Sin embargo, lo anterior no constituye una crítica al humanismo en sí, sino al humanismo ideologizado (Deloche, 2002: 90-91).

Al respecto, Slavoj Žižek nos da un ejemplo de cómo se constituyen las ideologías universales, desde un contenido particular verdadero que da eficacia a la noción universal. Un ejemplo de esa universalización, a partir de un elemento típico, es el rechazo al Estado de bienestar por parte de la derecha en los Estados Unidos, que utiliza como elemento típico a la *madre soltera negra*. Ese contenido particular, cualquiera que sea, es utilizado como el soporte fantasmático de la noción ideológica universal. En términos kantianos, ese

concepto universal, vacío, esquemático trascendental, formal, en virtud del elemento típico se transforma en una noción que tiene que ver directamente con la experiencia de la realidad. Para Žižek, las batallas ideológicas se ganan o se pierden en este nivel.

Ahora bien, ¿cómo se constituye el Universal? En este punto el autor sigue a Ernesto Laclau, para quien el Universal es el resultado de una escisión constitutiva, en la cual la negación de una identidad particular transforma a esta identidad en el símbolo de la identidad y de la totalidad; es decir, sólo cuando un elemento particular comienza a funcionar como una especie de sustituto de lo universal, el Universal llega a existir (Žižek, 2003: 137-139). “El hecho de que el vínculo entre el Universal y el contenido particular, que funciona como su sustituto, sea contingente significa precisamente que es el resultado de una batalla política por la hegemonía ideológica” (Žižek, 2003: 139). Laclau define la hegemonía como

una relación por la cual una determinada particularidad se convierte en el nombre de una universalidad absolutamente inconmensurable. De ese modo, al carecer de cualquier medio de representación directa, lo universal obtiene sólo una presencia prestada, a través de los medios distorsionados de su investidura en una particularidad determinada. (Laclau, 2006: 3)

Esta batalla política tiene que ver con la *lógica sacrificial*, la cual, de acuerdo con Michel Serres, no sólo es propia de la religión sino también de la ciencia. ¿La ciencia del museo? La prensa amarillista inglesa ha tomado la figura de la *madre soltera* como la causa de todos los males de su sociedad, desde la crisis económica hasta la delincuencia juvenil. Es importante señalar que la figura “madre soltera” tiene dos sentidos: uno como particular, y otro como sustituto del Universal, la causa de los males de Inglaterra. Así, para ser hegemónica, la universalidad incorpora al menos dos contenidos particulares, uno auténtico y su distorsión, que es el resultado de las relaciones de dominación. Žižek, de acuerdo con Lacan, afirma que el espectáculo del sacrificio oculta algo fascinante, que tiene que ver con el “*che vuoi?*”, es decir, ¿qué quiere el Otro de mí? En su dimensión más fundamental, el sacrificio tiene como finalidad apaciguar el deseo del Otro, ocultar su falta,

el vacío e incluso la “inexistencia” del Otro. Entonces, el sacrificio es la garantía de que el Otro existe, como otro que puede ser apaciguado por medio del acto sacrificial (Žižek, 1999: 75).

De acuerdo con lo anterior, en el museo siempre hay un mecanismo de sustitución, análogo al de la sustitución sacrificial, en el que el chivo expiatorio garantiza con su muerte la supervivencia de una comunidad cualquiera. Pero, ¿qué es lo que llega a ser sustituido y qué es lo que sustituye en el mecanismo museal? Probablemente todo el mecanismo del museo —el ejercicio de la museificación, la monumentación o, en términos más actuales, la investigación—, adquiere una forma que propicia una transferencia de economía simbólica; lógica económica que obviamente debe entenderse en términos de pérdidas y ganancias. Ahora bien, la víctima del mecanismo museal se puede identificar con un objeto en particular o con una serie de ellos, que son desarraigados de la serie que configuran en el orden de la experiencia cotidiana, para ser transferidos a un orden diferente, como significantes de otra cadena, en un espacio-tiempo diferente.

