

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 11 • 2024 • ISSN 2386-8449

PANORAMA: POÉTICAS DE LA INOPERANCIA · LA PEREZA Y EL RECHAZO DEL TRABAJO EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

Prefacio: Preferiría ser horizontal · Juan Evaristo Valls Boix

ARTÍCULOS

¿Se puede hoy ejercer la pereza en un sentido emancipatorio? · Hernán Gabriel Borisonik

Imágenes de la inclinación y la caída: contra la *vida capital* · Marcela Rivera Hutinel

El derecho (de una hija) a la pereza. Una tentativa a la posibilidad de la inoperancia en la esfera de la reproducción social · Lara García Díaz

La productividad del fracaso · Pol Capdevila Castells

Perder la mirada. Ensimismamiento y ensoñación como prácticas (artísticas) de resistencia · Tania Castellano San Jacinto

La celebración de lo inútil en los juegos callejeros de Francis Alys · Mariam Vizcaíno Villanueva

Vindicación del gesto mínimo. Entrevista a Taller Placer · Juan Evaristo Valls Boix

Resistir desde abajo: camas incómodas y violencias ortopédicas en la creación artística contemporánea · José Luis Panea Fernández

Lumpen Logistics. Stop Working and Get Mad, or Get Mad and Have Fun · Maurizia Boscagli

Poética de la inoperosidad. La potencia-de-no de la imagen en Guy Debord · Natalia Taccetta

La Voz Cómica. Giorgio Agamben y el problema de la comedia · Rodrigo Karmy Bolton

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://turia.uv.es/index.php/LAOCOONTE>

DIRECCIÓN

Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)
Miguel Ángel Rivero Gómez (Universidad de Sevilla)
Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Irene León Tribaldos (Universidad de Salamanca)
Mikel Martínez Ciriero (Universidad de Navarra)
Marta Zamora Troncoso (Universidad de Sevilla)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Raquel Cascales Tornel** (Universidad de Navarra), **Nélio Conceição** (Universidade Nova de Lisboa), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Magda Polo Pujadas** (Universidad de Barcelona), **Adrián Pradier Sebastián** (Universidad de Valladolid), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universidad Complutense de Madrid) y **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València)

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol Murgadas (Universitat Pompeu Fabra), **Paula Barreiro López** (Universidad Toulouse 2 Jean Jaurès), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Anacleto Ferrer Mas*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Anna Christina Soy Ribeiro** (Texas Tech University), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

Coral Bullón



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



PID 2022-140020NB-I00. Réplicas de la investigación artística a la crisis histórica

LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 11 • 2024

PANORAMA

POÉTICAS DE LA INOPERANCIA

LA PEREZA Y EL RECHAZO DEL TRABAJO EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA.....	7
Prefacio: Preferiría ser horizontal, Juan Evaristo Valls Boix	9
ARTÍCULOS	15
¿Se puede hoy ejercer la pereza en un sentido emancipatorio?, Hernán Gabriel Borisonik	17
Imágenes de la inclinación y la caída: contra la <i>vida capital</i> , Marcela Rivera Hutinel	31
El derecho (de una hija) a la pereza. Una tentativa a la posibilidad de la inoperancia en la esfera de la reproducción social, Lara García Díaz	48
La productividad del fracaso, Pol Capdevila Castells	58
Perder la mirada. Ensimismamiento y ensoñación como prácticas (artísticas) de resistencia, Tania Castellano San Jacinto	73
La celebración de lo inútil en los juegos callejeros de Francis Alÿs, Mariam Vizcaíno Villanueva	91
Vindicación del gesto mínimo. Entrevista a Taller Placer, Juan Evaristo Valls Boix	106
Resistir desde abajo: camas incómodas y violencias ortopédicas en la creación artística contemporánea, José Luis Panea Fernández	123
<i>Lumpen Logistics. Stop Working and Get Mad, or Get Mad and Have Fun</i> , Maurizia Boscagli	143
Poética de la inoperosidad. La potencia-de-no de la imagen en Guy Debord, Natalia Taccetta	157
La Voz Cómica. Giorgio Agamben y el problema de la comedia, Rodrigo Karmy Bolton	172
RESEÑAS	186
El maestro y su fiel discípulo, Miguel Salmerón Infante	188
Neoliberalismo y diseño: retórica neoliberal en el ethos terapéutico, Victoria Servidio	191
Lo que queda del naufragio: un tratado acerca de lo sublime, Vanessa Gourhand	195
El museo imaginario de las obras musicales. Un ensayo de filosofía de la música, José G. Birlanga Trigueros	200
Invitación a pensar el enigma del arte: el capítulo III de los materiales para la <i>Teoría estética</i> de Th. W. Adorno, Vanessa Vidal Mayor	203
El pensamiento estético de Adorno y su diálogo con Kant y Hegel, Mikel Martínez Ciriero	207

Imágenes de © **Xabier Ribas**







L/OCOONTE

PANORAMA: POÉTICAS DE LA INOPERANCIA
LA PEREZA Y EL RECHAZO DEL TRABAJO EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

ARTÍCULOS

Poética de la inoperosidad. La potencia-de-no de la imagen en Guy Debord

Poetics of Inoperosity. The Power-of-Not of Guy Debord's image

Natalia Taccetta*

Resumen

Este artículo se propone reflexionar sobre lo que Giorgio Agamben denomina «poética de la inoperosidad». En este sentido, el concepto de potencia-de-no resulta central en tanto propone que todo acto de creación no solamente resiste (lo cual es posible sostener siguiendo una línea que va de Michel Foucault a Gilles Deleuze), sino que se opone asimismo a la expresión en términos de detener su movimiento hacia el acto y, así, conservar su potencia. A la luz de estas consideraciones, se pretende explorar cómo se construye la imagen cinematográfica de Guy Debord para comprender el gesto de destrucción de la imagen de la sociedad espectacular, como suspensión y crítica de sus mecanismos en la consolidación de la imagen cinematográfica como su propia negación.

Palabras clave: inoperosidad; potencia-de-no; creación; arqueología; Guy Debord

Abstract

This article aims to reflect on what Giorgio Agamben calls «poetics of inoperability». In this sense, the concept of power-of-not is central insofar as it proposes that every act of creation not only resists (which can be maintained following a line that goes from Michel Foucault to Gilles Deleuze), but also opposes expression in terms of stopping its movement towards the act and, thus, preserving its potency. In light of these considerations, the aim is to explore how Guy Debord's cinematographic image is constructed to understand the gesture of destruction of the image of spectacular society, as a suspension and criticism of its mechanisms in the consolidation of the cinematographic image as its own denial.

