

Actas
I Congreso de Jóvenes
Investigadores en
Filosofía

Filosofía
en el siglo
XXI

Madrid 29-31 de Octubre 2008



Revista
de la
Asociación
de Alumnos
de Postgrado
de Filosofía

TALES

Número 1 – Año 2008
ISSN: 2172-2587

Revista de la Asociación de
Alumnos de Postgrado de Filosofía
TALES

Número 1 – Año 2008

ISSN: 2172-2587

Actas

I Congreso de Jóvenes Investigadores en Filosofía

Filosofía en el siglo XXI

Madrid 27 y 28 de Octubre 2008



Vicedecanato de Estudios y Convergencia Europea
Facultad de Filosofía
Universidad Complutense de Madrid



TALES

Asociación de Alumnos
de Postgrado de Filosofía
Universidad Complutense
de Madrid

La vida del arte

Jordi Carmona Hurtado
Université Paris-VIII / Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

¿Cómo pensar las relaciones entre estética y política? Si el arte es lo que resiste, y lo que resiste en primer lugar a la muerte, ¿cómo se relaciona la resistencia de la obra de arte y las luchas colectivas y situadas por la emancipación, por el abandono de la condición de minoría política? ¿En qué sentido la creación puede ser asunto de todos y sin embargo no reducirse a alguna forma de banalidad anestésica? Y más concretamente, ¿en qué condiciones de inteligibilidad las prácticas del arte pueden problematizar los repartos sensibles entre la vida desnuda y la vida cualificada? Este ensayo, que investiga el sentido del sintagma «vida del arte» no trata tanto de responder a estas preguntas como de compartir algunas hipótesis que se enmarcan en esta problemática y que no balizan más que una etapa en un trabajo a largo plazo.

Palabras clave

Estética, Política, Rancière, Arendt.

Abstract

How to think the relationship between aesthetics and politics? If the aim of art is to resist, and first to resist to death, what is the relationship between the resistance of the work of art and the collective and local struggles for emancipation, for the liberation of the condition of political minority? In what sense can creation be everyone's business, without reducing itself to some form of anaesthetic banality? And more precisely, under what conditions of understanding are the art practices able to problematize the sensible divisions between bare life and qualified life? The purpose of this essay, which investigates the sense of the syntagm «life of art», is not so much to answer these questions but to share some hypotheses concerning them, marking one provisional stage in a long term research.

Keywords

Aesthetics, Politics, Rancière, Arendt.

«El arte es como el incendio,
nace de lo que arde.»

Jean-Luc Godard

Este ejercicio, que no tiene otra intención más allá de presentar un conjunto de hipótesis en un punto preciso y provisional de un trabajo a largo plazo, no sería un completo desperdicio si lograra al menos situar una mirada, dar un tono cierto a la lectura de la frase «la vida del arte» que propongo como título, como principio, de la que para empezar quiero decir que no me parece exactamente que en ella haya lo que alguien de un modo descuidado podría llamar una *fórmula poética*. No se trataría exactamente de lo que un mal poeta llamaría una fórmula poética, entonces. Tal vez en la frase «la vida del arte» haya un cierto desplazamiento, un contenido de verdad en ella o una verdad que la sostiene, tal vez se pueda entrever en ella y gracias a ella el desplazamiento de lo que algunos han llamado un *paradigma*, un desplazamiento en cuanto a las condiciones de existencia de las cosas del arte, lo que concierne al arte. Es esto lo que trataré de argumentar, y trataré asimismo de ofrecer dentro de las limitaciones que el contexto exige esta argumentación según la forma de un retrato o de una constelación que se compone de elementos diversos. Y de las que depende el encuentro de esta frase según la inclinación que en ella puedo ver.

I. Paradigmas

Convendría para comenzar a situar este discurso dar algunos ejemplos de paradigmas en los que se dan las cosas del arte. No trato de ser exhaustivo en ningún modo, sólo nombrar algunos que me han parecido especialmente recurrentes en mis investigaciones.

En primer lugar, el arte, la fabricación de objetos de arte, los discursos críticos o elogiosos sobre estos objetos, los modos de visibilidad o de exposición de estos objetos, pueden darse según la siguiente fórmula, que también es el título de una instalación reciente del colectivo artístico *Claire Fontaine*: «El verdadero artista produce la más prestigiosa de las mercancías»¹. Digamos que esta es la fórmula a la que el arte, incluso el más interesante y el más sublime que uno pueda imaginar, parece condenado a no poder escapar en las relaciones de producción a las que lo condiciona el mundo capitalista. En este sentido, la obra del arte daría cada vez un modelo de fetichización para el resto de mercancías que se ofrecen en los mercados, y el grupo de profesionales a los que se llama los diseñadores suele estar atento a la aparición de cada obra singular para, extrayendo algunos elementos de ella y eliminando toda potencia disensual, extender este fetiche a otras producciones y hacer a la obra equivalente a

¹ *The True Artist*, 2004.