En este punto nos encontramos con una sorpresa, quizás con algo que no estábamos buscando: *el lugar del sacrificio*, y con él la identificación de la víctima sacrificial. Si aceptamos que toda máquina sacrificial tiende a realizar el sacrificio fuera de su territorio, el lugar del sacrificio debe ocurrir en otro lugar, aunque con los mecanismos desarrollados en su interior, con su cuerpo discursivo y sus mecanismos de distinción. Siguiendo esta lógica, no resulta difícil llegar a afirmar que lo que resulta sacrificado, entonces, no es un particular sino, todo lo contrario, la comunidad. Esta última es sacrificada para conseguir un particular; es decir, no se trataría de una transacción de uno a cambio de muchos, sino de muchos a cambio de uno. Sin embargo, ese uno, con pase de entrada al espacio museal, pasa a ser el sustituto de todo aquello por lo cual llegó a ser lo que es: el objeto de la hegemonía ideológica, que de manera indirecta encarna el Universal. Todo esto como respuesta a la interpelación del Otro, como orden simbólico.

El objeto particular que llega a asumir la tarea de representación de lo universal asume su papel como tal, y ya

no se reconoce como particular “en función de”, sino que puede confundir su condición contingente con una condición natural. Las consecuencias de esto dan lugar a episodios tragicómicos, cuando el particular es despojado de su posición y devuelto a su primera condición (cuando un objeto excrementicio que estuvo en el lugar de la cosa es devuelto al lugar del desperdicio, o cuando el Rey, que se creía él mismo el Estado, es devuelto a su condición de una persona del común). Esto también ayuda a develar la estructura misma de la ideología del Universal.

Pero el museo como mecanismo de producción de lo universal nos hace sospechar que éste no se restringe únicamente a esta institución. Sabiendo que el museo de arte, en el ejercicio de sus funciones y en cumplimiento de su misión, hace de objetos particulares y contingentes —histórica y geográficamente localizados— la expresión y puesta en escena del arte universal trascendente y digno de extremas medidas de conservación, nos atrevemos a desplazar la línea espacio-temporal más allá de la Revolución Francesa, cuando empiezan las vicisitudes del museo moderno, hasta 1492, cuando empieza a darse, desde la perspectiva de la actual Latinoamérica, la experiencia de la modernidad como colonialidad. Dicho de otro modo, con Enrique Dussel, podemos preguntarnos si la indagación sobre el museo y lo museal —desde una perspectiva latinoamericana, vinculada al proceso de construcción y supervivencia del denominado sistema-mundo europeo, desde una historia colonial como la nuestra, y de la violencia que le ha sido inherente—, no debe concentrarse en las consecuencias de la Revolución Francesa, sino en el resultado de un poco más de cinco siglos de modernidad y colonialidad. Para Dussel:

El “sistema-mundo” es un problema filosófico, porque Europa confundió la evolución de la subjetividad dentro de los límites de Europa, no sólo con la “universalidad” (tanto en la moral de la autonomía kantiana, como en su etapa pretendidamente postconvencional), sino también con la “mundialidad”. Es decir, lo que Europa fue realizando como “centro” de un “sistema-mundo” (utilizando no sólo la riqueza económica, sino también la información cultural) lo atribuyó a su propia creatividad autónoma como sistema cerrado, autorreferente,

autopoiético. No sólo elevó como “universalidad” su “particularidad” europea (hablando como Hegel), sino que además pretendió que la obra de la Humanidad “en ella” fue fruto de su autónoma y exclusiva creatividad. (Dussel, 1988: 76-77)