Keywords: inoperosity; power-of-not; creation; archaeology; Guy Debord

En estas páginas, quisiera reflexionar sobre lo que Giorgio Agamben denomina «poética de la inoperosidad» para abordar el gesto artístico y político de un pensador cercano a su pensamiento como lo es Guy Debord, atendiendo especialmente a algunas de sus incursiones cinematográficas. Para ello, el concepto de potencia-de-no de Agamben resulta fundamental en tanto propone que todo acto de creación no solamente resiste, sino que también se opone a la expresión como una suerte de detención de su movimiento hacia el acto y la conservación de su potencia. A través de estas ideas,

* IIGG-Universidad de Buenos Aires/CONICET / IIAA-Universidad Nacional de las Artes
ntaccetta@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2063-1419

parece posible explicar cómo se construye la imagen cinematográfica de Debord, a fin de comprender el gesto de destrucción de la imagen de la sociedad espectacular como suspensión y crítica de sus mecanismos y como consolidación de su propia negación.

1. Creación y espectáculo

En diversos lugares, Agamben afirmó que la arqueología constituye la vía de acceso al presente. En este sentido, la considera como una ciencia de las ruinas, una «ruinología», pues las *archai* son aquello que podría haberse dado o debería haberse dado o podría darse eventualmente, pero existen sólo como ruinas. Se dan como *Urbilder*, es decir, como arquetipos o imágenes originales. Subyace en esta conceptualización una consideración de la práctica historiadora como aquella en la que la heterogeneidad es constitutiva al igual que una distancia entre la arché que estudia y el origen real. La práctica agambeniana, entonces, implica no la búsqueda de un inicio, sino un detenerse en las meticulosidades y los accidentes. Al igual que Michel Foucault en *Nietzsche, la genealogía, la historia* (2004), Agamben usa la historia para conjurar la quimera del origen definiendo la operación genealógica como «evocación» y «eliminación» del origen y el sujeto, pues «se trata siempre de remontarse a algo así como al momento en el cual los saberes, los discursos, los ámbitos de objetos, se han constituido» (Agamben, 2009: 117) en el no-lugar del origen.

Para Agamben, precisamente, quien practica investigación en historia debe enfrentar esta heterogeneidad constitutiva implicada en su propia indagación. Esto se hace en la forma de una crítica de la tradición y las fuentes y no se vincula con la antigüedad del pasado, sino con la forma en la que el pasado es constituido. La metodología resulta ser, entonces, la de una «destrucción de la tradición» para posibilitar ese viaje al pasado a partir de un nuevo acceso a las fuentes. A la luz de estas consideraciones, Agamben arriesga una definición provisoria de «arqueología» como «práctica que, en toda indagación histórica, trata no con el origen, sino con la emergencia del fenómeno y debe, por eso, enfrentarse de nuevo con las fuentes y con la tradición» (Agamben, 2009: 124). De ahí que, en definitiva, la arqueología sea un modo de acceder desde el presente.

Recogemos esta referencia a la arqueología por dos motivos: en primer lugar, porque la exploración de la omnipresencia de la imagen en la vida contemporánea exige examinar el lazo entre imagen e historia, habida cuenta de su nexo inextricable; en segundo lugar, porque Agamben insiste sobre ella en una breve compilación de ensayos reciente como es *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*, publicada originalmente en 2017 y sobre la que quisiéramos volver para centrarnos en la cuestión de la creación/destrucción de la imagen. En este libro, Agamben retorna a dos de sus preguntas favoritas: insiste sobre la relación entre el presente y el pasado y sobre la codependencia problemática entre la obra y el hacer, interrogante que aparece ya en su primer libro, *El hombre sin contenido*, de 1970. La arqueología opera como mediación a partir de la cual es posible indagar sobre articulaciones con el pasado que iluminen el presente, en el marco de lo que considera un momento de crisis en nuestra relación con el pasado (estrictamente, se refiere a la relación que los europeos establecen con él, aunque podríamos extrapolar el argumento a nuevos contextos).

En el pensamiento agambeniano, los dos interrogantes mencionados se vinculan en particular a la cuestión del arte –dimensión central del hacer humano para Agamben–, pues, preguntarse por el arte implica interrogarse por el modo en que se produce la

relación con el pasado entendiendo al arte como una de sus firmas, tal vez incluso la más importante. De este modo, la arqueología que interesa aquí es aquella que supone que las obras de arte pueden oficiar una relación específica entre presente y pasado y esta indagación conlleva el esfuerzo de comprender adecuadamente la idea misma de «obra de arte», reactualizando viejas preocupaciones agambenianas, como la de la exploración aparentemente más simple de la noción de obra. Desde *El hombre sin contenido*, Agamben no dejó de volver una y otra vez sobre la inquietud fundamental en torno a cuál es el obrar eminentemente humano, cuál es el hacer propio de eso que la filosofía llamó «hombre».

Cuando se aboca a la arqueología de la obra, Agamben recalca especialmente en 1967, año en el que aparecieron dos propuestas teóricas muy significativas para su recorrido. Por un lado, *El eclipse de la obra de arte* de Robert Klein, al que el autor refiere para recordar el impulso destructivo de las vanguardias históricas, que no estaba destinado a romper con el presente o con lo que se consideraba arte, sino, especialmente, a atacar «su encarnación en una obra, como si el arte, en un curioso impulso autodestructivo, devorara aquello que siempre había definido su consistencia: su propia obra» (Agamben, 2019b: 12). Allí, Klein habilita la indagación al asegurar que «lo que no ha dejado de estar en entredicho bajo una u otra forma, en tantas revoluciones sucesivas, es la encarnación de los valores, el monumento, el bibelot, a cuasi construcción, la cuasi sinfonía, el objeto para la contemplación, en suma: la “obra”» (Klein, 1980: 368). Sosteniendo la primacía de la obra, confirma al mismo tiempo que no es posible concebir el arte en prescindencia total de las obras; es la obra la que está en el banquillo de los acusados.

Por otro lado, en 1967 aparece también ese texto seminal de Debord, *La sociedad del espectáculo*, fundamental para la filosofía que vendría después y en el que Agamben recalca algunas veces a lo largo de su producción teórica. Gran parte de los razonamientos y diagnósticos debordianos le permitieron identificar la democracia contemporánea como sociedad del espectáculo que se alimenta de un consenso constituido como una puesta en escena administrada por medios de comunicación y corporaciones. La democracia consensual contemporánea es un entramado administrado que se independiza de la política para penetrar en todo ámbito de la vida. Debord lo pronostica ya en los primeros apartados de su texto: «El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada por las imágenes» (2008: 15).

