



Serie de imágenes, óleo sobre tela, 1985 | 150 x 120 cm
ALFREDO SINCLAIR | FUNDACIÓN OLGA SINCLAIR (PANAMÁ)

FOUCAULT Y EL ARTE: DEL MODERNISMO A LA BIOPOLÍTICA*

FOUCAULT E A ARTE: DO MODERNISMO À BIOPOLÍTICA

FOUCAULT AND THE ART: FROM MODERNISM TO BIOPOLITICS

Stephen Zepke**

Traducción del inglés: Mónica Zuleta Pardo***

Este texto se ocupa de los escritos ocasionales de Foucault sobre el arte. Se defiende que la teoría del arte de Foucault, que contiene un afán constante de vencerse a sí misma para acercarse a una comprensión vitalista del bios, extraída de Nietzsche, culmina en el cinismo. Esta propuesta da respuestas útiles a las teorías contemporáneas del arte, incluidas la práctica conceptual y el situacionismo, y en combinación con las teorías posteriores de Foucault sobre la subjetivación, da impulso a las prácticas artísticas contemporáneas comprometidas en las luchas biopolíticas.

Palabras clave: Michel Foucault, Friedrich Nietzsche, modernismo, fotografía, biopolítica, teoría del arte.

Este texto se ocupa dos escritos ocasionais de Foucault sobre a arte. Defende-se que a teoria da arte de Foucault contém uma vontade constante de vencer-se a si mesma para aproximar-se a uma compreensão vitalista do bios extraída de Nietzsche e que culmina no cinismo. Esta proposta dá respostas úteis às teorias contemporâneas da arte, que incluem a prática conceitual e o situacionismo, e ao combinar se com as teorias posteriores de Foucault sobre a subjetivação, dá impulso às práticas artísticas contemporâneas comprometidas nas lutas biopolíticas.

Palavras-chave: Michel Foucault, Friedrich Nietzsche, modernismo, fotografia, biopolítica, teoria da arte.

The text deals with Foucault's occasional writings about art. It argues that Foucault's theory of modernism, that brings its constant drive to overcome itself close to a vitalist understanding of bios, drawn from Nietzsche, culminates in Cynicism. Such a proposal gives useful responses to contemporary theories of art, including conceptual practice and Situationism, and combined with Foucault's later theories on subjectivation, it gives provocative impulses to contemporary artistic practices engaged in biopolitical struggles.

Key words: Michel Foucault, Friedrich Nietzsche, modernism, photography, biopolitics, art theory.

* El presente artículo es resultado de investigaciones de largo aliento del autor sobre las relaciones entre estética, política y filosofía que proporciona el pensamiento contemporáneo influenciado por Nietzsche, específicamente en las propuestas estéticas de Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari.

** Doctor en Filosofía de la Universidad de Sidney (Australia). Miembro del grupo de investigación Socialización y Violencia del Iesco, Universidad Central. Investigador independiente y profesor de varias universidades austriacas. E-mail: eszed@hotmail.com

*** Psicóloga, Socióloga y Filósofa, Doctora en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Profesora asociada del Iesco-Universidad Central, Bogotá (Colombia) y coordinadora del grupo de investigación Socialización y Violencia. E-mail: mzuleta@ucentral.edu.co

En una entrevista de 1983, Foucault formula una pregunta para nada ingenua: “¿A qué estamos llamando posmodernidad? No estoy al corriente” (1998: 447)¹. Al explicar su disgusto por la posmodernidad, sostiene que las “grandes narrativas” de la racionalidad o la razón han terminado porque “otras formas de racionalidad son creadas sin cesar” (449). La razón, Foucault continúa, excede siempre los límites de las formas usuales de racionalidad y, al hacerlo, actúa como su ímpetu vital. Entendida *la razón* como una práctica crítica, crea “fracturas virtuales” dentro de sus condiciones presentes de posibilidad o “apriorismos históricos”, que dan lugar a espacios “concretos de libertad, esto es, de transformación posible” (450). Su llamado, claramente en contra de lo posmoderno, no es asumir el presente como fin o nuevo comienzo, sino vivir en ese punto del presente donde la razón excede sus condiciones racionales y revela, la frase de Foucault es muy profunda, “cómo lo que es podría *dejar de ser lo que es*” (448). Esta formulación nos alerta sobre lo que permanece en el subtexto del autor: rechaza la posmodernidad, porque considera que la modernidad no ha terminado en cuanto ésta es la libertad que posee la razón para ir más allá de sus límites. La razón en la modernidad opera como un “pliegue” (como Deleuze señala) entre el afuera y el adentro, entre la “vida”, entendida en su sentido nietzscheano, como la batalla aleatoria de fuerzas y el poder que producen, y las formas de racionalidad que instancian este poder dentro de un contexto político. En eso consiste la relación que subyace a las formas modernas de poder biopolítico: relaciones cambiantes entre razón y racionalidad, poder y saber, vida (*bios*) y política. Dentro de esa dialéctica de razón y racionalidad que define la modernidad, el arte moderno parece tener un lugar privilegiado para Foucault, o al menos uno “complicado”, que él exige de la “dominación” biopolítica de las formas actuales de racionalidad (448). El arte, como veremos, es un instrumento de la razón que expresa y construye fuerzas que exceden los límites de la dominación racional y producen formas de racionalidad que nos abren a lo que seremos, a lo que todavía no somos. Como muchos filósofos de su generación (y no sólo él), Foucault apreció el arte como un dominio privilegiado de la ontogénesis. Dijo una vez: “La idea del *bios* como materia de una obra de arte estética me parece muy interesante” (1997: 260). Pero más que un problema formal de es-

tética, el significado profundamente político que para Foucault tuvo el arte como vida, lo condujo a producir una comprensión provocativa y muy específica del arte contemporáneo, y a introducir la práctica artística modernista dentro de un paradigma para la vida política. Esa trayectoria es precisamente la que quiero explorar aquí; del modernismo a la biopolítica.

Foucault es muy famoso, justificadamente, por trazar la emergencia de las formas de gubernamentalidad en relación con la biopolítica, una nueva forma de racionalidad política que atrapa el proceso vital de la vida misma. No nos sorprende, pues, la fascinación de Foucault por el *bios* como materia del arte, y el papel privilegiado que le otorga en su comprensión de la resistencia política. Como veremos, el último Foucault convirtió “el arte de la vida” cínica en un modo privilegiado de subjetivación, y, por tanto, de “transformación posible”. Pero existe el otro lado de esta trayectoria que no fue escrito por Foucault porque es póstumo en gran parte. Ese lado es la manera en la cual muchos de los aspectos más radicales de su comprensión del “arte moderno” —en particular, la producción de lo nuevo y la naturaleza de simulacro de ciertos aspectos de la imagen fotográfica— se han convertido en elementos integrales de las formas usuales de producción y control capitalista. A la luz de lo anterior, debemos prestar cuidadosa atención al estado actual de su tan amado “modernismo”, para volver historia aquellos aspectos que ya no son atrayentes y actualizar los que siguen siéndolo. O podemos decirlo, para explorar el agenciamiento del arte en la era de su repetición biopolítica.