Además, la modernidad, con la filosofía y el arte incluidos, nunca abandonó su “sueño eurocéntrico”. Sin embargo —como sucede con el mito del Ojo de Dios que lo ve todo, pero sin mostrar nunca el lugar desde el cual él observa—, la modernidad eurocéntrica, con su ciencia ilustrada, siempre pretendió estar ubicada en un “no lugar”, con un punto de vista privilegiado de observación y control de la totalidad, que no puede ser ubicado (Castro-Gómez, 2005: 18), de tal manera que la modernidad nunca se definió como un “centro” hegemónico. Aún así, desde allí se controlaba la “información”, se procesaba el aprendizaje de la Humanidad, y se creaban las instituciones (políticas, económicas, ideológicas, estéticas, artísticas) que permitían la acumulación de la riqueza mundial en el “centro”, explotando “sistemáticamente” a la periferia, riqueza que no es sólo de carácter económico o alimentario, sino también cultural. La lógica misma de la modernidad es reproducida, en mayor o menor medida, por sus instituciones.

Ahora bien, los procesos de construcción de lo universal no se dan ni se han dado históricamente sin resistencia de lo particular. Un ejemplo, tan antiguo como vigente, es la resistencia de Job a asumir su papel de víctima sacrificial, como una acción inversa a sus calamidades, en una batalla ética con Dios. Además, “así como Ginés de Sepúlveda, el filósofo moderno propiamente dicho, justificó la superioridad y violencia de la subjetividad moderna sobre las otras culturas, Bartolomé de las Casas, en su momento inició el ‘contra-discurso’ de la Modernidad, pero no desde Europa, sino desde la periferia mundial” (Dussel, 1988: 78). Spinoza, por su parte, tiene la reverencia de Lacan, debido, entre otras cosas, a que supo resistir la atracción, la exigencia del sacrificio, pues en su ética no hay lugar para el sacrificio y, además, Dios tampoco lo demanda (Miller, 1999: 386, 388).

Ya en el campo del arte, la estética del silencio, tal y como la concibe Susan Sontag, es un claro ejemplo de resistencia. El artista “serio”, dice la autora, experimenta la

tentación de cortar el diálogo que mantiene con el público y, teniendo en cuenta, como lo propone Deloche, que el museo es el modelo de los medios de comunicación, el silencio se entiende como la afirmación de la resistencia a comunicar, el apogeo de la ambivalencia respecto de la relación con el público, que se manifiesta en la consagración de lo nuevo y lo esotérico. El silencio es una estrategia de emancipación del artista frente al mundo que se presenta como mecenas, cliente, consumidor y deformador de la obra; este acto de renuncia, sin embargo, tiene un gesto marcadamente social. No obstante, el artista sólo puede decidirse por el silencio después de mostrar que tiene talento, y que lo ha ejercido con autoridad; es decir, que ha sido capaz de formular más preguntas que otros individuos (Sontag, 2002: 18). En este sentido, ¿una resistencia al museo tiene como condición previa, ya que estamos hablando siempre desde el campo de la inmanencia, que sea realizado desde su propio discurso, el de la monumentación museal?

Monumento, monumentación y sublimación

Para Lyotard, las investigaciones, incluyendo el modo estético de las presentaciones realizadas por los curadores, son el modo infiel de la monumentación, es decir son la esencia de la monumentación museal. Enseguida nos dice de manera directa en qué consiste la monumentación: es la manera de hacer de cualquier cosa que entra en el museo con su etiqueta, un monumento.

Pasando por un ejercicio de etimología con las raíces *mon* y *ment*, de las que se desprenden términos como: *mind*, *meaning*, *mens*, *mémoire*, *mentis*, *démence*, el autor llega al *monu-mentum*, que en un sentido significa el espíritu de una custodia, y en el otro la custodia del espíritu. Pero una custodia no puede llevarse a cabo sin estar alerta, en guardia, con el propósito de guardar el monumento que en sí mismo es un guarda¹.