estas otras producciones. Digamos que el arte entonces según este paradigma capitalista estaría en la vanguardia de la economía libidinal que sustenta a la otra, en la avanzadilla de los deseos realizados que el capitalismo necesita privatizar para glorificarse. El arte según el paradigma capitalista no se da en una historia, sino en un tipo específico de narración, de relato. Es el relato que se puede llamar «revista de moda», y que sería una versión particular del «periódico de las novedades», de la « exhibición de atrocidades » de la actualidad, según la expresión de J.G. Ballard. Podemos tratar de pensar esto con Mallarmé, por ejemplo. Mallarmé dedicó una frase famosa, a lo que él llamaba el “Periódico” simplemente, con mayúsculas. Su definición del Periódico era la siguiente: «el goteo uniforme de tinta». También Mallarmé decidió, tras el aniquilamiento de la Comuna de París por el ejército del general Thiers en 1871, que si nada ocurre verdaderamente, nada acontece, nada tiene lugar sino el lugar mismo, la única actividad que queda al poeta, esto es, al fabricante de belleza, o el amante de la belleza, es dedicarse a la moda.² Y en efecto durante algunos años Mallarmé confeccionó una revista de moda, a la que llamó con el único nombre posible: ‘La última moda’³. Entonces la actualidad del arte que se ofrece en el paradigma capitalista, siempre es eso: la última moda. El arte es la belleza de un estilo de vida que muere, que no puede seguir sino con la muerte de cada momento. La revista, no es sino el relato nihilista de la última moda, la periodicidad uniforme de la voluntad de muerte, de suicidio, de la belleza en el capitalismo. Siempre es la última moda a la que sucede una última moda más, hasta el fin de los días. Entonces, resumiendo, el arte en el capitalismo, “la más prestigiosa de las mercancías”, se da según el paradigma de la “Revista”. Un perpetuo revisar la belleza de lo que muere, y un pasar página, cada vez, difiriendo el fin, cada vez.

En segundo lugar, el arte puede darse ya no según una Revista sino según una Historia. Este paradigma lo ha dado eminentemente la filosofía de los objetos del arte de Hegel. En cierto modo este parece ser el paradigma dominante en la reflexión del arte, al menos desde el nacimiento de la estética, pues la Revista incluso depende de la Historia. No es este el momento de entrar en detalles. Sólo decir dos o tres cosas sobre este paradigma historicista. En primer lugar, la historia del arte no es el simple sucederse periódico de las obras. No es el progreso de la novedad indefinida de la moda. En Hegel la Historia del arte es la historia según tres momentos fundamentales: el momento simbólico, el momento clásico, y el momento romántico. Y cada momento se define por la tensión entre dos principios, lo infinito y lo finito, lo absoluto y lo ilimitado, lo espiritual y lo formal, lo invisible y la fenomenalidad. La obra de arte puede ser clásica, simbólica o romántica según se conjuge en ella esta tensión. Pero si hay historia del arte en Hegel, esto es, una teleología y no una

² Ver Jean-Claude Milner, *Mallarmé au tombeau*, Verdier, Paris, 1999. Las traducciones del francés son mías.

³ Edición de la revista en Stéphane Mallarmé, *Écrits sur l'art*, Flammarion, Paris, 1998.

estructura que sobredetermina los objetos de forma eterna o *a priori*, es porque la historia del arte pertenece a una historia mayor. Así, en la *Fenomenología del Espíritu*, la historia del arte no es más que un momento de la historia del espíritu o de la religión, la historia que da un sentido al mundo espiritual como Todo, la historia del reconocimiento y la revelación progresiva de Dios. En un segundo momento del pensamiento de Hegel, el de las *Lecciones de Estética*, la historia del arte será una etapa de la historia más general de la especulación, del saber o ciencia del concepto.⁴ Entonces, el arte que se da según el paradigma histórico que nos viene de Hegel, parece educar la mirada de tal modo que se trataría de detectar en las obras de arte efectivas algo provisorio que anuncia otra cosa. El arte, según la sentencia célebre, sería para nosotros algo del pasado. El ave de Minerva no puede verlo sino cuando ya ha acabado. Sabemos, en fin, que el diagnóstico hegeliano del fin del arte ha sido repetido en varias ocasiones y en relación a obras del todo heterogéneas. Y esto puede causar a la larga cierto escepticismo a la hora de escuchar a alguien que declara una vez más pretendiendo hacer mucho ruido esta muerte del arte.

En fin, en tercer lugar, habría una suerte de paradigma policial del arte. El arte ya no se daría según una Revista, ni según una Historia, sino según, a falta de una palabra mejor, de una “policía” del arte. Lo esencial según este paradigma es tener criterios adecuados para identificar el arte, para separarlo de otras actividades y objetos, criterios adecuados y suficientes para saber si algo es una obra de arte o no lo es.⁵ Hablo de “policía” del arte porque aquí pensar el arte equivale a producir los medios de una identificación, de una identificación lo más exacta posible. Si la Revista ve en las producciones del arte el fetiche separado con el que se puede glorificar al resto de mercancías, si la Historia ve en las obras de arte efectivas lo que en ellas anuncia algo que no es arte sino que sobrepasa al arte, la “policía” sólo ve en el arte una especie de desafío para ciertos criterios analíticos, formales, *a priori*, o lingüísticos. Pensar el arte significa identificar si esto que se me presenta, que se me pone ante los ojos, es arte o no lo es. Si esto que se me presenta va al museo o va al supermercado, si va a la galería o va al vertedero. Una vez producidas las identificaciones se harán las listas de objetos del arte, los repertorios del arte reconocido, los catálogos del arte identificado. Estos catálogos y repertorios se acumularán en los archivos. Se trata aquí de identificar, de localizar el arte y a los que lo practican. Y según me parece, esto puede dar lugar a una normalización, a una cosificación de lo que pueda ser el arte. Como si el arte fuera una especie de combinatoria de datos bien explicitables. Como si en el arte, ni en la fabricación ni en la recepción, fuera posible una experiencia, y como si esta “policía” tratara a

⁴ Ver por ejemplo Jean-Luc Nancy, *La jeune-fille qui vient après les muses*, en *Les muses*, Galilée, Paris, 2001.

⁵ Me refiero aquí, como se puede adivinar, a ciertos ejercicios teóricos de lo que se ha llamado «estética analítica».

su vez por todos los medios de volverla imposible. Tal vez esta voluntad identificadora responda a cierta angustia producida por algunas transformaciones recientes del arte.