Al pensamiento debordiano recurrió Agamben en varios momentos y, en efecto, atribuye a sus diagnósticos un asombroso promedio de constatación. Lo dice en las «Glosas marginales a los *Comentarios sobre La sociedad del espectáculo*» (2001), cuando asegura que «el aspecto más inquietante quizás de los libros de Debord es la meticulosidad con que la historia parece haberse empeñado en confirmar sus análisis» (69). Asimismo, la presencia de Debord es fuerte incluso en su genealogía de la gloria en *El Reino y la Gloria. Una genealogía teológica de la economía y del gobierno. Homo sacer, II, 2*, publicado en 2008, donde Debord y la noción de espectáculo aparecen referidos para pensar el papel de las aclamaciones y la gloria en su forma secularizada en las democracias contemporáneas. Además, un aspecto más «clandestino» de Debord –en términos de Agamben– aparece en su libro de 2014 *El uso de los cuerpos. Homo sacer IV, 2*, con el que cierra su transitada saga teórico-política alrededor de la figura del *homo sacer* del derecho romano arcaico. La aparición de Debord en los escritos de Agamben se explica, como señala Rodrigo Karmy Bolton (2022), por un uso estratégico de sus

propuestas: «Debord irrumpe como un demonio de dos cabezas: por un lado, quien diagnostica el completo cierre de una época histórica en la forma de la sociedad del espectáculo; por otro, quien abre nuevas posibilidades para pensar la política, en medio de su completa devastación» (349).

La «inmensa acumulación de espectáculos» sobre la que alertaba Debord en 1967 tomó a partir de los años noventa la forma de lo que llamó «espectáculo integrado» en sus *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* veinte años después y, posiblemente, derive en la actualidad en una torsión aún más compleja que Debord no llegó ni a imaginar. Recuperando estas denominaciones, Agamben impulsa a pensar que el espectáculo no coincide simplemente con las imágenes que arrojan los medios de comunicación, en la medida en que la imagen es ya total y conlleva la expropiación de la vida en su conjunto dado que el capital en sí se ha convertido en imagen. Como mínimo, la imagen ocupa un lugar central en la economía política actual y es el epicentro de lo que produce valor. En medio de estas ecuaciones, Debord –y Agamben– no dejó de problematizar la imagen y reflexionar sobre la posibilidad de un arte que pudiera producir imágenes que encerraran su propia crítica, incluso tal vez su propia destrucción.

¿Cómo espera Debord producir o promover un tipo de arte que invierta su sentido o habilite una fisura en la captura de la vida? ¿Que ponga en evidencia que el espectáculo es la forma de la separación donde el mundo es imagen y la imagen lo real? Aquí donde Debord percibe una separación, la potencia práctica del hombre se desprende de sí misma y se presenta como mundo propio a ser vivido. Este mundo separado se organiza a través de los medios de comunicación donde Estado y economía se des-responsabilizan. El espectáculo incurre, entonces, en una expropiación del ver; de ahí que Debord proponga una suerte de mayéutica de la mirada haciendo que la percepción colectiva, la memoria y la comunicación social resistan a convertirse en una mercancía. En esta, todo puede ser puesto en duda menos el espectáculo mismo.

Debord parece querer combatir eso que Benjamin llamaba al final de su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* «goce estético de primer orden» y lo hace a partir de horadar la lógica misma del espectáculo desde «adentro» aunque produciendo una torsión, un *détournement*, una deriva que politice la mirada al ver la vida convertida en representación lejana y forma social totalizante. La realidad y el espectáculo se integran hasta volverse indistinguibles. El mundo se falsifica mientras lo falso se vuelve mundo. El espectáculo es realidad y estrategia, es mundo y prescripción. Imposibilita la claridad de los ciudadanos, quienes desconocen totalmente qué hay detrás de lo que era considerado realidad. Es por estas ideas que Agamben defiende los libros de Debord como una descripción potente del mundo actual.

2. Arqueología de las potencias del arte

En «Violencia y esperanza en el último espectáculo», Agamben se pregunta de qué manera puede recoger el pensamiento contemporáneo la herencia debordiana. Si el espectáculo es, decididamente, la comunicación misma o lo que Agamben ha llamado el ser lingüístico del hombre, al producirse esta apropiación por parte de la imagen, lo que queda es espectáculo y esa es la única materia de la política que se vive. Paradójicamente, esta expropiación es la aparente promesa de felicidad que puebla nuestros relatos. Allí yace la mayor violencia del espectáculo, pues así es como la humanidad delinea su destrucción lingüística y social.

Curiosamente, Agamben encuentra una posibilidad extrema del espectáculo que

es positiva. El estado espectacular se fundamenta en su disolución –bajo la apariencia de fundarse en el lazo social– que justamente es lo que queda aniquilado. No tolera reivindicaciones identitarias en su interior que no estén contempladas en el diseño del Estado. El espectáculo, precisamente, disuelve las identidades transformando en homogeneidad la singularidad cualquiera que lo habita. «Las singularidades cualesquiera de una sociedad espectacular no pueden formar una *societas* porque no pueden hacer valer ninguna identidad ni pueden hacer que se les reconozca un lazo social» (Agamben, 2019a: 47). La confirmación agambeniana de la perspectiva de Debord exige pensar la generalización del espectáculo y el reino autocrático de la economía capitalista (también) en el arte.

Así, en su arqueología de la obra de arte, Agamben recuerda la postura de Debord sobre el problema del arte de su tiempo, cuando afirmaba que el surrealismo había intentado realizar el arte, pero sin abolirlo, mientras el dadaísmo había querido abolirlo sin realizarlo. Heredando parte de estos gestos, el Situacionismo, movimiento que nucleó intelectuales y artistas entre los que destacó Debord, quería «abolirlo y realizarlo al mismo tiempo» (*apud.* Agamben, 2019b: 12).

A partir de aquí, Agamben señala que esta suerte de abolición de la obra debe producirse en nombre de algo que, «en el propio arte, va más allá de la obra y exige ser realizado no en una obra, pero sí en la vida» (2009: 12). El proyecto situacionista originario tenía el objetivo de la superación del arte y la tarea propia del arte debía ser la de «sustraer al tiempo, haciéndolas eternas, las experiencias vividas» (Perniola, 2010: 21). Recordemos, asimismo, la intención situacionista general de diluir la frontera que separaba el arte y la vida a través de lo que denominaron «situaciones» y, estrictamente, no a partir de obras; pues, en realidad, aseguraban que no podía haber arte situacionista, sino «eventualmente un empleo situacionista del arte» (21). En este sentido, se podría pensar en el marco de lo que era para los situacionistas la situación construida, esto es, un «momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos» (Internacional Situacionista, 1999: 17), que desafiaba por su carácter colectivo y lúdico la condición de obra.

Volviendo al contexto contemporáneo, en el que, entre otras, adquiere fuerte presencia una expresión como la *performance*, el arte actual se presenta, según Agamben, como una actividad sin obra, que exige reflexionar sobre el ser-obra de la obra de arte. ¿Qué es, entre todas las obras, ser obra de arte? A esa genealogía se aboca Agamben en los ensayos de *Creación y anarquía*. Y, convencido de la extensión de una empresa semejante, lo reduce a algunas notas principales, comenzando por la Grecia clásica.