La alerta viene de la *mens* y en esa alerta llega el sentido (*means*). En ausencia del grito de alerta, tanto el espíritu

¹ En la tradición católica, durante el jueves santo se construye lo que se denomina el Monumento, un altar en el que se coloca la segunda hostia consagrada ese mismo día para reservarla hasta el viernes santo. Además, el objeto mismo en el que se coloca la hostia se denomina Custodia.

como el sentido están perdidos o ausentes en lo inerte, en lo que Lyotard denomina la *amentia* o la *dementia*.

Ahora bien, el monumentar consiste en hacer monumento a partir de los restos. En ese sentido, tiene más que ver con la reconstrucción de aquello que ya no es, por su naturaleza evanescente, pero que de todos modos ha dejado una huella en el transcurso de su desaparición; huella o resto, en el que la monumentación encuentra su razón de ser.

El museo monumenta: el espíritu preocupado por lo que pudo ser y hacer, erige sus restos y los suspende, los convierte en huellas que son los restos arrancados a descuido (*mégarde*). Lo inerte se olvida y hace que la *mens* se extravíe *diméntica*. El museo hace presente la *mens* a sí misma como en un *comentario*. Pues todo objeto o práctica puede pasar y esfumarse en un resto que no retiene, y del que no se sabrá de qué es resto. Erigiendo el resto bruto, el museo lo instituye como traza y elabora una memoria. (Lyotard, 1995)

Por lo tanto, la elaboración de una memoria es el resultado de la acción de la monumentación museal.

Siguiendo adelante, diremos que la argumentación de Lyotard se mueve entre dos posibilidades, entre el espíritu y la demencia o —lo que viene a ser lo mismo— entre la monumentación y el olvido. A nuestro modo de ver, lo interesante de esta distinción es que es más clara teóricamente, pero mucho menos perceptible en la práctica. Dicho de otro modo, el museo, sin darse cuenta, puede llegar a ser una institución del olvido, al dar lugar a un desvío en la matriz misma de la monumentación museal.

En el primer sentido, la monumentación es entendida como *mens*, el museo nunca ha estado comprometido en presentar el viejo presente “*in vivo*” sino en diferido, a partir de las trazas que han perdido la presencia y el verdor de la práctica, o la presencia de cuando surgió, cuando era actual. Entonces, un acontecimiento actual está forzado a olvidarse en sus restos inertes; es preciso que se pierda en tanto acontecimiento, que se olvide, para ser *com-mentado* como huella de sí mismo. La época de las apariencias da cuenta de la ocultación

del ser, la época de la renovación de la estética a causa del envejecimiento del nihilismo occidental (Lyotard, 1995: 5).

Ahora bien, en nuestro intento de relacionar la monumentación con la sublimación lacaniana desde la teoría de Žižek, entendemos que la matriz de la sublimación² consiste en la existencia de un vacío central, un lugar vacante, el lugar de la Cosa exenta del circuito de la economía cotidiana, que se llena con un objeto positivo; este objeto, al ocupar el lugar de la Cosa, es “elevado a la dignidad de la Cosa” (Lacan, 1986: 133). De ahí que exista un correlato entre el lugar vacío, esa *hiancia*, y el objeto que puede llegar a ocuparlo de manera positiva. Un aspecto muy importante a señalar es el hiato que separa el espacio sagrado de la Cosa (la belleza sublime, el santo Grial, el absoluto) del objeto que pueda colocarse en ese lugar; el hiato es el que garantiza el funcionamiento de la matriz de la sublimación, que para nosotros es otra forma de abordar la monumentación museal, de Lyotard.