Entonces, valgan estos tres ejemplos, la Revista, la Historia, la “policía”, para empezar a situar por defecto y de un modo muy general lo que sería esa vida del arte que trato de plantear aquí. Para empezar a indicar al menos cómo no leer esa frase. Esa frase es una frase que quiere ver en el arte algo que no es la muerte, ni el fin, ni la necesidad de una identificación, podríamos decir. El arte entonces no sería ni el fetiche, ni la obra, ni la ficha identificatoria.

II. Jacques Rancière: estética y política

Me gustaría ahora, en consecuencia, y según el orden habitual de cierta lógica escolar, abandonar la teología negativa y tratar de producir alguna afirmación.

Hay algo común en ciertos discursos que me parecen más interesantes. En todos ellos se da una cierta lectura de Kant. En todos ellos el juicio estético cumple una función singular. En todos ellos el arte es algo que nunca actúa por así decirlo solo, sino que se sitúa al lado o en el intervalo de otras experiencias o experimentaciones, o directamente contra ellas. En todos ellos, me parece, el arte no aparece sino dentro del conjunto de una posible politicidad de sus relaciones, de los espacios y los tiempos en los que se produce, se recibe, y se piensa. Las relaciones políticas que las invenciones del arte producen, a las que responden. Me parece que esta es la una de las pocas premisas conceptuales para entender algunos de los trabajos formales recientes. Y me parece que también es el único modo posible de educar una mirada capaz de ver la potencia de estas invenciones formales, lo que excede tanto a lo que se ofrece en la Revista, como en la Historia, como en la “policía”.

Esto ocurre especialmente en los últimos trabajos de Jacques Rancière, que se sitúan en la frontera o el intervalo entre la estética y la política. En torno a conceptos como el «reparto de lo sensible», y su lectura podemos decir arqueológica o genealógica de lo que ha conceptualizado como los diferentes «régimenes del arte».

Por ejemplo, Rancière proviene de una tradición intelectual que da una relevancia específica a la cuestión obrera, ligada a una renovación de la problemática de la emancipación. Desde ahí, Rancière lee a Platón. Lee a Platón en un contexto determinado, desde cierto lugar, buscando algo en concreto, en un libro llamado *El filósofo y sus pobres*⁶. Se trata de plantear la cuestión de que tal vez la pregunta fundamental de la filosofía no es el qué sino el quién. Esto es, no leer a los filósofos tratando de encontrar lugares y elementos para una posible respuesta a qué es la filosofía, sino más bien buscar en lo que piensan los

⁶ Ver [Le mensonge de Platon](#), en Jacques Rancière, *Le philosophe et ses pauvres*, Flammarion, Paris, 2007.

filósofos la manera en que separan quién está capacitado para la filosofía y quién no. Entonces, Rancière lee la República, la *Politeia*. ¿Qué significa pensar en Platón? Pensar significa contemplar las formas eternas de las cosas. Pero entonces esto significa también que pensar no es una actividad, que los filósofos en cuanto que son los que tienen la vocación y el talento del pensamiento, son aquellos que conocen que la vida más alta es la vida del pensamiento, de la contemplación, el *biós teorikós*. La buena organización de la ciudad entonces será la que se ordene según estas formas eternas de las cosas a las que sólo los filósofos tienen acceso. La buena organización de la ciudad será también aquélla en la que una vida teórica no encuentre ninguna dificultad, pueda desarrollarse sin ningún impedimento de la manera más plena. Pero para que haya vidas puramente contemplativas, vidas que están permanentemente en la verdad de la contemplación de las formas, estas vidas deben liberarse entonces de toda actividad. Platón debe justificar una desigualdad en cuanto al hacer, explicar por qué unos hacen y otros no hacen, sólo contemplan. Para ello inventa mitos, mitos que dicen desigualdades inmemoriales, como el del dios que pone metales de diferente calidad según si el alma es la de un filósofo, de un guardián, o de un artesano. Son los mitos de una división del trabajo, que tratan de dar un bello relato a esta división. Y entonces los artesanos, por ejemplo, no pueden pensar, no pueden contemplar las formas eternas ni por tanto participar de las decisiones en cuanto a la organización de la ciudad. Los artesanos no pueden contemplar porque trabajan y, dice Rancière en su lectura de Platón: el que trabaja no tiene tiempo, pues el trabajo no espera. Las ideas son eternas, tienen todo el tiempo del mundo para dejarse contemplar por los filósofos, pero el trabajo no espera, los trabajadores no disponen del ocio del pensar, del ocio de la vida pública y libre. Están atados al trabajo que no tiene tiempo. Pero entonces, todo esto no estaría justificado sino por un bello relato, un relato divino. En la República entonces, no habría una política, sino lo que Rancière llama una arquipolítica⁷. Esto es, una política de filósofos, una filosofía política que da un principio de organización de la ciudad sin por lo tanto participar en ella. Una política constantemente en verdad, podría decirse. Una política que inventa su propia comunidad y sus propias divisiones, también. Y entonces, si en la ciudad que imagina Platón hay división del trabajo, hay desigualdad en cuanto al hacer; si los lugares y los tiempos están asignados, hay quien sólo puede no hacer y quien sólo puede hacer; si el pensamiento no es una fabricación, no es una actividad, algo que se hace, sino una contemplación; si los fabricantes no piensan sino que sólo pueden simular el pensamiento: es porque el trabajo no espera. Y de ahí la distancia entre los obreros que no tienen tiempo para pensar y los filósofos que dan el *archè* del tiempo

⁷ Sobre la arquipolítica, que aquí introducimos muy sumariamente, en sus diferencias con la política y la metapolítica, se puede consultar Jacques Rancière, *La mésentente. Politique et philosophie*, Galilée, Paris, 1995, capítulo cuarto.

del que los obreros no disponen, que sólo pueden aceptar, pues está en el principio mismo de las cosas, en las formas eternas de la verdad.