Con Aristóteles, el artista, como otros artesanos, es *technítai*, esto es, aquel que tiene el saber en torno a la producción de un determinado objeto. La actividad del artista queda totalmente supeditada al producto, a la obra producida. La actividad productiva en sí reside en ella. Sobre esto, Agamben recuerda que la palabra griega para obra o actividad es *érgon*, mientras *énergón* es activo y *enérgeia* es algo que está en obra, que es operante, «ha alcanzado su fin propio, la operación a la que está destinado» (Agamben, 2019b: 14). La obra pertenece constitutivamente a la dimensión de la *enérgeia*, pues es un ser-en-obra. Asimismo, el fin (como *télos*) es el *érgon*, la obra y la obra es *enérgeia*, está operante en el ser-en-obra.

«En las actividades que producen algo, la *enérgeia*, la actividad productiva auténtica, no reside, por mucho que esto pueda sorprendernos, en el artista, sino en

la obra: la operación de construir, en la casa, y el acto de tejer, en el tejido» (2019b: 15), sostiene Agamben. Se comprende por qué, mientras la contemplación y el acto de conocimiento están en el sujeto que contempla y conoce, la obra de arte no está en el artista, sino en sí misma, resultando que el artista es, entonces, un ser sin obra, incompleto, ya sea que nos refiramos al creador del Partenón o al hacedor de una silla en la que tomar asiento. Este problema –que es metafísico y se vincula con el problema del «ser»– adquiere notas específicas cuando se piensa también en las actividades que no producen obra, es decir, en aquellas en que la *enérgeia* está en el sujeto. Para los griegos, naturalmente, actividades como el pensamiento serán superiores, pues en ellas es evidente que el sujeto es su propio fin. La *enérgeia* en este caso es sin obra y tiene lugar en el agente. Ahora bien, ¿qué sucede con el *technítes* que construye objetos, sean zapatos u obras de arte?

La idea de que el arte reside en la mente del artista y no en la obra es, en todo caso, relativamente reciente, aun cuando su modelo fuera el de la creación, pues el artista crea, produce, a partir de un modelo que habita en su mente. No obstante, si el artista posee en sí su *enérgeia* y se encuentra en una situación de superioridad frente a la obra, esta, según Agamben, es, en cierto sentido, accidental, «un remanente de algún modo no necesario de su actividad creativa» (2019b: 19). Así pensado, el arte se fragmenta en *érgon* y *enérgeia* y la obra ya no «porta» el arte, dado que está en la mente del artista. Entonces, obra y operación creativa son, en este razonamiento, complementarias pero estancas, teniendo en el artista una suerte de mediación, que Agamben denomina «máquina artística» de la Modernidad y que reenvía en el siglo pasado a toda la discusión desde fines de la década del sesenta en torno al autor, por ejemplo.¹ En la máquina artística, obra, artista y creación quedan entramados indisolublemente.

A partir de aquí, Agamben vincula esta cuestión con la idea de «movimiento» que copó la escena artística de las primeras décadas del siglo XX y lo relaciona con la materia litúrgica, también una marca notable de ese tiempo. En efecto, la práctica de las vanguardias se puede ligar a la liturgia por la preeminencia de la *performance*, cuyos actores ya no son Cristo y el cuerpo místico de la iglesia, sino un tipo de *praxis* que ocupa el espacio público, en la que está en juego alguna suerte de salvación. Algo similar podría decirse, en principio, de algunas prácticas situacionistas. Así, Agamben asocia la acción sagrada y transformadora de la liturgia con la *praxis* de las vanguardias artísticas e incluso con el arte contemporáneo. Los movimientos vanguardistas –

1 En *La arqueología del saber*, Michel Foucault dice: «El (sujeto) es un lugar determinado y vacío que puede ser llenado efectivamente por individuos diferentes» (2005: 147). Es a partir de los enunciados que se puede establecer esta posición-sujeto. En consonancia con estas consideraciones, es interesante revisar la conferencia conocida como «¿Qué es un autor?», pronunciada en 1969, en la que Foucault arremete con su crítica a la noción de autor como sujeto creador para definir la figura de una función-sujeto. Lo central de la argumentación aparece en el siguiente párrafo: «La función-autor está ligada al sistema jurídico e institucional que circunscribe, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no se remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujeto, que puedan ocupar diferentes clases de individuos» (Foucault, 2010: 30). En consonancia con estas ideas, la referencia a «El autor como gesto» podría iluminar algunos aspectos de la relación autor/sujeto/función-autor. Agamben se detiene sobre la frase de Samuel Beckett que le sirve a Foucault de excusa en la conferencia sobre el autor: «Qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quién habla» (2010: 11). De la lectura de la conferencia de Foucault, Agamben recoge la sugerencia de que el problema de la escritura es «la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe no termina de desaparecer» (2005: 81). Es decir, no es la preocupación por cómo un sujeto se expresa, sino que la marca del autor está, justamente, en la singularidad de su ausencia.

aquellos de fines del siglo XIX o los de entrada el siglo XX– piensan su práctica de un modo semejante:

celebración de una liturgia, liturgia en el sentido propio del término, en la medida en que supone tanto una dimensión soteriológica, en la que parece tratarse de la salvación espiritual del artista, como la dimensión performativa, en la que la actividad creativa asume la forma de un auténtico ritual, desvinculado de todo sentido social y eficaz por el simple hecho de celebrarse. (Agamben, 2019b: 23)

Las vanguardias, naturalmente, recogen este último aspecto (performativo) y adquieren verdadero sentido en la celebración (litúrgica), en la *performance* que constata una enunciación específica sobre el estado de cosas. La *performance* no representa más que esa enunciación, que reafirma la existencia misma del acto, sin referir a ningún otro acontecimiento.

De este modo piensa Agamben, por ejemplo, el *ready-made* de Marcel Duchamp desde 1916. El mingitorio introducido en el museo y presentado como obra de arte desafía la idea de producción, de *poiesis* (¿qué se ha producido allí en términos de producción, de volver posible, de desplazar del no-ser al ser?). En esta dirección, despliega asimismo sus dudas sobre la figura del artista que, estrictamente, no hace mucho. Sin embargo, la Fuente (1917) funciona como una máquina litúrgica y artística aun desvelando el conflicto entre *énérgieia* y *érgon*, cuestión a la que hay que enfrentar de modo inexorable en el horizonte contemporáneo.

Esta arqueología agambeniana permite pensar sobre el acto de creación artística con notas más precisas. En efecto, en un ensayo llamado «¿Qué es el acto de creación?», Agamben remite a aquella conferencia que diera Gilles Deleuze en La Fémis, en París, frente a estudiantes de cine en 1987, donde se llega a la trabazón fundamental entre creación y resistencia. La creación es la resistencia en términos de «liberar una potencia de vida que había sido aprisionada u ofendida» (Agamben, 2019b: 27). Esta *poiesis*, que en la filosofía se liga a la creación de conceptos, es para el cine, por ejemplo, la creación de «bloques de movimiento-duración» (Deleuze, 2003: 1). Es decir, no se comprende la resistencia como la oposición a una fuerza, sino más bien con la liberación de una potencia que estaba contenida, y la asunción de esa potencia como producción que se «acaba» en la obra.