Pero antes de hacerlo, recordemos las condiciones filosóficas de la eficacia política del arte. La conexión que establece Foucault entre el poder ontogenético de la razón (el exceso de *bios* sobre su instanciación racional y política) y la eficacia del arte se origina en su lectura de Nietzsche, un origen que Foucault comparte con su contemporáneo Gilles Deleuze². Como señala Foucault, “sorprende que alguien como Deleuze se haya tomado en serio a Nietzsche, lo que hizo en realidad. Yo quería hacer lo mismo” (1998: 445). Foucault y Deleuze comparten el Nietzsche que hizo de la fuerza de la vida, vital, aleatoria y externa, el principio de ambas actividades, la crítica y el arte. Nietzsche escribe en *La gaya ciencia* —y esta es una frase que cita Foucault—

“la raíz de lo que conocemos y de lo que *somos* no está en absoluto en *la verdad* ni el *ser*, sino en la *exterioridad* del accidente” (Nietzsche citado en Foucault, 1998: 374). La génesis, o como Nietzsche la llama, *la emergencia*, aparece en este afuera aleatorio o “no-lugar” donde las fuerzas se confrontan entre sí. Como Foucault comenta en otra parte, para Nietzsche, la fuerza es “la experiencia pura más desnuda del afuera” (154), y el acontecimiento, subraya dramáticamente, es “la entrada de un ‘otro’ enmascarado” (381) que “rompe” la verdad o el ser, y sobrevuela las relaciones de fuerzas que definen el presente³. En este sentido genealógico, “el saber”, Foucault establece memorablemente, “no está hecho para comprender, está hecho para cortar” (380). Este “cortar” es el acontecimiento mismo, una transvaloración de los valores que nos son servidos por la historia causal y su ontología del ser, para dejar las cosas radicalmente indeterminadas. Los acontecimientos se encarnan, Foucault nos dice, “en una causalidad singular” (381) que surge a través de una “suerte de batalla”. “La verdad” en su sentido genealógico encuentra su “condición única [...] en nada más que el movimiento indefinido del conocimiento. [...] El conocimiento se abre a una dimensión indefinida de progreso, cuyo final se desconoce” (2005: 18-19). La función de la verdad y el saber, y del arte, dentro de la razón, se reorienta, entonces, radicalmente hacia lo nuevo, el futuro y lo indeterminado.

El acontecimiento aparece en la historia, pero a la manera “intempestiva” de Nietzsche, sin hacer referencia a ninguna condición suprahistórica o metafísica, sino según una lógica “estrictamente anti-platónica” (1998: 385). Emerge como un simulacro, como una imagen no idéntica que encarna un conflicto incesante de fuerzas que nunca permanecen iguales y que no pueden ser representadas según las condiciones existentes de la aparición. El acontecimiento del simulacro es, entonces, puramente “moderno” en términos de Foucault, por cuanto actualiza el exceso de razón sobre la racionalidad, y como tal, ataca la consistencia de la subjetividad humana (o demasiado humana). Ese acontecimiento produce lo que Foucault llama un cuerpo “subindividual” (375), que sin ser sujeto u objeto, es una imagen que escapa a esa oposición, para mostrar “la heterogeneidad de aquello que se imaginaba conforme a sí mismo” (375). Ese cuerpo subindividual del simulacro

devendrá, para Foucault, como un aspecto definitorio del arte moderno.

En su revisión de 1970 de los libros de Deleuze *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido*, Foucault asocia el simulacro con “la grandeza de Warhol” (1998: 362). Para Foucault, la “monotonía sin límites” de la obra de Warhol es una revelación, un momento en que el presente parece abrirse hacia el futuro y

[...] encontramos la iluminación súbita de la propia multiplicidad —sin nada en el centro, ni en la cima, ni más allá—, crepitación de luz que corre aún más aprisa que la mirada e ilumina cada vez estas etiquetas móviles, estas instantáneas cautivas que en lo sucesivo, para siempre, sin reformular nada, emiten señales: de repente, sobre el fondo de la vieja inercia del equivalente, el rayado del acontecimiento desgarrar la oscuridad, y el fantasma eterno se dice en esta lata, este rostro singular, sin espesor (1998: 362)⁴.

El simulacro de Warhol, o el “fantasma”, aparece acá como una redención notable de la mercancía, como si el pensamiento antiplatónico de Nietzsche se hubiera reencarnado en las series vacías de Warhol que afirman al consumidor estadounidense y a la cultura de los medios masivos. La banalidad aparente de esta obra crea una erupción ontológica en la vida diaria, la emergencia de la “multiplicidad en sí misma”, desde su mudez hasta su anuncio como acontecimiento. Ese acontecimiento aparece en la producción estandarizada de imágenes (clichés), que se convirtió rápidamente en el modo dominante del capitalismo de la mercancía, y opera como una forma de crítica transformativa e inmanente. “El día vendrá”, Foucault declara en 1973, aunque en realidad ya pasó para nosotros, “el día vendrá cuando mediante la similitud repetida indefinidamente a lo largo de una serie, la imagen junto con el nombre perderán la identidad. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell” (1983: 54). La actualización de la “multiplicidad en sí misma” en el simulacro es una repetición ontogénica de la diferencia que interviene directamente en la política de la vida diaria.

Hoy nadamos en este tipo de imágenes, conectados permanentemente a la tecnología que crea flujos interminables de simulacros sobre los que surfearmos. Todo es brillante, la superficie móvil y centelleante de