De este ejemplo de un análisis de Rancière, lo que me gustaría retener especialmente es que hay una tendencia en ciertos discursos que por muchas razones se han revelado vencedores en la historia de la filosofía a plantear el pensamiento como algo que no es una actividad. Y que precisamente por esto, si la filosofía es lo que da una vía de acceso a la verdad de las cosas, y ella no es una actividad, entonces la división del trabajo es ineludible. Habrá quien trabaje y quien no trabaje, habrá quien haga arte y quien no lo haga, y así indefinidamente.

Pero ocurre que tal vez desde el nacimiento de la estética y la práctica de los románticos esto se ha puesto muy en entredicho. En el fondo lo interesante en relación a esto sería pensar las condiciones de un arte inasignable a divisiones sociales de la actividad, de un hacer igualitario. Y esto no simplemente por veleidad o gusto personal, sino porque tal vez las invenciones formales que nos son contemporáneas, esto es, las invenciones formales que nos miran de manera desafiante⁸, lo posibilitan y exigen. Habría la posibilidad de decir que estas invenciones formales son una moda más, decir que en ellas sólo comprobamos que el arte es una cosa del pasado, decir que en ellas el arte no es identificable. Pero resulta, al menos en nuestra hipótesis, que estas invenciones tienen cierta vida, no dejan de inquietarnos, de darnos ideas para nuestras actividades de todo tipo, de provocar en nosotros el pensamiento.

III. Lo contemporáneo: Duchamp y Warhol

Pongo dos ejemplos muy célebres, que podrían dar una impresión suficiente de las condiciones, de los *a priori* históricos actuales a los que un pensamiento de las cosas del arte se vería una y otra vez confrontado.

En primer lugar, Duchamp. Duchamp da una célebre definición del arte: «Arte es hacer, y hacer es elegir». Eso es todo. Sorprende tal vez en primer lugar la indistinción asombrosa de la primera parte de la definición. Arte es hacer, esto es, todo lo que tiene que ver con ejercer una actividad, todo lo que tiene que ver con la fabricación, digamos lo que remite al mundo de lo artificial, de lo que no existe por ninguna necesidad natural, lo que no existe por sí mismo sino que hay que hacerlo existir. Duchamp retoma en el fondo la oposición que viene de la Grecia antigua entre lo *théseos* y lo *physeos*. Sea. Pero, ¿por qué hacer es elegir? La respuesta también la conocemos: porque todo lo que encontramos está ya hecho, ya está fabricado, listo para... No hacemos sino objetos *readymade*, esto es, no hacemos sino con objetos ya hechos, eligiendo entre lo ya hecho, combinándolo, mezclándolo

⁸ Aquí seguimos las indicaciones de Giorgio Agamben en el artículo ¿Qué es lo contemporáneo?, recogido en Giorgio Agamben, *Nudités*, Rivages, Paris, 2009.

de otra manera, alterando su orden, etc. Y sobre todo nombrándolo, dándole un nombre. El arte es el nombre, es el nombre que se le pone a algo *readymade*. Duchamp como sabemos también es muy polémico con la pintura, con los pintores. Duchamp abandonó en cierto momento la pintura, para dedicarse a otro tipo de trabajo, más conceptual si se quiere, que da un paso de distancia respecto de la materialidad pictórica, que concentra el trabajo colorista en el nombre, en el concepto. Pues aunque pueda parecer que la pintura crea, que fabrica desde cero, pero esto es fundamentalmente falso. Pues el tubo de pintura ya es un *readymade*, está producido industrialmente, los pintores no pintan sino que eligen el color que viene de fábrica. Los pintores en la modernidad ya no mezclan sus colores, no hay alquimia ni ritual mágico en el secreto del taller, son los técnicos los que los mezclan, el pintor sólo combina.

Esto guarda relación con una característica del juicio estético de Kant. Es el crítico francés Thierry De Duve quien ha producido el acercamiento⁹. Pero aquí, en el contexto de este trabajo, no es necesario ahora restituir paso a paso su *Kant tras Duchamp*: sólo señalar que en su lectura de la tercera Crítica el concepto de “belleza” es remplazado por el de “arte”. Y que en estas condiciones, el ejercicio de la facultad de juicio estético nos muestra que lo sensible en sí no existe, no tiene ningún sentido. No hay acceso a una unidad natural, entonces. No hay sensible, sólo hay sensibles. Pues no tenemos ningún acceso a la naturaleza fuera de este juicio estético. Y, ¿cuál es el objeto o contenido del juicio estético? Es una representación sin mediación, dice Kant. Entonces lo *physeos*, lo natural, lo que existe y crece por sí mismo, es algo a lo que no tenemos acceso. Sólo tenemos acceso a ello en una experiencia estética. En algo ya *théseos*. Cada sensible es un *readymade*, en este sentido. Tanto una casa, como un vestido, como una flor, son *readymades* bajo estas condiciones.

Digamos que esta lectura del *readymade* es tal vez más radical que la del propio Duchamp. Pero tal vez esa sea una oportunidad del pensamiento en estos casos, tratar de llegar hasta el final de ciertas prácticas, tratar de darles un tiempo común y separarlas de sus autores y de sus firmas para hacer ver en qué estas prácticas nos afectan de un modo ineludible.