¿Qué significa, entonces, liberar una potencia y, por tanto, resistir? Si la potencia es algo que puede tanto una cosa como su contrario, contiene en sí una resistencia íntima. Así, el acto de creación es un campo de fuerzas entre la potencia y la impotencia, entre «el poder y el poder-no, el actuar y el resistir» (Agamben, 2019b: 33). De ahí que Agamben sostenga que la acción puede ir en dirección de la potencia a través de la impotencia y, por eso, ser artista –por caso, poeta, pintor, músico– es «estar a merced de su propia impotencia» (2019b: 34).

3. De lo impotente a lo inoperoso

Recuperamos la noción de potencia en tanto es para Agamben un operador entre la vida y la historia. En el *De Anima* de Aristóteles, Agamben encuentra que lo esencial es que la potencia no es simplemente no-ser, simple privación, sino que más bien compete a la existencia del no-ser, es decir, la presencia de una ausencia. Releyendo la *Metafísica* (1046a, 29-31), es posible concluir, precisamente, en una suerte de solapamiento entre

potencia e impotencia, dado que toda potencia es impotencia de lo mismo y respecto de lo mismo. Impotencia implica, de este modo, no ausencia de potencia, sino potencia-de-no. Agamben prestó especial atención a la figura de Bartleby, el escribiente de Melville que ha dejado de escribir, que repite incansablemente «preferiría no hacerlo», en tanto desafío que hace trastabillar toda razón humana y se convierte en representación de la oposición. El «preferiría no» implica una potencia de no como resistencia. Con este gesto, Bartleby se posiciona entre el ser y la nada habilitando una ontología de la contingencia, una ontología entre lo necesario y lo contingente, entre la potencia y el acto. Articula la posibilidad mediante su potencia-de-no, transformándose en figura de una potencia que no deviene acto, pues «el escriba que no escribe es la potencia perfecta, a la cual sólo una nada separa del acto de creación» (Agamben, 2001a: 102). Bartleby es la figura extrema de la nada que procede de toda creación, una implacable reivindicación de esa nada como potencia pura y absoluta. Es el escribiente que «se ha convertido en tablilla de escribir» (2001a: 111).

Con esta figura de la subjetividad, Agamben evidencia que la voluntad no tiene poder sobre la potencia y que el pasaje al acto no es el resultado de una decisión que pone fin a la ambigüedad (siempre potencia de hacer y de no hacer), sino que es justamente la ilusión de la moral, como diría Agamben. Bartleby cuestiona la superioridad de la voluntad sobre la potencia porque *puede* con una potencia no necesariamente (in) efectiva. Con esa potencia de no preferir llega a poder y no poder sin quererlo en absoluto. De aquí, dice Agamben, la irreductibilidad del «preferiría no hacerlo». Es la fórmula (y lo que preferiría) lo que queda implicado en ella, lo que destruye toda posibilidad de «construir una relación entre el poder y el querer» (2001a: 112). Esta fórmula quita toda referencia al lenguaje y, podría agregarse, priva al sujeto de toda referencia abriendo una zona de indistinción entre el ser y el no ser, entre el querer y el no querer, entre la negación y la afirmación y entre la potencia de ser (o de hacer) y la potencia de no ser (o de no hacer). Agamben ve en la de Bartleby una jugada arriesgada. Bartleby se libera del principio de razón, del ser y el no ser, habilitando una ontología distinta, que se funda en la tautología del poder ser y, al mismo tiempo, poder no ser. Se trata de un experimento sin verdad que remite al ser en potencia, no al ser o no ser en acto de algo. Bartleby cuestiona el vínculo con la acción para reconducirla a la potencia, que se sustrae a toda condición de verdad.

Íntimamente vinculada con esta potencia-de-no, se encuentra en Agamben la fundamental categoría de inoperosidad, como lo propio de la no-actividad humana que vuelve inoperosa toda acción. Puede ser pensada como un modo de existencia genérica de la potencia que no se resuelve en el pasaje de la potencia al acto. En *Creación y anarquía*, la potencia-de-no va en paralelo a la potencia-de: «es su inoperosidad, aquello que resulta de la desactivación del esquema potencia/acto» (Agamben, 2019b: 39) heredado de la tradición. Hay, así, un lazo fundamental entre la potencia-de-no y la inoperosidad. Siendo la potencia-de-no una resistencia interna a la potencia, que aleja a la potencia de agotarse en el acto y que impulsa la propia impotencia. Volvamos, entonces, a la idea de resistencia para decir que la poesía «no dice solo lo que dice, sino el hecho de que lo está diciendo, la potencia y la impotencia de decirlo» (Agamben, 2019b: 40). La poesía –toda *poiesis*– resiste en el decir mismo. Es el remanente inoperoso de la potencia lo que hace posible el movimiento incansable del decir; también del pensamiento y la creación.

Por eso, parece oportuno plantear en torno a la inoperosidad la idea de que hay

una potencia, una *poiesis*, una poética de la inoperosidad y, también, una política de la inoperosidad. ¿Cuál es la *poiesis* del artista? Si es resistencia, lo es en términos de no agotarse en el acto y alojar la propia impotencia. Y, asimismo, alojar la inoperosidad es la forma más alta de humanidad, la afirmación más profunda. La inoperosidad no es lo contrario de la acción ni una forma de ocio, sino una *praxis*, una potencia que se abre en la creación como posibilidad, como posibilidad sin clausura. La creación vuelve disponible la obra y su contrario. La poética de la inoperosidad será, entonces, el modelo por excelencia del arte en tanto desactiva y vuelve inoperosas las operaciones lingüísticas y corporales (performáticas) volviéndolas disponibles a su propia impotencia.

4. Imágenes inoperosas

Entre otras expresiones del arte, Agamben reparó especialmente en el cine. Como otros intelectuales en los ochenta y noventa, se fascinó con las *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, y se sintió especialmente interpelado, tanto por el pensamiento de Deleuze –para abordar la relación entre creación y resistencia– como de Debord, a fin de poner en funcionamiento la capacidad de los bloques de movimiento-duración para profanar la sociedad del espectáculo.