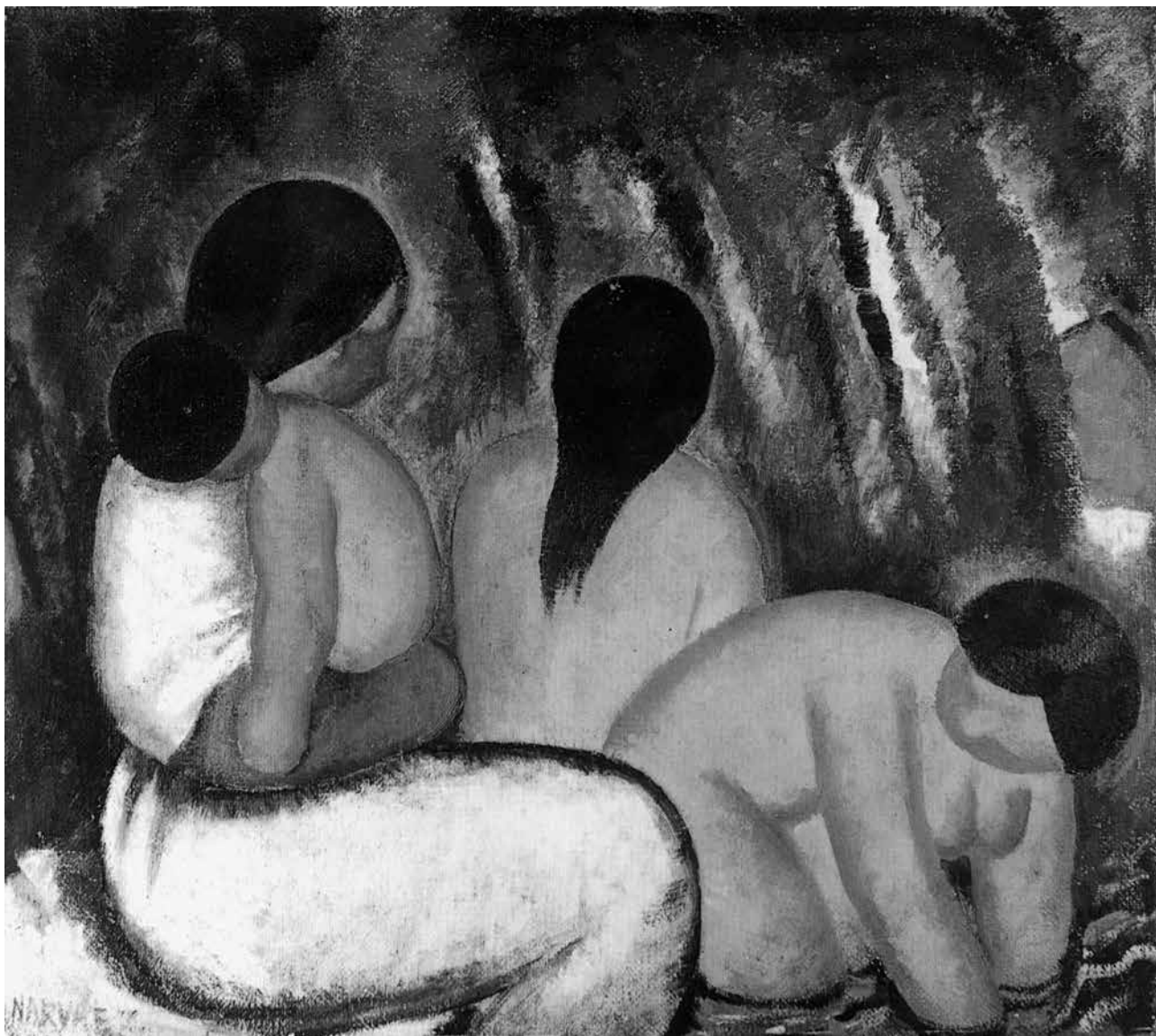
la repetición incesante donde nada es lo que es porque nada permanece lo mismo. Vivimos en una época de innovación constante, de hiperflexibilidad, y nuestro tiempo, trabajo y conciencia se dividen y recombinan incesantemente en los movimientos moleculares de la red⁵. Los simulacros constituyen las identidades fluidas de los subindividuos contemporáneos, o los *dividuos* como Deleuze los llama, imágenes de superficie cuyas “identidades” o “verdades” intercambiables han sido relativizadas, ironizadas y mercadeadas por completo. Este destino de la imagen simulacro convierte la comprensión estética de Foucault sobre la “multiplicidad en sí misma” en la obra de Warhol, en una visión no sólo paradójica en su formulación, sino cuestionable en su ambición política. Hoy, la “multiplicidad en sí misma” dejó de ser la esperanza mesiánica que fue para Foucault, en cuanto el acontecimiento de su “iluminación repentina” es ahora el brillo constante de la interfaz. Conservemos esta inquietud en nuestra mente mientras vemos cómo Foucault confronta alegremente nuestras formas de racionalidad con una nueva clase de imagen simulacro, a través del énfasis en dos de los aspectos de estas imágenes en la obra de Warhol: su reproducción mecánica y su popularización.

La conexión entre reproducción mecánica y cultura popular no es algo nuevo, sus posibilidades y dificultades políticas se han explorado por lo menos desde Walter Benjamin. La tecnología más estrechamente asociada con la reproducción mecánica es la fotografía, y los ensayos de Foucault sobre los artistas Gérard Fromanger y Duane Michals se concentran en esta última. En el escrito sobre Fromanger, Foucault da una breve explicación de la aparición de la fotografía, que es en parte historia y en parte apología, en la que afirma la movilidad de las imágenes fotográficas, su promiscuidad y “travestismo”, como él señala. El mestizaje constante de la fotografía no sólo supuso que ésta estaba transformándose permanentemente, sino también que cambió aquellos géneros artísticos con los que se mezcló. Entonces, al introducir la lógica del simulacro en la circulación cultural, el “amor libre” fotográfico liberó la imagen, disolvió su propiedad e identidad en la producción constante de imperceptibles y “diferencias encubiertas” (1999: 84). La fotografía fue, eso parece, la “multiplicidad en sí misma”. Esto, Foucault nos dice, es “la locura” y la “libertad insolente” del nacimiento de

la fotografía; su acontecimiento rompe los viejos límites que confinaban la imagen y permite un carnaval breve de experimentos antes de su captura desafortunada por el profesionalismo y el uso “documental” en los medios de comunicación.

En este punto debemos considerar lo que Foucault denomina el *acontecimiento* de la imagen fotográfica. Lo que la hace “única”, dice, es que es “reproducible, irremplazable y aleatoria” (1999: 92). ¿Cómo, podemos preguntar, una imagen puede ser a la vez reproducible y única? La respuesta está en el carácter aleatorio de la imagen que, de acuerdo con las condiciones heterogéneas en las que se actualiza, es único y también reproducible, puesto que el simulacro es una imagen que es repetida bajo la ley de la diferencia. La ocupación por la fotografía de los circuitos de comunicación hace imperativo políticamente que el arte se comprometa con ésta, que convierta la promiscuidad popular de la fotografía en una ventaja. La fotografía ofrece una ontología de simulacro a la producción de la imagen, que escapa a la dominación de las formas contemporáneas de racionalidad a través de la proliferación de la razón democrática y popular. La razón popular puede ser, en este caso, la repetición continua de la diferencia, el eterno retorno del afuera. Para Foucault, Fromanger produce la imagen como eterno retorno, pero más que eso, introduce la imagen como eterno retorno en el arte en la era de la reproducción mecánica, y al hacerlo, la convierte en un modo resistente de subjetivación.