Dicho de otro modo, para Lacan la sublimación no debe entenderse como “desexualización” —como el desplazamiento de la *investición* libidinal, desde un objeto que satisface alguna pulsión básica, hacia una forma de satisfacción elevada— sino desde un punto de partida opuesto. El punto de partida no es el objeto de la satisfacción directa, “bruta” sino su inverso, el vacío primordial en torno del cual circula la pulsión; es la falta que asume una existencia positiva en la forma muchas veces informe de la Cosa (*das Ding*, como la llamó Freud), la sustancia imposible del goce. El objeto sublime es un objeto cotidiano que sufre una transustanciación, al ser “elevado a la dignidad de Cosa”, por lo cual, en la

2 La matriz de la sublimación da cuenta, entre otras cosas, de cómo en el seminario XVII de Lacan, el *petit objet a*, deviene bajo el nombre “*plus de goce*”. Esto revela la importancia del análisis de la forma-mercancía, realizado por Marx, que no es un problema restringido a la economía, sino algo que tiene que ver con la pregunta acerca de su influencia en el campo general de las ciencias sociales. El análisis de la forma mercancía ofrece una especie de *matriz*, un mecanismo, que permite generar todas las demás formas de la “inversión fetichista”, entre ellas la explicación histórica del pensar abstracto y conceptual, y la constitución misma de un objeto como obra de arte. En la forma mercancía hay algo más en juego que ella misma, y es ese más (*plus*) el que ejerce un poder de atracción tan fascinante.

economía simbólica del sujeto, funciona como la Cosa imposible corporeizada (Žižek, 1994: 141-142). Además, las vicisitudes de esa separación³, de ese hiato, son las que hacen posible a Žižek proponer, entre otras cosas, la posibilidad de llevar a cabo el proceso de rehistorización de los temas de los estudios culturales desde la vinculación lacaniana entre el *plus de goce* y la *plusvalía* marxista, cuyo horizonte no es de ninguna manera la búsqueda de la reconciliación entre la teoría cultural y la clínica psicoanalítica, sino la brecha existente entre las dos, como la condición de posibilidad del psicoanálisis (Žižek, 2005: 12).

Siguiendo con esta lógica, podríamos acercarnos entonces la concepción de Lyotard de la monumentación (que exige una alerta para no olvidar el olvido, a concebir la monumentación como una forma de escritura que es siempre re-escritura) con la matriz de la sublimación, cuyo funcionamiento da por hecho la existencia del vacío de la Cosa, condición que permite (al arte premoderno) ocuparse del problema de cómo llenar el vacío de la Cosa sublime —el vacío sublime de la cosa, que como tal produce el denominado *horror vacui*— con un objeto bello que esté en condición de asumir o soportar la dignidad de la Cosa (Žižek, 2002: 39-40).

Ahora bien, la amenaza de ruina, el olvido del olvido en la monumentación, o el paradójico proceso de estrechamiento del hiato mínimo de la matriz de la sublimación, empieza a hacerse evidente, como testimonio quizás de otro tiempo, el nuestro, cuando como nunca antes empieza a darse un fenómeno de capital importancia: “el doble movimiento de progresiva mercantilización de la estética y de estetización del universo de las mercancías” (Žižek, 2002: 45), fenómeno que también puede ser denominado “la culturalización de la economía de mercado”, característica de buena parte de lo que conforma el escenario artístico actual. En este escenario, la cultura ya no es una esfera al margen del mercado, sino que se ha desplazado hacia la economía terciaria (servicios culturales) y no sólo como una esfera del mercado, sino cada vez más como su componente central. Ese choque, colisión o corto circuito entre

3 Las vicisitudes del hiato están estrechamente relacionadas con el *objet petit a* lacaniano: como el pequeño otro, como objeto de deseo, como objeto causa del deseo, como *plus de goce*, etc.

cultura y mercado va en detrimento de la antigua lógica de provocación de la vanguardia modernista, de escandalizar a los sectores burgueses. Ahora el aparato económico cultural tiene necesidad de reproducirse en un mercado competitivo, y por ello promueve efectos y productos cada vez más escandalosos. Lo que ocurre en el arte, de igual forma que en el ámbito de la sexualidad, es que por el exceso de escándalo, éste deja de ser subversivo, porque ya ha entrado a formar parte del sistema mismo, y es alimentado por el sistema para su propia reproducción. Una posible definición del arte postmoderno es la siguiente: aquel en el cual el exceso transgresor ha perdido su valor de escándalo al integrarse plenamente al mercado artístico oficial (Žižek, 2002: 37-38).