En la apropiación agambeniana, las imágenes cinematográficas que piensa Deleuze hacen desaparecer la distinción entre la imagen como realidad psíquica y el movimiento como realidad física, pues deben ser entendidas como cortes móviles, instantáneas móviles, en términos deleuzianos, como imágenes-movimiento (*images-mouvement*). Agamben extiende esta hipótesis al estatuto de la imagen en la modernidad y considera que, quebrada la rigidez mítica de la imagen, debe hablarse de gestos más que de imágenes:

De hecho, toda imagen está animada por una polaridad antagónica: por una parte, es la reificación y anulación de un gesto (es la imagen como máscara de cera del muerto o como símbolo); por otra, conserva intacta su *dýnamis* (como en las instantáneas de Muybridge o en una fotografía deportiva cualquiera). (Agamben, 2001b: 43)

Las imágenes son, entonces, imagen-símbolo y la imagen-*dýnamis*. Según Agamben, las primeras corresponden a la imagen como recuerdo que es, a la vez, memoria voluntaria –que vive en el aislamiento–; y las segundas corresponden a la memoria involuntaria –que se prolonga incontrolablemente–. A partir de la idea de que en toda imagen opera siempre una *ligatio* como poder paralizante, Agamben se arriesga a decir que *La Gioconda* o *Las Meninas* podrían ser los fotogramas de una película que ya no se puede ver.

Las experiencias cinematográficas de Debord, por su parte, responden a su teoría de la espectacularización de la sociedad, una particular consideración sobre el montaje y la noción del cine como ruptura. Se trata de gestos cinematográficos que pretenden restituir al sujeto una dimensión posible de acción, tanto como una dimensión inoperosa. En efecto, podría decirse que el hacer de Debord en algunas de las estrategias vuelven inoperosas las posibilidades del espectáculo abriéndose a otras potencias.

Debord convierte en imagen su teoría de la deriva de fines de los años 1950 y el *détournement* o tergiversación que aplicó a distintos ámbitos de la cultura y el arte. Las

imágenes cinematográficas tergiversadas, atravesadas por la lógica del azar y la deriva, acompañadas por la voz monocorde y sentenciosa de Debord leyendo sus propios pasajes teóricos, son para Agamben la constatación de la naturaleza fracturada e impura del cine. Estas obras plasman las imágenes mediatizadas de la sociedad del espectáculo cambiando su signo a través de intervenciones de montaje, uniendo imágenes que no deberían estar unidas, descontextualizando, utilizando carteles, música o sonidos disonantes. La disparidad entre lo que se ve y lo que se oye es muchas veces su mecanismo principal, además de otros contrapuntos, superposiciones, saturaciones, etc. Emergen, así, constelaciones de sentido que se sustraen a la lógica del espectáculo (medios de comunicación corporativos, burocracia) cuya razón de ser es la mercancía y su evidente carácter fetichista. En «Con y contra el cine», la Internacional Situacionista asegura que las posibilidades del cine se vinculan a «las inmensas posibilidades que no dejaría de tener su libre renovación» y, en este sentido, arenga a no desdeñar «del cine industrial, lo mismo que al descubrir una arquitectura organizada a partir de la función psicológica del ambiente puede retirarse la perla escondida en el estiércol del funcionalismo absoluto» (1999: 13).

En la filmografía debordiana, se distingue una primera fase de llegada al cine y experimentación más ligada a sus primeras incursiones de tipo vanguardista; una segunda, de autorreflexión cinematográfica en el marco de la Internacional Situacionista, la revista de raigambre marxista y el movimiento visual y teórico; una tercera etapa, centrada en el objetivo de filmar, precisamente, teoría situacionista; finalmente, una cuarta fase que podría considerarse como balance. Estas etapas se vinculan también a la colaboración de Isidore Isou –quien ejerció una profunda influencia sobre Debord a partir, por ejemplo, de su film *Traité de bave et d'éternité* (1950)²– y los letristas a principios de los años 1950, la participación de Asger Jörn, la consolidación de la Internacional Situacionista desde 1957 y la cercanía de Gérard Lebovici, fundador de ediciones «Champ libre», a principios de los años 1970.

Debord llegó al cine para poner en funcionamiento su necesidad de destrucción del arte, ya puesta en práctica por dadaístas y surrealistas con sus intentos en los años veinte. Los letristas y situacionistas continuaron su camino y llegaron a la tradición consejista y libertaria, difundidas a partir del denominado Mayo francés de 1968. Estas influencias anárquicas se transformaron en la imagen de la renuncia al cine-espectáculo y, con ella, la concomitante resistencia a lógicas narrativas tradicionales, estructura argumentativa clásica de la ficción y el documental conocidos, el objetivo de «contar una historia», la utilización de recursos narrativos y visuales que consolidaran un lazo afectivo con el espectador, entre otros. El montaje-*détournement*, tergiversado, desviado, y la integración en situaciones cinematográficas que apuntaban a constituir

2 El film de Isidore Isou es un montaje de imágenes que podría caracterizarse como discrepante, es decir, un montaje de disyunción total entre imagen y sonido, tratados de una manera autónoma y sin ninguna conexión significativa. La banda sonora está compuesta por poemas letristas a la que se suma la historia de Daniel, autor de un manifiesto por un nuevo cine (el cine discrepante), de su discurso frente a un grupo hostil y de su historia de amor con una mujer llamada Ève. La autonomización del sonido le permite a Isou explotar la riqueza estilística de la prosa, convirtiéndose en una auténtica novela hablada (cuya influencia llegará al medimetroje *La Jetée* de Chris Marker en el año 1962). La banda de imagen está constituida por *found footage* y presenta una sucesión de imágenes «banales» de Isou en el barrio de Saint-Germain-des-Près o en compañía de personalidades como Cendrars o Cocteau. También se ven films militares recuperados de la basura del ejército y hasta *actualities* de personalidades de la época. Isou pretendía explorar la fase destructiva del cine, al que llamaba cine cincelante (*cinéma cincelant*) que será profundizado, entre otros, por Maurice Lemaître (*Le film est déjà commencé?*), y luego al año siguiente por Gil J. Wolman (*L'Anticoncept*) y Guy Debord (*Hurléments en faveur de Sade*).

un público que asumiera el trabajo de decodificación sin la ayuda de urdimbres usuales consolidaron un modelo que se volvió particularmente explícito en trabajos como *Hurlements en faveur de Sade* (1952), *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) y *Critique de la séparation* (1961). Volvamos sobre algunas de ellas.

Sur le passage... es un film experimental realizado como el sabotaje de un documento, pues la cámara alterna los planos evitando sistemáticamente todo elemento significativo, creando una sensación de malestar reforzado por los comentarios con frases *détournées*, citas clásicas mezcladas con diálogos banales y la deriva sobre publicidades de la época. Debord presenta en este film de 1959 las herramientas técnicas de su anti-cine. Su urbanismo unitario se había convertido en un paradigma estético que planteaba utopías arquitectónicas y civiles mientras el urbanismo de la época imponía criterios productivistas y amenazaba con convertir la existencia de los individuos en una mera función del espacio. La promesa de articulación del cine en la construcción de situaciones contra-espectaculares implicaba atacar el tiempo individual más desprotegido, el del ocio, y *Sur le passage...* pone en evidencia el modo en que la sociedad articulaba el tiempo de manera tal que las necesidades reproductivas del medio se identificaban con el desarrollo de las industrias culturales.