Foucault no está defendiendo el arte como una crítica política explícita de los problemas de nuestro tiempo, porque ve en éste un potencial ontológico más significativo. ¡Tal vez esto es propio sólo de los filósofos que tienen tanta fe en el arte! El ejemplo que usa es la obra de Fromanger *Rebelión, Toul Prisión II*. Esta es una pintura basada en una fotografía de prensa de amplia difusión, de una revuelta en la prisión: reproduce en blanco y negro la fotografía, pero inserta en ésta parches de colores brillantes que flotan alrededor de los prisioneros y les cubren sus rostros. La pintura no pretende, entonces, documentar el hecho histórico de la revuelta en la prisión, o participar del discurso que lo rodea, sino que abre la imagen al afuera de ese discurso y, podemos decir, del discurso mismo. El mecanismo para hacerlo, en términos estéticos, es la abstracción.



Las bañistas, óleo sobre tela, 1930 | 68,5 x 79,5 cm
FRANCISCO NARVÁEZ | FUNDACIÓN FRANCISCO NARVÁEZ (VENEZUELA)

El resultado, que claramente es político para Foucault, es “una pintura poblada por mil exteriores presentes y futuros” (1999: 95). La “multiplicidad en sí misma” deviene muchedumbres innumerables que ocupan las calles, multitudes de personas y sus imágenes que expresan cada una el afuera excesivo de lo que estas imágenes tratan de hacernos pensar. Lo democrático de estas imágenes es que son, Foucault dice, “ilimitadas”; son “calles” (1999: 99) a través de las cuales fluye una circulación de imágenes liberadas, que permite “que cualquiera se una al juego de las imágenes y empiece a jugar” (1999: 102). El término *democracia* se refiere a

la proliferación militante y creativa de las imágenes que se rehúsan a permanecer iguales y repiten esta “verdad” de forma beligerante. El componente “político” contenido en la imagen de Fromanger se traslada del discurso a lo ontológico y, a través de ese movimiento, introduce en el mundo cada vez más controlado de la producción de imágenes, un acontecimiento indeterminado. Se ha comentado de este análisis de Foucault respecto a la fotografía, que tiene una cualidad “extrañamente apolítica” (Wilson, 2010: 152). Aunque ese comentario pueda parecer agudo en la medida en que Foucault no lee el trabajo de Fromanger en el nivel del contenido,

es claramente erróneo en cuanto, precisamente para Foucault, el movimiento de este arte, de la pintura a la fotografía popular, es un modo abierto de discurso que permite, de un lado, que la pintura abandone sus propios circuitos calcificados de intercambio, y, de otro, que aparezca algo nuevo dentro de los circuitos controlados de los medios masivos de comunicación. Como veremos, para Foucault, el poder biopolítico del arte reside precisamente en este tipo de proliferación popular de una imagen hacia el afuera.

Como ya he sugerido, Foucault atribuye una fuerza ontológica a las pinturas de Fromanger, pero también tiene el cuidado de conectar esa fuerza a los desarrollos contemporáneos en el ámbito del arte y su teoría. Foucault contrapone explícitamente las imágenes de Fromanger a tres acontecimientos recientes que afectan las artes visuales: 1) contra una pintura comprometida “con la destrucción de la imagen” (1999: 89) o la abstracción pura; 2) contra las prácticas conceptuales y estructuralistas que tienen una “obligación teórica de descalificarlas [las imágenes]” (1999: 89) porque, dice, esas prácticas prefieren “el orden del sintagma a la raza de los simulacros” (1999: 89); y, por último, 3) contra aquellos que condenan los “espectáculos” de la cultura popular y los medios de comunicación masiva (como Guy Debord y los situacionistas)⁶. Estos acontecimientos, Foucault arguye, demandan que despreciemos las imágenes como simples “trivialidades” (1999: 89)⁷. Los intentos de purificar el arte de la imagen (popular, fotográfica) significan, Foucault sostiene, que “podríamos estar entregados, atados de manos y pies, al poder de otras imágenes, políticas y comerciales, sobre las que no tenemos ninguna incidencia” (1999: 89). Asocia la abstracción, el conceptualismo y la crítica política del espectáculo con el deseo de una imagen artísticamente “pura”, separada y autónoma de las imágenes populares “sucias” de la calle. La interpretación que hace del contexto histórico del arte de Fromanger, entonces, sitúa a este artista en contra de dos prácticas emergentes (el conceptualismo y la crítica del espectáculo) —y, es importante decir, políticamente comprometidas— que formarán la base del arte contemporáneo. La genealogía artística alternativa de Foucault no es menos políticamente comprometida, y empieza con Warhol, pero conserva las estrategias estéticas de la pintura en su corazón y las utiliza para lanzar el simulacro dentro, pero

también contra, la conciencia pública. La combinación de Fromanger de pintura y fotografía produjo un simulacro popular que, afirma Foucault, nos permite “jugar, científicamente y placenteramente, en, con y contra el poder de la imagen” (1999: 89). Esto es, por supuesto, nada menos que una afirmación ontológica del arte pop como la repetición política de la diferencia en el ámbito cada vez más dominado por la imagen.

Todo esto parece a la vez muy familiar, pero también muy extraño. La afirmación de Foucault de la responsabilidad política del arte para impugnar directamente los poderes que constituyen la vida contemporánea es una posición que hoy está al borde de la ubicuidad. Pero su afirmación mayor de que el simulacro (pop) desencadena un evento indeterminado y potencialmente infinito de naturaleza ontológica parece, desde la perspectiva actual, en el mejor de los casos, ingenua y, en el peor, irrelevante. ¿Por qué ocurre esto? Porque, sencillamente, aquellos aspectos de los simulacros que Foucault consideraba resistencias —de hecho, doblemente resistencias, al purismo del arte y al poder político y comercial de las imágenes—, esos aspectos de los simulacros constituyen ahora los principios de lo que podríamos llamar nuestro *régimen “posmoderno”* del arte. Los aspectos de los simulacros que Foucault afirma: su apertura, su multiplicidad y movilidad, su falta de origen o de verdad y su relación con los medios de comunicación populares, son ahora atributos integrales de nuestra “cultura-imagen”, y están muy arraigados en la imagen a través de la tecnología digital. El simulacro es la imagen posmoderna, y, bajo este régimen del arte —en la medida en que es contemporáneo—, comparte esa imagen y sus tecnologías, puesto que no tiene el uso exclusivo de éstas. En este sentido, entonces, Foucault tenía razón, y la aparición de la imagen simulacro ha significado para el arte posmoderno, la disolución de su autonomía, puesto que ya no busca condiciones apriorísticas, ni generar sus propios criterios de producción, sino que se define de acuerdo con los criterios de cualquier otra cosa.