Entonces, primera premisa de un pensamiento del arte que nos es contemporáneo, que no desvía la mirada de las invenciones formales que más le desafían, sería esta : entender una práctica en la que el arte es el nombre, en que el trabajo del arte es dar un color conceptual específico a lo ya hecho, a lo ya compuesto.

En segundo lugar, estaría Warhol. Digamos que al menos en una lectura posible Warhol es todavía un nombre más anónimo que Duchamp, más oculto. Y no pretendo con esto parecer paradójico en ningún modo. En todo caso, hay algo que viene de Warhol que no

⁹ Ver Kant (d')après Duchamp, en Thierry De Duve, *Au nom de l'art*, Minuit, Paris, 1989.

ha alcanzado el nivel de banalidad de ciertas prácticas que vienen de Duchamp, por ejemplo la banalidad que supone decir que hoy hacer es jugar con lo ya hecho, que todos reciclamos, mezclamos de otras maneras cosas que ya existen. Aunque desde luego, Duchamp no se reduce a esto. Pero hay, me parece, una alteración especialmente profunda que viene con sus invenciones formales, pues estas invenciones formales son todavía más inseparables de otras cosas, por ejemplo, de unas luchas que se sitúan al lado de ellas, de unos discursos que las piensan, o que las usan para pensar otras cosas. Esto crea un espacio complicado, pero en el que uno puede tratar de moverse. De algún modo, me parece que entre lo que llamó el Pop-Art y luego el Punk, lo que había realmente en juego era una práctica guiada por la consigna: «cualquiera puede hacer». Una especie de autonomía de la actividad, una potencia de hacer inasignable a ninguna división social del trabajo. En estas condiciones, el arte no es sino la vida que no tiene otra cualidad que la de aparecer, la vida que sólo aparece. Si con Duchamp, el arte es el nombre, y lo que aparece es el *readymade*, con Warhol, el arte es un hacer cualquiera, y lo que cumple la función es esa vida que no tiene otra cualidad que la de aparecer. Pero es imposible entender en su caso a Warhol, o el lugar de arte que en cierto momento se inventó en torno a él, sin entender al mismo tiempo por ejemplo lo que se ha nombrado *a posteriori* con el nombre extraordinariamente poco pertinente de revolución cultural¹⁰. Digamos simplemente por ahora que esta poca pertinencia tiene que ver con que no hubo ninguna revolución, nada fue liberado en esos momentos que no fuera sometido luego todavía más férreamente, con más mecanismos de control.

IV. El tiempo de sobra: Hannah Arendt

Aparte entonces de los cantos precipitados a revoluciones culturales que nunca se produjeron, hay una lectura de las que se suelen llamar reaccionarias que se ha inquietado de un modo me parece especialmente rico por estas prácticas y estos acontecimientos. Hannah Arendt escribió entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta del siglo pasado los artículos de un volumen que se publicó bajo el título *La crisis de la cultura (Between past and future)*. En el ensayo que da nombre al volumen, Arendt trata de precisar de qué modo la sociedad de masas ha precipitado esta crisis. En el fondo para ella se trata de diferenciar dos esferas : la cultura por un lado y el ocio o el entretenimiento por el otro. Lo más sorprendente es que a simple vista Arendt parece no poder pensar el objeto cultural sino desde el objeto de entretenimiento, pues el objeto cultural, el objeto que la sociedad de masas pone en crisis es simplemente un objeto que es capaz de atravesar los siglos, que se define por su capacidad de duración, por su durabilidad. Otra vez una cuestión de tiempo, de un objeto cuyo modo de

¹⁰ Ver Arthur Marwick, *The sixties; cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States 1958-1974*, O.U.P., Oxford, 1989.

existencia tiene cierta cualidad de inmortalidad, de permanecer a lo largo de los tiempos, de atravesarlos. Me gustaría citar un fragmento de este ensayo que me parece especialmente interesante, en el que Arendt ejemplifica la distinción que trata de establecer a lo largo del texto:

La sociedad de masas, al contrario, no quiere la cultura, sino los divertimentos (*entertainment*) y los artículos ofrecidos por la industria de los divertimentos son en efecto consumidos por la sociedad como todos los otros objetos de consumo. Los productos necesarios a los divertimentos sirven al proceso vital de la sociedad, incluso si no son tal vez tan necesarios como el pan y la carne. Sirven, como se dice, para pasar el tiempo, y el tiempo vacío que se pasa de este modo no es, propiamente hablando, el tiempo de la ociosidad – esto es, el tiempo en que somos libres de toda preocupación y actividad necesarias por el proceso vital, y, de ahí, libres para el mundo y su cultura; es más bien el tiempo de sobra (*left-over time*), todavía biológicamente determinado en la naturaleza, que queda una vez que el trabajo y el sueño han tenido su tiempo. El tiempo vacío que supuestamente los divertimentos deben llenar es un hiato en el ciclo biológico condicionado por el trabajo – en el ‘metabolismo del hombre con la naturaleza’, como dice Marx.¹¹

Este tiempo paradójico detiene mi atención. Es como un mal tiempo, un tiempo que está pero no debería estar, un tiempo inútil, un tiempo de sobra, un tiempo vacío. Es un tiempo que sólo se pasa, pero en el que no pasa nada. Lo interesante de la lectura de Arendt de este consumo del entretenimiento, de los objetos que producen para la sociedad de masas la industria del divertimento, es que se aleja de cierta lectura marxista, que desde los análisis de la escuela de Frankfurt y todavía hoy (pensemos si no en algunos trabajos de Slavoj Žižek) ven en el tiempo del consumo del entretenimiento un contenido: la transmisión de una ideología. Es a este contenido al que estamos acostumbrados en este tipo de discursos críticos. Pero lo interesante de Arendt, y también lo enigmático, es esta manera precisamente de vaciar un tiempo, de dejar un tiempo tan casi absolutamente vacío. Hay algo más profundo aquí, creo: algo más inquietante ha sido tocado.