En este film, se vuelve evidente cómo el cine debía presentar una coherencia falseada, alienada, dramática y documental y hallaba su verdadero propósito en desvelar cómo las grandes industrias habían convertido al pasado y la emancipación en un objeto turístico o melodramático. En su versión alienada –estetizada, podría decirse con Benjamin–, el cine debía desaparecer; en su versión *détourné* –politizada– podía convertirse en la plataforma de despliegue de la lucha de clases en las sociedades históricas. El cine revolucionario debía ser crítico, ser la negación del cine, desviando sus funciones convencionales y sus usos tranquilizadores.

En este cine, no hay acontecimientos ni mecanismos que impliquen desciframiento, sino secuencias que llevan al espectador de la perplejidad al tedio. No hay contemplación ni identificación ilusoria, sino una materialidad que revela cómo el cine es capaz de captar el movimiento de la inmovilidad. *Sur le passage...* aboga en este sentido por la destrucción del cine por sus propios medios, esto es, la realización del arte en sí es la que debe revelar la condición de irrealizado de su proyecto. Para ello aparecen los rótulos interrumpiendo el decurso de las imágenes, la banda sonora cambia el tono, se escande el flujo irreverente de imágenes con cuadros en blanco y sin sonido, entre otras estrategias.

Estas técnicas debordianas recuerdan el *shock* benjaminiano que se plasma en el cine mediante el montaje, que devuelve el presente (o las imágenes del presente) al relato sobre el pasado y el futuro, anacronizándolo, volviéndolo comprometido con un nuevo relato. Walter Benjamin destaca las modificaciones en el aparato perceptivo producidas por el cine, pues la mirada contemplativa de antes es ahora una mirada dispersa y distraída. En el cine, Benjamin ve una capacidad de la masa para sumergirse en sí misma, separándose del recogimiento de la expectación anterior del arte y proyectándose sobre la dispersión³. Por eso aquello de la politización del arte de los años treinta implicaba que el cine se volvía consciente de que la técnica disipa el cuerpo

3 Hemos abordado alguna de estas cuestiones en el texto «La experiencia de la modernidad. Shock y melancolía en Walter Benjamin» (Taccetta, 2019).

de la masa volviéndolo problemático. De ahí que la politización del arte conlleva la interrupción de todo programa al servicio de la consciencia de la masa. Politización, destrucción e interrupción se encadenan para hacer efectivo un despertar en Debord para volver imposible la apropiación de la masificación de la expectación típicamente espectacular.

En 1973, Debord adaptó los nombres y las notas de *La sociedad del espectáculo* (1967) –con referencias centrales como *El Capital*, *Los manuscritos económicos-filosóficos de 1844* o «Tesis sobre Feuerbach» de Karl Marx, *Historia y consciencia de clase* de György Lukács, entre nombres como los de Lenin, Trotski, Clausewitz y Boorstin– a la versión fílmica no sin inconvenientes. La versión cinematográfica consiste, esencialmente, en la lectura de fragmentos del libro (de casi todos, a excepción del capítulo 8 del libro del que se toma sólo una frase y se la modifica, y del capítulo 9, del que no se toma nada para la película) a través de la cual Debord insiste en el objetivo político, artístico, activista, de desnudar y eventualmente destruir la lógica del espectáculo. Para ello, hay que poner en acto una fuerza práctica de negación de la sociedad, que pueda propiciar la recuperación de la lucha de clases revolucionaria.

En el film –siguiendo el proyecto de Debord en general–, el espectador debía volverse consciente de las estrategias espectaculares que se ponen en funcionamiento en la captura de su mirada y sensibilidad. Al *sensorium* espectacular debía oponerse una crítica que redundara en el fin de las condiciones prácticas de la opresión, a través de imágenes que encerraran su propia crítica. Como ejemplo de lo relativo que podía ser para Debord el hecho de que sus películas tuvieran valores estrictamente poéticos, un cartel aparece a los pocos minutos de iniciada *La sociedad del espectáculo* para avisar que «Todavía se podría reconocer algún valor cinematográfico a esta película si este ritmo se mantuviese: y no se mantendrá». Haciendo estallar dicotomías como documental/ficción, ficción/realidad o cine/filosofía, la autorreflexividad debordiana construye una mirada sobre el cine y sobre lo dificultoso de clasificarlo como medio masivo en el contexto de un hegemónico punto de vista del fetichismo de la mercancía, propio del sistema capitalista. En efecto, como recuerda Ingrid Guardiola, la base del espectáculo, incluso su triunfo o efectividad, se apoyaba «no solo en las imágenes producidas por la maquinaria capitalista, sino en el hecho de que las imágenes sirven de mediación para todas las relaciones sociales» (2019: 8).

El recurso retórico fundamental de las producciones situacionistas es el *détournement*, que se instancia en la configuración de trayectos de imágenes del capitalismo tergiversadas y un montaje que acentúa las disonancias que intentan volver inoperosas las imágenes del espectáculo. El cine-*détournement* era una metodología para poner en funcionamiento una crítica radical «con el fin de buscar una distancia material e ideológica con respecto a la imagen» (Guardiola, 2019: 8). *Détourner* es desviar, incluso corromper, volver inútil. Si, como dice Agamben, la tarea política es la desacralización, la profanación de la máquina capitalista, entonces, se puede pensar en Debord ejerciendo esa profanación de la superficie-imagen cada vez más omnipresente. No se trata en *La sociedad del espectáculo* de la construcción de contrapuntos a través del montaje, sino de que las imágenes expresen lo contrario de aquello para lo que fueron construidas, a fin de que se vacíen del contenido ilusorio asignado por la sociedad espectacular. Debord crea series inoperosas, que prefieren-no, que no-accionan en la dirección espacio-temporal del capitalismo, sino que acumulan elementos *détournés* (descontextualizados, reescritos), que constituyen una *poiesis* en la que el *détournement*

es un arma de lucha materialista en la cultura.

Los films debordianos terminan siendo en algún sentido una reelaboración del concepto de alienación. No constituyen solamente una crítica a la sociedad del espectáculo, sino que es un volver inoperosos sus modos de actualización. «El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en tanto que separado», sostiene Debord en el film. Se trata de una separación que no es sólo física, sino que se instituye aquí la alienación como una distancia afectiva, mental, experiencial entre individuos. En esta dirección, Fabien Danesi destaca que la existencia misma de Debord «fue gobernada por esta negatividad, sinónimo tanto de individualidad como de libertad» (2011: 18), lo que implica asimismo asumir que «estaba marcada por la necesidad de negar aquello que se imponía y de pretender al mismo tiempo la transformación del mundo» (18).