Pero en otro sentido, la disolución del arte respecto a su propia autonomía ha visto muchas de sus técnicas y gran parte de su producción apropiadas por el capitalismo tardío. Como Boltanski y Chiapello argumentan memorablemente, el arte le entregó al capitalismo tardío su

modelo de producción. En consecuencia, aquellos aspectos de la imagen que Foucault vio como resistencias —el acontecimiento genealógicamente indeterminado, la producción de lo nuevo, la multiplicidad abierta y móvil, etcétera— hoy son partes importantes del sistema operativo del capitalismo. Como resultado, el poder contemporáneo no busca normalizar las prácticas artísticas, aunque por supuesto ha instrumentalizado muchas, sino acercar lo más posible la energía creativa del arte, su deseo por el afuera, a la tecnología y al dinero. Y es capaz de hacer esto de manera efectiva, ya que ha estandarizado el modo producción-imagen, cuyos formatos son compartidos ahora por todos los trabajadores creativos. Eso es importante si tenemos en cuenta el potencial político actual del arte contemporáneo. Por ejemplo, cuando un comentarista de la teoría del arte de Foucault se sirve del argumento bastante agotado de que el videoarte envía imágenes que actúan como “un virus informático en las máquinas-imagen de la publicidad, los medios de comunicación y el Estado” (Shapiro, 2003: 173), sólo considera la mitad de la historia. Sí, tal vez el arte posee aún la posibilidad de crear imágenes desde el afuera, pero estas imágenes ya no trastornan las operaciones del capitalismo. Los términos que usa nuestro comentarista evidencian ese punto con claridad: el virus y la máquina comparten el mismo formato, el mismo lenguaje conceptual. El virus puede averiar la máquina temporalmente, pero no ofrece una nueva manera de pensar.

Aclaremos ese punto a través de una breve consideración de la teoría de Deleuze sobre el arte. Para Deleuze, la hibridación no extiende una disciplina sino que la disuelve en un formato instalado como lenguaje híbrido común. Él y Guattari rechazan el arte conceptual, al asegurar que su hibridación reduce las sensaciones de la pintura y los conceptos de la filosofía a un mínimo denominador común del lenguaje, a la mera “opinión” del espectador, en otras palabras, “a una *doxa* del cuerpo social o de la gran metrópoli americana” (Deleuze y Guattari, 1994: 198). Deleuze y Guattari, a través de la referencia al teórico e historiador del arte Leo Steinberg, condenarán el arte pop (y, en particular, a Rauschenburg) por introducir el plano “aplanado” en el arte que reduce la superficie de la pintura a una “pantalla” en la que la información está arreglada de antemano (Deleuze y Guattari, 1994: 198; Deleuze, 1989: 331). Cuando el

simulacro deviene común al arte y a la vida cotidiana, entonces el arte, por lo menos según Deleuze, deja de tener contacto con la vida porque ha abdicado de su diferencia con respecto a ésta. Deleuze rechaza igualmente la fotografía por introducir el cliché en nuestras cabezas a través de su colaboración con los medios de comunicación. Estos *clichés psíquicos*, como los llama, deben ser exorcizados sin piedad porque, la posición de Foucault es exactamente la contraria a la de Deleuze:

[...] si el pintor se conforma con transformar el cliché, deformarlo o mutilarlo, tritarlo en todos los sentidos, ésa es todavía una reacción demasiado intelectual, demasiado abstracta, que le permite al cliché renacer de sus cenizas, que deja aún al pintor en el elemento del cliché o que no le proporciona consuelo distinto a la parodia (Deleuze, 1999: 87).

Se puede casi leer la trayectoria del posmodernismo en estas pocas frases.

La pregunta que está en la base del desacuerdo entre Foucault y Deleuze es la relación entre arte y vida. Foucault está comprometido con una imagen “modernista” que explora críticamente sus condiciones o “apriorismos históricos”, y descubre en la reproducción mecánica ambas cosas, el mecanismo que subyace a nuestro régimen de representación y el simulacro que va más allá de éste. Al hacer esto, la imagen escapa a sus condiciones en cuanto se destruye continuamente —y también se desarrolla continuamente—. La diferencia entre el arte y la imagen es lo que define para Foucault tanto su “modernidad” como su “vida” ontológica, mientras que para Deleuze, la diferencia entre el arte y todo lo demás es lo que sigue siendo importante. Al romper las barreras entre arte y política, la imagen, en términos de Foucault, cumple su destino como moderna, y expresa el poder de la vida; no obstante, parafraseando las preocupaciones de Deleuze, corre el riesgo de ofrecer este poder de la vida a las fuerzas de su producción que pueden instrumentalizarlo y controlarlo.

Contra esa posibilidad que todavía era incipiente, en sus últimas conferencias, Foucault intenta conectar las fuerzas de la modernidad, el arte, la política y la vida en esa forma especial de relación que un sujeto mantiene consigo. Es en esta forma de subjetivación donde Foucault ahora situará la resistencia. Foucault llama



Casi plantas, témpera, 1946 | 35 x 50 cm

XUL SOLAR | DERECHOS RESERVADOS FUNDACIÓN PAN KLUB-MUSEO XUL SOLAR (ARGENTINA)

cinismo esta confluencia entre arte, política y modernidad, una “categoría histórica”, nos dice, “que atraviesa —bajo diversas formas y con objetivos variados— toda la historia occidental” (2011: 38). Aunque esta formulación cuasi-trascendental es quizás sorprendente, el cinismo surge, Foucault nos dice, “especialmente en el arte moderno” (2011: 187). El arte moderno, como todo lo cínico, encarna una “irrupción desde abajo” (2011: 188) que materializa las fuerzas del afuera en una vida, y anuncia que la vida es un acontecimiento de la verdad. La verdad, entonces, se convierte en un mecanismo biopolítico que interactúa con la vida del artista, la vida de las personas que experimentan la verdad de su trabajo y la vida como *bios*. El arte moderno, entonces, es para Foucault, la creación de una vida verdadera, de una subjetivación que expresa el acontecimiento indeterminado de la verdad, y, en esa medida, construye una nueva verdad, a través de una práctica que Foucault llama *etho-poiesis* o *estética de la existencia*. El arte es,

según Foucault, una forma de “conocimiento útil”, un “conocimiento en el que la vida humana está en juego [...] y es capaz de producir un cambio en el modo de ser del sujeto” (2005: 238). Pero el arte en su sentido cínico no es reactivo, su verdad es su propia fuerza activa y aleatoria, y está orientado completamente hacia el futuro. El arte es una verdad que transforma, o mejor, es la verdad encarnada de la transformación (o multiplicidad en sí misma). Como dice Foucault, el arte es “una forma oracular de expresión” (2005: 242).