Pero en este tiempo vacío, -podría decirse del consumo espiritual- algo pasa sin embargo. Arendt lo dice: se trata de un tiempo todavía determinado biológicamente. ¿Qué quiere decir esto? Que en lo que pasa en este tiempo todavía hay algo que vive, todavía es sin embargo una vida lo que pasa. El tiempo de sobra dedicado a lo que podemos llamar «consumo espiritual» es el tiempo de una vida que ya no tiene la cualidad del trabajo, esto es, que ya ha producido, ya ha entrado en metabolismo con la naturaleza, y que ya se ha reproducido, ya ha cumplido el ciclo de la regeneración de esta fuerza vital gastada en el trabajo. Pero aunque este tiempo de sobra ya no es el tiempo ni de la producción ni de la reproducción, todavía es un tiempo ligado a una necesidad. No es el verdadero tiempo libre

¹¹ Hanna Arendt, *La crisis de la cultura*, Gallimard, Paris, 1972, p. 263.

del que dispone de ocio para dedicarse a deliberar sobre los asuntos de la ciudad, a participar públicamente en la vida activa mediante la palabra y la acción. Es un tiempo entonces en el que el trabajo se ha ausentado, pero es un tiempo también todavía mudo y parálítico. Una especie de hiato, de pausa, de discontinuidad que proviene del trabajo, pero que todavía no consigue emanciparse completamente de él. Es como el lugar paradójico entonces de cierto reparto de lo sensible.

En otra obra suya, *La condición humana*, podemos seguir tratando de tirar del hilo de este tiempo de sobra, de este tiempo vacío que se sitúa entre diferentes actividades. El tema de este libro, es lo que Hanna Arendt llama la *vita activa*, esto es, lo que Duchamp había llamado arte con toda la indistinción y el juego de homonimias que ese nombre permite. La *vita activa* es lo que se opone por tanto también a lo que la filosofía platónica entiende como vida contemplativa. La *vita activa* es la vida del hombre en cuanto a que se relaciona con el mundo, con la naturaleza, con sus semejantes. Por dar una impresión rápida de lo que hay en este libro, se trataría en el fondo me parece de presentar gradualmente e ir poniendo en escena la técnica del claroscuro según la cual Hannah Arendt piensa la política. Esto es, que pensar las relaciones de poder que se dan entre los hombres es un asunto también estético, dentro de cierto símbolo o metáfora omnipresente de la oscuridad, el mutismo y la parálisis de la vida doméstica de la necesidad, del trabajo, de la economía, de las mujeres, de los esclavos y de los niños; y por otra parte de la luminosidad de la libertad, de la vida pública de los hombres libres que toman decisiones, que deliberan, que actúan introduciendo principios racionales. Digamos que esto es una especie de bello relato estático del destino del quehacer humano, como un cuadro, un icono, una pintura pintada según esta técnica del claroscuro fundamental. En el fondo el diagnóstico de Hannah Arendt es que los Antiguos conocían la buena relación entre lo que debe permanecer en la oscuridad para permitir que otras cosas salgan a la luz, aunque para ello necesitaran asumir con entereza la necesidad de algunas vidas esclavas para que existan la posibilidad de otras vidas libres. Pero los Modernos han perdido este saber-hacer, y de algún modo todo se ha oscurecido, ya apenas es pensable un hacer libre, pues la esfera doméstica, familiar o económica, la única preocupación por la supervivencia, se ha extendido por toda la superficie fenoménica de la esfera pública. Los Modernos, emancipando al trabajo, queriendo librarse del trabajo, han acabado encadenándolo todo al trabajo. Hay a este respecto algunos enunciados especialmente polémicos con lo que suponemos adquirido en la actualidad, en los que se afirma que en el fondo los esclavos antiguos no vivían tan mal, podían incluso llegar a acumular una riqueza considerable, ser bastante más ricos y vivir con mayor abundancia que sus amos. Luego también podremos leer que la verdadera locura no es la necesaria sumisión de algunos hombres, sino la locura de querer realizar socialmente una

vida humana librada de toda necesidad.

V. La vida que no espera

Lo interesante, frente a este tipo de bellos relatos, aunque en este caso como decía habría que hablar más bien de una especie de cuadro fenomenológico, una fenomenología estática, sería tratar de investigar cuál es el punto en que el cuadro remite a una especie de hecho indiscutible, un punto real, una evidencia casi de sentido común, que nadie en el sano ejercicio de su juicio debería discutir, y que por eso mismo pasa y hace pasar el resto casi de modo imperceptible. Y entonces, si practicamos este tipo de lectura que podríamos llamar “crítica estética de la política”, atenta a las divisiones de lo sensible, a las condiciones de este cuadro de la “condición humana”, vemos que si en la *vita activa* de Arendt hay desigualdad, si hay división del trabajo, si hay reparto de sombras para unas actividades y de luz para las otras, es por una razón completamente ineluctable: ya no se trata, como en Platón, de que el trabajo no espere. Pues es la vida misma en Arendt la que no espera.

Arendt distingue con su claroscuro tres tipos de actividades: el *trabajo*, que permanece en la sombra, en que la vida humana metaboliza con los ritmos cíclicos de la naturaleza; la *obra*, que es el momento en que por una violencia del hombre a la naturaleza se hace la luz, y entonces se produce un objeto del mundo, que compone el mundo habitable por el hombre en excepción con la naturaleza, algo queda en la tierra que ya es sólo propio del hombre; y finalmente la *acción*, que ya es plenamente humana, que vive sólo en el mundo público de las obras, y delibera sobre ellas y todos los asuntos humanos que implican en libertad.