De acuerdo con lo anterior, la reproducción y el escándalo inofensivo (políticamente correcto) van de la mano, y el valor de una práctica artística o cultural dependería del grado de escándalo formal que es capaz de provocar, un escándalo que, sin embargo, ya está integrado en el capitalismo global⁴.

Esto mismo, visto en términos del hiato mínimo de la matriz de la sublimación, nos conduce a lo siguiente: así como hay una cercanía cada vez más estrecha entre la cultura y la economía, la distancia entre el espacio de la belleza sublime y el espacio excrementicio de la basura se reduce hasta llegar a la "identidad paradójica de los opuestos". En el arte contemporáneo encontramos cada vez un número mayor de objetos de carácter excrementicio, abyectos, basura en proceso de descomposición, exhibidos con el fin de ocupar el lugar sagrado de la Cosa o el lugar de la Cosa sagrada. Esta dialéctica entre la cosa y el lugar nos lleva a pensar si lo sagrado es la Cosa o el lugar sagrado de la misma. Si, desde una cierta perspectiva, lo sagrado no es tanto la cosa como el lugar, entonces cualquier objeto en el lugar sagrado reservado a la Cosa, adquiere, por su posición, los caracteres de la Cosa, sin importar sus cualidades objetivas.

⁴ En este punto hay una crítica de Žižek a los "Estudios culturales", que celebran las nuevas formas perversas de producción artística, sin tener en cuenta hasta qué punto estos fenómenos están enraizados en el capitalismo global (cf. Žižek, 2002: 38).

Sin embargo, nos damos cuenta de inmediato del carácter insostenible y engañoso de esta posición, que atribuye propiedades al lugar, como si fueran inmanentes a él, y no como el resultado de la lógica estructural del espacio vacío con la Cosa que, aunque ausente —o mejor, por su ausencia misma—, hace posible su propia sustitución. Claro está que para que esto sea posible, y que de hecho ocurra en el arte, debe darse un cierto núcleo de identidad entre los opuestos, entre la Cosa sagrada y el objeto excrementicio, lo que permite todo este juego de intercambio propio de la matriz de sublimación, que es como llevar al extremo el juego surrealista de lo uno en lo otro, donde un objeto cualquiera puede identificarse con las propiedades de otro⁵; pero en este caso se trata no del intercambio de dos objetos cualquiera, sino de un objeto excrementicio y la Cosa sublime, del objeto elusivo y sublime y el excremento que ocupa el lugar vacío de éste último en la estructura.

Para Žižek, el problema del arte que él denomina moderno es más radical y desesperado que el del arte premoderno; es decir, "ya no se puede seguir contando con que el espacio vacío, el lugar (sagrado) esté ahí, y se ofrezca para ser ocupado por artefactos humanos" (Žižek, 2002: 39). El problema entonces no es cómo llenar el espacio vacío, sino cómo hacer para que el lugar vacío "tenga lugar" en la estructura. Al salvar el lugar vacío estructural, se conserva la estructura misma. Dicho de otro modo, para que haya estructura debe haber un momento, un punto de cruce entre las series, la del significante y la del significado, como punto de cortocircuito en el cual el significante entra en el significado; es decir, el punto de no-sentido en el campo del sentido es aquel en el cual la causa del significante se inscribe en el campo del sentido (Žižek, 2003: 201). El problema consiste en la correlación que existe entre el lugar vacío en la estructura y el elemento elusivo, que no tiene lugar, un elemento excrementicio.