En una de las últimas entrevistas, Foucault se pregunta “si nuestro problema hoy en día” es similar al problema griego de constituir “una especie de ética, que sea una estética de la existencia” (1998: 255). Podríamos preguntarnos lo mismo treinta años después. Ciertamente, en la explicación de Foucault sobre el arte cínico podemos ver premoniciones del hoy, sobre todo en su continuo rechazo a cualquier arte que se

define a través de un análisis purificador de sus propias condiciones. El arte cínico abarca las condiciones de la vida, y es una técnica para la vida, y esto lo acerca a las prácticas artísticas contemporáneas. No obstante, en el contexto actual, la conexión de Foucault entre una tradición cínica y el arte moderno es a la vez frustrante y evocadora. Es frustrante porque parece culminar la trayectoria de la imagen trazada por Foucault, del arte a la vida cotidiana, que despoja al arte de toda especificidad, y hace que comparta sus condiciones de producción con las tecnologías y técnicas que pretende resistir. Pero también es evocadora, puesto que es en ese momento, cuando Foucault conecta subjetivación y arte, y vuelve la producción de subjetividad la imagen-objeto de nuestra sociedad de control y de nuestra resistencia artística. Así es precisamente como Deleuze describe al último Foucault, del que dice: “[...] la problemática de lo impensado da paso a un ser pensante que se problematiza como sujeto ético” (1999: 118)⁸. Esto significa, ante todo, que el arte se encuentra ahora en posición

de enfrentar al poder biopolítico, puesto que nos permite vivir (y más importante, que vivamos en la verdad) en el caso de la imagen, una potencia que —como exhorta Foucault— “tenemos que crear nosotros mismos como obras de arte” (1997: 262). Sin embargo, no podemos dejar de darnos cuenta de que Foucault habla de tiempos pasados, no del presente, cuando afirma que, “sobre todo es en el arte, donde se concentran, en nuestro mundo, las formas más intensas de un decir veraz que tienen el coraje de correr el riesgo de ofender” (2011: 189).

En la obra de Fromanger, por ejemplo, su “escándalo” u “ofensa” es producir un acontecimiento-imagen en medio de nuestra cultura de la imagen, una imagen “sin contenido” o “significado” que elude la descripción y cuya verdad descansa, en cambio, en su multiplicidad abierta, su iluminación de “multiplicidad en sí misma”. Esto es lo que Foucault identifica como la imagen de la modernidad, la manera en que ésta rompe con las



Niño, óleo sobre tela, 1938 | 95 x 123 cm

FIDELIO PONCE | COLECCIÓN MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (CUBA)

FOTO: DAVID RODRÍGUEZ

formas preexistentes, y, al hacerlo, expresa —a través de la creación— una vida verdadera. Foucault afirma: “[...] el arte moderno tiene una forma esencialmente anti-cultural, es el cinismo de la cultura vuelto contra sí mismo” (2011: 189). Es en su paso de la expresión artística cultural a la subjetivación anticultural, que la ontología de la imagen alcanza su fuerza biopolítica. Un hermoso fragmento de su ensayo sobre Fromanger lo sugiere claramente: “Generar”, escribe Foucault, “un acontecimiento que transmita y magnifique el otro, que se combine con éste, y provoque una serie infinita de nuevos pasajes para todos los que vienen a mirar y para cada mirada particular que venga a descansar sobre el mismo” (1999: 93). Para Foucault, el arte moderno establece:

[...] con la cultura, las normas sociales, los valores y los cánones estéticos una relación polémica de reducción, rechazo y agresión. Eso es lo que hace del arte moderno, desde el siglo XIX, un movimiento por el cual, de manera incesante, cada regla postulada, deducida, inducida, inferida a partir de cada uno de los actos precedentes, resulta rechazada y negada por el acto siguiente. En toda forma de arte hay una suerte de cinismo permanente con respecto a cualquier arte adquirido (2011: 188).

Este movimiento culmina en la imagen, que rechaza cualquier definición artística unívoca para surgir en medio de nuestra vida altamente mediada. Así considerado, el arte posmoderno es simplemente la siguiente fase de la modernidad, donde el rechazo constante del arte de sus propias condiciones, le permite crear una imagen desde dentro de las formas que producen nuestra subjetividad y sociedad pero que, fiel a su lógica modernista, va más allá de estas condiciones para producir algo nuevo. Por supuesto, dado que el capitalismo contemporáneo también organiza sus sistemas de producción alrededor del principio de lo nuevo, tenemos que preguntar: ¿qué distingue lo nuevo “bueno” de lo nuevo “malo”, el arte cínico de su gemelo instrumentalizado? Esta pregunta es muy difícil, pero me parece que el inicio de una respuesta se encuentra en la descripción que hace Foucault del cinismo. Por un lado, éste rechaza y niega todas las reglas anteriores, y esto es casi el principio de su trayectoria genética. Pero digo “casi”, porque no todo puede ser la negación del pasado, o al menos, se niega el pasado sólo por la afirmación

del futuro. Si nos limitamos a deducir el futuro mediante simplemente la negación del pasado, condenamos la historia a la lógica negativa de la dialéctica. Esto no sólo succiona la resistencia dentro de los discursos de oposición de la protesta y el análisis (un movimiento que ha dominado gran parte de la práctica artística contemporánea de los últimos cincuenta años), sino que convierte el futuro indeterminado en una teología negativa. El acontecimiento de la verdad es una afirmación de un afuera aleatorio y, por lo tanto, indeterminado, y, como Deleuze no se cansa de decimos, es el afuera del adentro (1996-97), es decir, no es ni vago ni preexistente. Al escribir sobre la música de Pierre Boulez, Foucault dice con mucha precisión que produce “una transformación simultánea y dual del pasado y el presente por el movimiento que separa uno del otro a través de una elaboración del uno por el otro” (1998: 244).

¿Qué significa esto exactamente? Por un lado, significa que el afuera sólo está hecho de lo que es indeterminado en el adentro, porque no hay un afuera como tal. El arte es simplemente un pliegue del adentro, una “elaboración” del presente que lo separa del pasado, y simultáneamente produce algo nuevo desde éste. Ésta es la definición tanto del arte moderno cínico como de la imagen simulacro en el sentido de Foucault. Pero entonces nuestra pregunta retorna: ¿qué queda de la resistencia creativa y ontológica cuando el simulacro se normaliza y su circulación acelerada se instrumentaliza? ¿Cómo se puede hacer un corte genealógico que transforme nuestro pasado y nuestro presente? La respuesta de Foucault en este punto es muy interesante, ya que sugiere que cuando el arte se define por las mismas condiciones que cualquier otra cosa, por nuestra cultura de la imagen y su economía, en el sentido más amplio, es precisamente en esta coyuntura histórica que éste se encuentra con aquellos mecanismos biopolíticos que conforman nuestras subjetividades neoliberales.