Esta triplicidad de las actividades de la vida viene justificada entonces en última instancia como decíamos por el supuesto hecho de que la vida no espera. Es en el trabajo desde donde la división se produce, donde Arendt detecta esta vida que no espera. El capítulo dedicado a la vida que trabaja está compuesto a partir de una confrontación ajustada con el pensamiento de Marx, especialmente con el modo en que éste se expone en *La Ideología Alemana*. Lo interesante de la lectura que Arendt hace de Marx es que acentúa el vitalismo. Esto puede hacerlo tras la separación radical que produce entre trabajo y obra. He aquí algunas frases de ese capítulo dedicado al trabajo, que exponen este punto: «Lo que las obras de uso son al mundo humano, los bienes de consumo lo son para la vida», «...mientras que el obrar acaba cuando la obra ha concluído, lista para añadirse al mundo común de los objetos, el trabajar gira sin cesar en el mismo círculo que prescriben los procesos biológicos del organismo vivo, las fatigas y las penas no finalizan sino con la muerte de este organismo». «Este ciclo necesita ser mantenido por el consumo, y la actividad que provee los medios de

consumo, es la actividad del trabajo». Basten estas pocas citas para dar una imagen suficiente de lo que la autora entiende como esa especie de eterno retorno del metabolismo del hombre con la naturaleza en la producción y en el consumo. Según Arendt, Marx confunde el trabajo con la obra, al *animal laborans* con el *homo faber*. La famosa fuerza de trabajo de la que habla Marx, también sería leída aquí de un modo vitalista, pues en la base de esta fuerza estaría esta vida que es capaz de reproducirse, de regenerarse sin cesar con los bienes de consumo que su trabajo produce. También según Arendt, el trabajo sería el único lugar en que experimentar la felicidad, la alegría por así decirlo natural del intercambio con la naturaleza que el hombre comparte con el resto de seres vivos. Esto es, el trabajo como único lugar posible de esa dicha que proviene del simple hecho de estar vivo, de una vida que no tiene otra cualidad que la de vivir.

Decíamos entonces que también es en el trabajo donde la verdad de la condición de la *vita activa* se nos da: que la vida no espera. Arendt da un doble nombre a esta vida que no espera: es lo que llama por un lado fecundidad o fertilidad. Esta es la fuerza de trabajo de la que habla Marx, lo que permite que la vida no se agote y se consuma una vez que produce, sino que siempre se reproduzca. Entonces, en un primer sentido, la vida no espera porque la vida natural no se detiene, no se agota, hay esa especie de energía siempre disponible para lanzarse a alguna actividad, exactamente como el sol se pone y viene la noche pero al día siguiente el sol vuelve a salir. Digamos que es esta especie de vida atada a la naturaleza la que hace que la vida no espere. Hay vida siempre que surge de la vida, y esa vida tiene siempre una serie de necesidades que se viven según los ciclos naturales de penas y placeres. Pero por otro lado, la vida no espera porque los bienes que produce el trabajo son perecederos, los productos caducan, se estropean, si no se consumen. Entonces en conjunto esta vida que no espera es la de esta fecundidad de la fuerza de trabajo que se ve compensada punto por punto por la fecundidad de los ciclos naturales. Es curioso que esta falta de tiempo suela venir, aquí como en Platón, de una abundancia más que de una carencia. Pero no es una abundancia de obras o riquezas del mundo, sino más bien una abundancia de bienes de la vida, que mueren sin cesar y dan paso a otras vidas según ciclos eternos.

Es en este punto en el que Arendt enuncia la evidencia:

Desgraciadamente, esto parece derivarse de las condiciones de la vida tal y como ésta ha sido dada al hombre: la única ventaja posible de la fecundidad de la fuerza de trabajo reside en su aptitud para proveer a las necesidades de la vida para más de un hombre o para más de una familia. Los productos del trabajo, los productos del metabolismo del hombre con la naturaleza no permanecen en el mundo bastante tiempo como para formar parte de él, y la actividad misma del trabajo, exclusivamente concentrada en la vida y su mantenimiento, se interesa tan poco por el mundo que se sitúa fuera de

él.¹²

Y entonces queda demostrado lo que había que demostrar, que aquellos que trabajan no pueden aparecer en el mundo público, no pueden conocer la vida política cuyo sentido es la libertad, porque están atados a la necesidad de una vida que no espera. Y esto es así precisamente a causa de una riqueza, no de una carencia: la fecundidad. Podemos señalar en este punto que en Arendt el trabajo sobre todo es reproducción y mantenimiento del estar en vida, y entonces hay una especie de inseparación entre vida y trabajo. Vemos entonces que tal vez esta vida que no espera más que una crítica obrera reclama tal vez una crítica feminista. Es una actividad que no produce obra, que no logra separarse de lo que la suscita, que se consume nada más producirse, que vive en los ciclos de las penas del trabajo y las alegrías de comprobar que la vida sigue cuando la pena desaparece.