⁵ Este juego pretende mostrar que cualquier objeto está contenido en cualquier otro, de tal modo que se trata de singularizar uno de ellos mediante la descripción de sus características, para, de esta manera, obtener el otro. Breton explica así la regla del juego: "Uno de nosotros "sacaba" y tenía que decidir para sí mismo, identificarse con un objeto determinado (por ejemplo, una escalera); los demás, en conjunto y no estando presente el que sacaba, debían decidir que éste se presentaría como otro objeto (por ejemplo, una botella de champán)" (cf. Gómez Moreno, 2004: 111-112).

Como bien lo afirma Žižek, no se trata de dos entidades diferentes, sino del derecho y el revés de la misma entidad paradójica, que está inscrita en las dos superficies de la cinta de Moebius. Es la misma instancia paradójica, de dos caras, que no cesa de circular entre las dos series. Además, siempre una cara de ella falta a la otra; a esta entidad "le es propio, pues, estar en exceso en la serie que constituye como significante, pero también en defecto en la otra que constituye como significado: desapareada, desemparejada por naturaleza o por su relación consigo misma" (Deleuze, 1989a: 61). La paradoja es que sólo un elemento que esté completamente fuera de lugar puede soportar el vacío de un lugar desocupado, para que de esta manera lo único que tenga lugar sea el lugar mismo, y con él la supervivencia de la estructura de la sublimación, en la que el sujeto es correlativo con el objeto, pero de una manera negativa; es decir, están en el mismo lugar pero en lados opuestos de la cinta de Moebius; sujeto y objeto no pueden encontrarse nunca sin el riesgo de una catástrofe en la estructura.

Desde el punto de vista de Lyotard, la amenaza de ruina no consiste en que el museo desaparezca como institución, sino en que la gran asistencia de público a los museos sea regida por la necesidad "superficial y pueril" de instalar el arte, que ahora se llama cultura, en el lugar de los dioses ausentes, o lo que es lo mismo en términos de Žižek, que el elemento excedente, excrementicio, encuentre en el museo su "lugar propio"; entonces ya no habría un lugar puro que pueda distinguirse de los elementos que lo llenan, habría una plena identificación del sujeto con el objeto, un *passage à l'acte* suicida, en el que se da la identificación directa (no la identificación paradójica anterior) del sujeto (el vacío) con el objeto; sujeto y objeto del mismo lado de la cinta de Moebius. En ese caso, el sujeto deja de ser el vacío puro de la negatividad y deviene el objeto, mientras que el objeto (a causa del deseo) deja de ser la presencia espectral que materializa el vacío, para adquirir una consistencia ontológica. Cuando eso ocurre, la secreta y casi muda alerta que es la *mens* se queda sin ser escuchada. La obra ignorada en su heterogeneidad se convierte en objeto de la saciedad imaginaria que produce la industria cultural. El *monumentum* se vuelve establecimiento, mientras que nada ha sido establecido y la creación se olvida como grito de alerta.

Si así fuera, dice Lyotard, el museo sería una amenaza mortal para el arte, pues el artista se vería tentado a entrar en él y a perpetuar su firma por un precio módico. Le bastaría agradar al curador y complacer la demanda de las multitudes. El monumento que se erigía en contra de lo inerte se convertiría en el establecimiento del olvido. Para Žižek, la estetización del universo de las mercancías da como resultado que los objetos "bellos" de hoy sean la basura real con la que se nos bombardea constantemente, y nos obliga a ir más allá, a considerar la amenaza del acontecimiento catastrófico en el que la Cosa ya no está ausente, presente en su ausencia como vacío, y al contrario amenaza con hacerse presente de manera directa, en un devenir real. Esto obviamente provocaría una catástrofe en el espacio simbólico.