El ensayo de Foucault de 1982 sobre la fotografía de Duane Michals nos da un buen ejemplo de lo anterior. Allí, Foucault señala líricamente que esta obra actúa de una manera cínica, en la medida en que expresa la verdad de la vida del artista pero, más que esto, esa verdad parece afirmar escandalosamente una vida que está por fuera del alcance valorativo supuestamente absoluto del capitalismo tardío. Foucault escribe:

Deslizo hacia mí los experimentos que él hizo, que no entiendo completamente —y creo que lo mismo hacen quienes los miran—, que evocan placeres, ansiedades, formas de ver las cosas, sentimientos que ya conozco o que anticipo encontrar algún día; por lo que tengo siempre que preguntarme si esos sentimientos son suyos o míos, aunque sé muy bien que se los debo a Duane Michals. “Yo soy el regalo que te ofrezco”, dice él (1994b: 244).

Ese importante pasaje necesita esclarecerse. Primero, el trabajo de Michals es claramente cínico en cuanto consiste en experimentos personales que comunica a su audiencia a través de la obra. Segundo, Foucault afirma no comprender plenamente esos experimentos y, en consecuencia, les otorga un estatuto de acontecimientos indeterminados. Tercero, tales acontecimientos indeterminados no son un nuevo tipo de experiencia, o un devenir radical en un sentido deleuziano, sino una evocación de sentimientos —Foucault más tarde los llamará *emociones-pensamiento*— ya conocidos, o que piensa que puede conocer en el futuro. Es la previsibilidad de estos sentimientos lo que hace que Foucault se pregunte si son de él o del artista, y es esta experiencia compartida evocada por la obra de arte —precisamente su dimensión popular— la que involucra amplios procesos biopolíticos de subjetivación. La obra de Michals deconstruye con frecuencia imágenes relacionadas con roles de género, sexualidad y muerte. Pero esto no es, creo, el punto crucial del comentario de Foucault. La fotografía, como forma de arte, es ciertamente popular, algo que ya hemos visto enfatizar y elogiar a Foucault, por lo que la capacidad de Michals de utilizarla críticamente para participar en el imaginario público no es tan sorprendente. El punto crucial de Foucault es más bien que el artista hace eso dándose a sí mismo: “Yo soy el regalo que te ofrezco” son las palabras que Foucault pone en boca del artista. Este gesto puro es un gesto ético que sitúa la obra de arte —entendida como un proceso tanto subjetivo como objetivo que comparten el artista y el espectador— por fuera de los modos capitalistas de valoración que constituyen nuestras formas contemporáneas de subjetivación. Sin importar que entendamos esto como *homo economicus*, como lo hizo Foucault, o como *homo debito*, como Maurizio Lazzarato ha sugerido más recientemente⁹, el regalo artístico de la prácti-

ca experimental anima a otros a reflexionar sobre sus condiciones compartidas para que se den a esta experimentación y, simultáneamente, excedan la necesidad de sus condiciones capitalistas. Es aquí donde Foucault ofrece una respuesta a nuestra pregunta anterior sobre la experimentación “buena” y “mala” del capitalismo tardío: en el estilo cínico, la experimentación ética es una valoración más cualitativa que cuantitativa o, en el sentido de Nietzsche, una transvaloración.

En los tiempos de la repetición biopolítica, el arte es un mecanismo que nos permite plegar un nuevo afuera en medio de nuestra sociedad de control y sus subjetividades moduladas. Esto lo hace mediante un gesto muy simple, la entrega de sí mismo, el regalo de dar, el regalo de experimentar con la vida con el fin de darle un futuro indeterminado y de contarle una verdad compleja. Lo anterior no es para acelerar formas dadas de subjetivación, sino para situar entre éstas, un mecanismo capaz de trasvalorar la vida como experimentación. Tampoco se trata de poner el arte en la vida, en el sentido de la vanguardia tradicional, sino todo lo contrario, más bien de vivir de tal manera que la vida devenga encarnada en el arte, y así se repita en todas sus diferencias genéticas.

Foucault habla explícitamente de este asunto en un debate con el cineasta Werner Schroeter: el problema, dice, consiste en “tratar de dar una coloración, una forma y una intensidad a algo que nunca dice lo que es. Ese es el arte de vivir” (1994a: 107). Esa es una vida que intenta encarnar el acontecimiento, y un arte que intenta comunicar su verdad. Pero esta verdad no es algo que pueda ser descrito o ilustrado, solamente se puede vivir a través de la perpetuación de su regalo en tanto resistencia constante a las micropolíticas. Esto significa, finalmente, que la obra de Michals —o según Foucault, de cualquier arte cínico— no nos proporciona una forma determinada de contrasubjetivación, como algunos militantes nos quieren presentar. Por el contrario, el arte como regalo es un modo experimental de subjetivación, uno en el cual nuestras condiciones pueden ser examinadas, y luego vueltas contra sí mismas. Éste es el final remarcable de la trayectoria del arte moderno: puesto que disolvió sus propias condiciones, sus imágenes

han entrado a formar parte de la circulación popular (y son explotadas y explotan en el modo empresarial), sin embargo, su práctica ética de plegar el afuera sigue siendo su regalo más extraño. En esto consiste, finalmente, la dimensión biopolítica del arte, el compromiso cínico y ético de experimentar con los modos de subjetivación y de ofrecernos en la obra de arte ese proceso crítico y genealógico. Ese regalo —*estimulante de la voluntad de poder*, como Nietzsche llama el arte—, aquellas dificultades que tuvo Foucault para entender la obra de Michals, se resiste a los modos capitalistas de valoración y reproducción. Precisamente estas dificultades para comprenderlo convierten el arte cínico en crítico y productivo, ya que es la forma

como se resiste a sus condiciones actuales y se vuelca hacia un futuro en el que éstas ya no existen.

Finalmente, la imagen de Foucault se ha convertido en un regalo, aunque es abandonada a menudo. El propio Foucault parece haber entendido lo ambicioso, y quizá, también, lo difícil de un gambito semejante, y sus palabras al respecto, de derrota pero también de desafío son la mejor manera de terminar mi escrito: “Apenas nos damos cuenta, en nuestra sociedad, de que la obra de arte de la que tenemos que ocuparnos, esa zona a la cual debemos aplicar valores estéticos, es uno mismo, la propia vida, la propia existencia” (1997: 271).