Y justo aquí, en esta vida que no espera, en esta indistinción del trabajo y el mero hecho de seguir en vida, Arendt vuelve a introducir ese tiempo de sobra que despliega la actividad del pasatiempo. Esta vez el contexto parece radicalmente distinto. Arendt habla de esa imagen famosa de la vida comunista que ofrece Marx en la *Ideología Alemana*, la vida librada de la división del trabajo. Los comunistas, dice Marx, «hoy hacen esto, mañana hacen aquello, cazan por la mañana, van a pescar el mediodía, crían al ganado por la tarde, practican la crítica por la noche, sin por lo tanto convertirse en cazadores, ni en pescadores, ganaderos o críticos.» Podemos leer muchas cosas en esta imagen de Marx, pero lo único que Arendt lee aquí es que en una sociedad comunista toda profesión se volvería un pasatiempo. Esto es, por ejemplo, no habría pintores sino miembros de la humanidad socializada que de vez en cuando practican la pintura. Pintan de un modo que no le va la vida en ello, no estudian a los grandes maestros ni los principios de la disciplina, sino que más bien se relajan o se distraen de las verdaderas preocupaciones de la vida, esto es, del trabajo de la reproducción de su vida, con la pintura, sin poder escapar esencialmente de ellas. Tienen un *hobby*, como se dice.

Y lo más curioso es que entonces parece como si para Hannah Arendt la vida del proletario en la sociedad de masas, la vida de los que no aparecen en el cuadro simbólico de la vida pública, de la representación de la ciudad, es exactamente la misma que la del obrero emancipado de la división de trabajo en el comunismo. Esto es así, siempre y cuando *este trabajador no trabaje*. He aquí la importancia del asunto. Es el mismo tiempo vacío sólo ocupado por pasatiempos, en la que cualquier actividad se transforma en una especie de “sudoku”. El “sudoku” de la pesca, de la ganadería, de la crítica crítica, de la pintura...

Y esto es así porque la vida no espera. La vida en su fecundidad no deja de mantenerse y de reproducirse. Entonces, si una de las virtudes del discurso Arendt es pensar

¹² Hannah Arendt, *La condición de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1961, Paris, pp. 166-167.

este trabajo que ya no se separa de la vida, el trabajo que uno produce por el mero hecho de estar vivo y conservar su vida, y que siempre al mismo tiempo mantiene la vida de otros y provee una abundancia que le sobrepasa; entonces toda actividad de esta vida, por infinitamente variada que la imaginemos, no va a poder desplegar sino este tiempo vacío de una vida que simplemente pasa, este tiempo de sobra que ya no es productivo pero tampoco es libre. Aunque el proletario no trabaje no va a dejar nunca de ser proletario, aunque no tenga una profesión concreta asignada, no va a dejar de ser una vida sin cualidad. Esta es la lección de Arendt, en cuanto a este punto.

VI. Fecundidad y natalidad

Pero ocurre que Arendt se contradice aparentemente, y es el punto en que se vuelve más interesante. En el otro extremo de la actividad, justo en el punto opuesto del trabajo reproductivo está la acción que expresa el máximo de libertad, de espontaneidad. Arendt la llama: natalidad. Es lo imprevisible del actuar humano. Lo único que salva, lo único que da esperanzas a esta especie de policía de la vida activa que Arendt despliega paso a paso. La posibilidad infinita, casi milagrosa, de que algo nuevo nazca al mundo, en cada acción que emprende el hombre. Todo lo posible se tambalea, podemos decir, cuando el hombre pone en juego su libertad, cuando tiene el coraje de comenzar algo, de emprender una acción sin calcular las consecuencias. Entonces, la vida activa se despliega entre la fecundidad y la natalidad, en el espacio que separa un tiempo vacío de un tiempo inédito, un tiempo de sobra de un tiempo incógnito, en el espacio de la contradicción entre una vida proletaria que reproduce lo mismo bajo las apariencias de lo otro y de una vida que produce el milagro de lo nuevo bajo las apariencias de una reproducción, de un simple nacimiento. Vemos entonces otra vez hasta qué punto hay un hueso para roer para el feminismo en Hannah Arendt, en esta especie de simetría inversa entre lo que más encadena y lo que más libera, en el desplazamiento ligero pero inmenso de la fecundidad a la natalidad.

Y me parece entonces que es desde este punto desde donde se podría comenzar a pensar un hacer igualitario, un arte en cierto modo inseparable, capaz de poner en crisis la división social del trabajo en un momento en que el capitalismo ha puesto todo lo que vive a trabajar, en que el trabajo ya no se diferencia del mero hecho de estar en vida. Un momento en el que cada inclinación de una vida ya viene cualificada por un trabajo posible o efectivo, en que ni el trabajo ni la vida esperan, sino que producen y se consumen sin cesar. El movimiento obrero ha pensado con la huelga general una interrupción de estas producciones y reproducciones. Que no sólo era una interrupción, sino una especie de momento de formación de conciencia, que podía dar lugar a algo imprevisible, que es en el fondo a lo que se ha dado

el nombre de revolución. Quedaría por pensar, entonces, qué podría ser una interrupción no de la producción del trabajo sino una interrupción de la reproducción de la vida que se ha puesto enteramente al trabajo, de la reproducción de la vida que reproduce en cada momento la división del trabajo. Retomando los términos de Hannah Arendt, se trataría de interrumpir la fecundidad con la natalidad. En el fondo, con la vida del arte, lo que me interesaría es preparar la mirada a ciertas prácticas estéticas que dan una forma a esta interrupción, que sin abandonar la actividad de una vida sin ninguna cualidad, que ni siquiera trabaja ya, que ni siquiera metaboliza con la naturaleza, consiguen introducir en este tiempo de sobra el nacimiento de otra cosa, y ello sin hacer obra. La obra ya la hará la Historia, en todo caso. El arte en estas condiciones sería eso, un artificio que da tiempo a una vida cualquiera para que en ella algo nazca. Y con la fórmula paradigmática «la vida del arte», lo que se intentaría es educar la mirada para que sea capaz de ver estos nacimientos artificiales, estos usos que una vida sin cualidad puede hacer del tiempo de sobra, y que al mismo tiempo permiten que algo inédito nazca en este tiempo.