Para Žižek, aunque la perspectiva de una catástrofe real no es exclusiva de nuestra época, el impacto que tiene, precisamente ahora, se debe a la progresiva coincidencia entre la estética y la mercantilización: el espacio de la belleza sublime libre de intercambios sociales coincide con el espacio de la mercantilización, el de los intercambios. Si la capacidad o posibilidad de sublimación desaparece, cada encuentro con la Cosa es una catástrofe de carácter psicótico (Žižek, 2002: 54). Como un ejemplo de los diversos intentos del autor por historizar las vicisitudes de la sublimación, no se sorprende por el hecho de que la obra de Andy Warhol, una hilera de latas de Coca-Cola, como *ready made*, como objeto cotidiano, llegara a ocupar el lugar sublime de la obra de arte.

Para finalizar, debemos preguntarnos si en esta actitud hay una claudicación total del arte ante la mercantilización de la estética, o por el contrario un intento, entre muchos otros, de salvar el lugar sagrado vacío, la estructura de la sublimación. Esta actitud del arte sería de nuevo una forma de resistencia contra la amenaza del Universal concreto que es el capital, a la que estaría unida la actitud de la monumentación que se resiste al "olvido del olvido" como la bulimia del pensamiento occidental, de la metafísica que se esfuerza por presentar la cosa misma, Dios, el ser, olvidando que la presencia está ausente. O bien, se trata solamente de esa resistencia que es inherente al poder, que demuestra que para reproducirse a sí mismo y contener a su Otro,

el poder depende de un exceso que le es inherente, ya que está escindido desde dentro, y para funcionar le es necesario contar con su agregado obsceno, un gesto de autocensura consustancial a su ejercicio de subordinación de toda resistencia (Žižek, 2003: 149-150). De ser así, se trataría de una resistencia autogenerada por la lógica del capitalismo tardío, denominada multiculturalismo. Esta lógica muestra que el proyecto ideológico liberal democrático es tolerante con el otro, siempre y cuando se trate de un otro folklórico, débil, en su forma ascética y benigna (comidas típicas, formas de vestir, formas inofensivas de arte, etc.), pero denuncia la aparición de cualquier Otro real, emplazándolo por su fundamentalismo. El Otro "real" es considerado violento y patriarcal; por definición, nunca es el Otro de la sabiduría y las buenas costumbres (Žižek, 2003: 157).

BIBLIOGRAFÍA

Castro-Gómez, Santiago (2005). *La Hybris del punto cero*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Châtelet, François (1975). *Les années de démolition*. París: Hallier.

Deleuze, Gilles (1989a). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

——— (1989b). *Pericles y Verdi: la filosofía de François Châtelet*. Valencia: Pre-Textos.

Deloche, Bernard (2002). *El museo virtual*. Gijón: Trea.

Dussel, Enrique (1988). *La ética de la liberación: Ante el desafío de Apel, Taylor y Vattimo con respuesta crítica inédita de K.O. Apel*. México: Universidad Autónoma de México.

Gómez Moreno, Pedro Pablo (2004). *El surrealismo: pensamiento del objeto y construcción de mundo*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Jameson, Fredric y Slavoj Žižek (2003). *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques (1986). *Le séminaire, Livre VII: L'éthique de la psychanalyse*. París: Seuil.

Laclau, Ernesto (2006). "Por qué construir un pueblo es la tarea principal de la política radical", en *Cuadernos del Cendes*, Año 23, Nº 62 (Tercera época).

Liotard, Jean François (1995). "Monumento de los posibles", en *Quinta Cátedra Internacional de Arte, Luis Ángel Arango*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.

Miller, Jacques Alain (1999). *Los signos del goce*. Buenos Aires: Paidós.

Sontag, Susan (2002). "La estética del silencio", en *Estilos radicales*. Madrid: Punto de lectura.

Žižek, Slavoj (comp.) (1994). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.

Žižek, Slavoj (1999). *iGoza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión.

——— (2002). *El Frágil absoluto: o ¿Por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* Valencia: Pre-Textos.

——— (2003). *Las metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires: Paidós.

——— (2005). *La suspensión política de la ética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.