NOTAS

¹ N. del T.: las citas se tradujeron directamente del inglés, al considerar que sólo algunos de los textos citados están traducidos al español bajo el título referenciado por el autor, que algunos están traducidos con otro título y que otros no lo están.

² De muchas maneras, Deleuze hace del famoso grito de Nietzsche su propio grito: “¡Arte y nada más que arte! —es el gran instrumento que posibilita la vida, la gran seducción de la vida, el gran estimulante de la vida” (Nietzsche, 1967: 853, iii). Para Deleuze, las innovaciones formales del arte moderno son poderosamente ontogenéticas y ofrecen resistencias potentes (políticas) al presente. Esta posición quizás está encapsulada en su clamor de que “Resnais y los Straubs son probablemente los cineastas políticos más importantes de Occidente”. (1989: 215-216).

³ Cuando presenté una versión anterior de este texto en el IV Simposio Latinoamericano de Biopolítica en Bogotá (realizado entre el 3 y el 6 de septiembre del 2013), mi cita al muy conocido ensayo de Foucault “El pensamiento del afuera” provocó una inquietud penetrante en Carlos Manrique, sobre la relación entre artes visuales y literatura en Foucault, dado que ese escrito concierne principalmente a la literatura. Aunque incapaz de responder en ese momento, ahora me parece que el valor y la importancia permanente de ese escrito descansa en la descripción ontológica de la literatura que es compatible con lo que Foucault dirá unos años después de la pintura y la fotografía, y con su comprensión del modernismo y el cinismo. En otras palabras, mi respuesta es ¡la evasión del filósofo! Foucault escribe: “La literatura es [...] el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo; y si este ponerse ‘fuera de sí mismo’, pone al descubierto su propio ser, esta claridad repentina revela una distancia más

que un doblez, una dispersión más que un retomo de los signos sobre sí mismos. El ‘sujeto’ de la literatura (aquel que habla en ella y aquel del que ella habla) no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del habla” (1998: 149). Esta “distancia” o “vacío” esencial para la ontogénesis (ser como devenir, como la famosa ecuación de Nietzsche ha determinado) se convertirá, como veremos, en la verdad “cínica”, al igual que el “sujeto” de la literatura se convertirá en el proceso de subjetivación ofrecido o provocado por el arte-como-vida. Si esta lectura del ensayo de Blanchot ignora de algún modo los estadios aceptados del desarrollo del pensamiento de Foucault, lo hace en nombre de la consistencia ontológica que Deleuze revela con tanta fuerza en su libro *Foucault* (1999).

⁴ En la revisión del libro de Deleuze *Diferencia y repetición*, Foucault no menciona explícitamente la discusión de Deleuze sobre la obra de Warhol (1999: 293-294), pero comparte el interés de Deleuze en los simulacros, el modernismo y el potencial político del arte en relación con la circulación de la imagen como mercancía. Sin embargo, la crítica de Deleuze de la obra de Warhol se acerca más al contexto histórico del arte, y se desarrolla la temática de las serigrafías tempranas de Warhol, *Death and Disaster*, como expresiones del instinto de muerte freudiano que repita el impulso genético de lo reprimido en las máscaras de la celebridad y los accidentes.

⁵ En ambas formas, en el “semicapitalismo” como nuestra forma económica contemporánea, y en el “capitalismo molecular” como su modo de funcionamiento, véase Franco Berardi (Bifo) (2011).

⁶ Si bien el ataque de Debord al espectáculo fue basado en elementos ideológicos de la cultura popular, atribuirle el deseo de proteger la “pureza” de la imagen artística parece un poco forzado.

⁷ El posicionamiento histórico-artístico de Foucault sobre la obra de Fromanger, contra el arte conceptual, la abstracción del *hard edge* y el situacionismo, tiene una historia complicada en las políticas mundiales del arte contemporáneo; algunos de

estos aspectos se explican en el trabajo de Sara Wilson *The Visual World of French Theory. Figurations* (2010).

⁸ Traducción modificada.

⁹ Para conocer la crítica de Lazzarato sobre Foucault, extremadamente interesante pero también pesimista, véase Lazzarato (2012). Lazzarato no encuentra potencial revolucionario en el arte.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BERARDI, Franco (Bifo), 2011, *After the Future*, Oakland, Edinburgo, AK Press.
2. DELEUZE, Gilles, 1989, *Cinema 2, The Time Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press. En español: 1996, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós.
3. _____, 1999, *Foucault*, Londres, Continuum. En español: 1987, *Foucault*, Buenos Aires, Paidós.
4. DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, 1994, *What Is Philosophy?*, Nueva York, Columbia University Press. En español: 2001, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.
5. FOUCAULT, Michel, 1983, *This Is Not A Pipe*, Berkeley, University of California Press. En español: 1997, *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama.
6. _____, 1994a, *Dits et écrits*, Vol. 2, París, Gallimard. En español: 2002, *Dichos y escritos*, T. I, II y III, Madrid, Editora Nacional.
7. _____, 1994b, *Dits et écrits*, Vol. 4, París, Gallimard. En español: 2002, *Dichos y escritos*, T. I, II y III, Madrid, Editora Nacional.
8. _____, 1997, *Ethics, Subjectivity and Truth. Essential Works of Foucault 1954-1984*, Vol. 1, Londres, Penguin.
9. _____, 1998, *Aesthetics, Method and Epistemology. Essential Works of Foucault 1954-1984*, Vol. 2, Londres, Penguin.
10. _____, 1999, *Gérard Fromanger, Photogenic Painting*, Londres, Black Dog.
11. _____, 2005, *The Hermeneutics of the Self. Lectures at the Collège de France, 1981-2*, Basingstoke, Palgrave Macmillan. En español: 2005, *La hermenéutica del sujeto*, Madrid, Akal.
12. _____, 2011, *The Courage of Truth (The Government of Self and Others II), Lectures at the Collège de France, 1983-1984*, Basingstoke, Palgrave Macmillan. En español: 2010, *El coraje de la verdad*, México, Fondo de Cultura Económica.
13. LAZZARATO, Maurizio, 2012, *The Making of Indebted Man*, Nueva York, Semiotext(e). En español: 2013, *La fábrica del hombre endeudado*, Buenos Aires, Amorrortu.
14. NIETZSCHE, Friedrich, 1967, *The Will to Power*, Nueva York, Random House. En español: 2006, *La voluntad de poder*, Madrid, EDAF.
15. SHAPIRO, Gary, 2003, *Archaeologies of Vision, Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, Chicago, The University of Chicago Press.
16. WILSON, Sarah, 2010, *The Visual World of French Theory, Figurations*, New Haven/Londres, Yale University Press.