A la luz de estas referencias sucintas, es posible comprender por qué Agamben identifica en los films de Debord lo que denomina las dos condiciones trascendentales del montaje –la detención y la repetición– y piensa el modo en que los medios –en su fase espectacular– intentan tomar las imágenes y controlar sus usos narrativos introduciendo un significado que deja a los espectadores en la más absoluta impotencia. En este sentido, señala que «los medios prefieren un ciudadano que sea indignante pero incapaz» y agrega que «este es precisamente el objetivo de los noticieros televisivos» (Agamben, 2002: 316). Como operación ideológica, un mecanismo cinematográfico relativo al montaje como la repetición presenta las imágenes con un sentido de potencialidad. En diferentes contextos o ligado a distintos estímulos o esferas significantes, la repetición discursiva implica que las imágenes se liberan de su significado y la imagen se vuelve viva y abierta. Son entonces los espectadores quienes deben tomar el rol de construir el sentido configurado por la repetición del sintagma cinematográfico. En los films de Debord, a partir de la repetición y la detención, el medio se vuelve visible, desvelándose para el espectador, obturando toda posibilidad de pasividad y compenetración afectiva. La suspensión de la realidad –como prerrogativa propia de la narración cinematográfica más canónica– desaparece en la generación del extrañamiento. Conforman una concienciación que localiza una distancia reflexiva en el espectador, que, en efecto, se constituye en su acto enunciativo consolidando un horizonte emancipador.

«El cine está muerto –no puede haber más cine– pasemos, si lo desean, al debate», se dice en *Hurlements en faveur de Sade* (Debord, 1978). En esta tesitura se maneja Debord para indagar sobre el medio más aferrado a la reproductibilidad técnica a fin de producir una ruptura de la pasividad a la que someten los dispositivos capitalistas. Lo hace reactualizando la idea de toma de conciencia en la versión filmica de *La sociedad del espectáculo* –«el mundo ya había sido filmado» y de lo que «se trataba ahora [era] de transformarlo»– y exige que el espectador tome decisiones sobre aquello que va a permitir afectarle, sin ofrecerle opciones conciliadoras.

Sobre la pantalla en blanco de *Hurlements en faveur de Sade*, voces inconexas señalan algunas razones: «las artes futuras serán cambio de situaciones, o nada». Arrojar algo de luz sobre esta operación de profanación de la imagen filmica explica en parte el modo en que Agamben ve los textos filmicos debordianos, como verdaderos experimentos del lenguaje crítico. Los gesto-imagen de Debord pueden sostener parte de las conceptualizaciones sobre la lengua y el espectáculo, colocando en un mismo nivel el arte y la política.

5. Hacia la profanación

La teoría situacionista fue tomando forma a partir de una particular noción crítica de espectáculo, vinculada a la crítica dadaísta de la institución artística y la cultura de la pasividad. A partir de la creación de obras tergiversadas, Debord pretende analizar las transformaciones en la percepción impuestas por los medios tecnológicos de reproducción que Benjamin hacía corresponder con el sostenimiento del modelo de propiedad hegemónico y la alienación del espectador en beneficio de la parálisis de su voluntad para cambiar sus condiciones de vida. En síntesis, la estetización de la política. El cine se le apareció como un ámbito privilegiado de apropiación y despliegue de su crítica, pues, desde su perspectiva, el cine espectacular reflejaba y reproducía las estructuras de dominación existentes. En este sentido, su cine no podía ser más que crítica y negación del cine y, por ello mismo, desviación de los usos más convencionales.

El cine no era el único género que representaba la lógica del sistema espectacular de la sociedad capitalista, pero sí una de las expresiones donde privilegiadamente se reflejaba su dinámica. La concentración de medios técnicos de difusión de imágenes a nivel masivo permitía plantearse el objetivo de reducir al individuo a un espectador mudo e inmóvil frente a acontecimientos que se le presentaban en torno a un orden social y cultural que se le volvía cada vez más ajeno. El cine esgrimía la virtud de ser uno de los medios de mayor influencia en la práctica y del control de la clase dominante, por lo que Debord vio precisamente allí el lugar para producir una verdadera apropiación anti-espectacular, la profanación como tarea estético-política.

Bibliografía citada

- AA.VV. (1999). *Internacional Situacionista. Vol. 1. La realización del arte*. Queimada.
- Agamben, G. (2001a). Bartleby o de la contingencia. En H. Melville, G. Deleuze, G. Agamben y J. L. Pardo, *Preferiría no hacerlo*, (pp. 93-136). Pre-Textos.
- Agamben, G. (2001b). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Pre-Textos.
- Agamben, G. (2002). Difference and Repetition: On Guy Debord's Films. En T. McDonough et al. (Eds.), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents* (313-319). MIT Press.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2009). *Signatura rerum: sobre el método*. Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2019a). Violencia y esperanza en el último espectáculo. *Metapolítica. La mirada limpia de la política*, 23(107), 47-50.
- Agamben, G. (2019b). *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Adriana Hidalgo.
- Danesi, F. (2011). *Le cinéma de Guy Debord (1952-1994)*. Éditions Paris Expérimental.
- Debord, G. (1978). *Oeuvres cinématographiques complètes*. Champ Libre.
- Debord, G. (2009). *La Sociedad del espectáculo*. Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2003). ¿Qué es el acto de creación? En *Trama*. <https://gop21.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>.
- Foucault, M. (2004). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Pre-Textos.
- Foucault, M. (2005). *La arqueología del saber*. Siglo XXI editores.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor? El cuenco de plata*.
- Guardiola, I. (2019). Prólogo. Releer a Debord. En G. Debord, *Contra el cine. Obras cinematográficas completas (1952-1978)*, (pp. 7-19), Caja Negra.

- Karmy Bolton, R. (2022). La vida que inútilmente se consume en la llama. *Imagen, Gesto y Política: Giorgio Agamben y Guy Debord. Valenciana* (29), 347-364.
- Klein, R. (1980). *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*. Taurus.
- Perniola, M. (2010). *Los situacionistas. Historia y crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Ediciones Acuarela.
- Taccetta, N. (2019). La experiencia de la modernidad. Shock y melancolía en Walter Benjamin. *Las Torres de Lucca*, 8(15), 107-133.







Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 5 de diciembre de 2024.
En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT ID VALÈNCIA | DEPARTAMENT DE FILOSOFIA

Departamento de
Filosofía
Universidad Zaragoza

UAM | Departamento de
Filosofía

VNIVERSIDAD ID SALAMANCA | DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA, LÓGICA Y ESTÉTICA

MINISTERIO DE CIENCIA, INNOVACIÓN Y UNIVERSIDADES

UNIÓN EUROPEA
AGENCIA ESTATAL DE INVESTIGACIÓN

VNIVERSITAT ID VALÈNCIA | Institut de Creativitat i Innovacions Educatives

PID 2022-140020NB-I00. Réplicas de la investigación artística a la crisis histórica

<https://turia.uv.es/index.php/LAOCOONTE>