

Costa, Flavia

flaviacosta@fibertel.com.ar

Universidad de Buenos Aires

Área: Comunicación e identidades

Palabras claves: museificación – subjetivación-desubjetivación – identidad

LA TRASNACIONAL MUSEÍSTICA.

O DE CÓMO HEMOS DEJADO DE HACER COSAS CON LAS COSAS

Dos nociones de Giorgio Agamben son el punto de partida de este trabajo. Por un lado, la idea-denuncia acerca de la “destrucción de la experiencia”, esto es, la imposibilidad, para el hombre occidental, de tener y hacer experiencia. Esto está vinculado, a su vez, con la constatación de que el mundo está siendo convertido en un museo recorrido por espectadores-turistas. Me propongo al menos intentar aquí (a) pensar qué significa esta “museificación”, es decir, este proceso de conversión del mundo en un espectáculo cuya principal función consiste en regular los *usos sociales* de lo existente y crear un espacio separado donde se captura la posibilidad de hacer (nuevas) cosas con las cosas. (b) Esbozar una hipótesis que permita articular la tesis de la museificación y la teoría del capitalismo (en especial, pensarla a la luz del postfordismo). (c) Contribuir a imaginar formas de vida diferentes de las del turista, el espectador, el consumidor, el deseante insatisfecho, incluso el “receptor activo”.

El primer tema, el de la expropiación de la experiencia, es un tema de Simmel y de Walter Benjamin (de cuyas obras completas Agamben dirigió la edición italiana). Ya a fines del siglo XIX, Georg Simmel hablaba del “embotamiento de los sentidos” y de la “intelectualización de la vida anímica” propias del habitante de las grandes metrópolis. “Quizá no haya otro fenómeno anímico que esté reservado tan incondicionadamente a la gran ciudad como la indolencia”, afirma Simmel. El habitante de las grandes ciudades, decía Simmel, está expuesto a tal aceleración nerviosa sólo puede enfrentarla si “racionaliza” los estímulos, si los aborda desde un punto de vista meramente intelectual, si

no se compromete afectivamente con ninguno. El segundo tema, el del Museo como “locus” típico de la época del estado espectacular, es un tópico en el que se advierten las huellas de *La sociedad del espectáculo*, el clásico texto del francés Guy Debord.

En *Infancia e historia* (1978), Agamben afirma que lo que caracteriza al tiempo presente es la incapacidad de tener y transmitir experiencias. Que así como fue privado de su biografía, al hombre contemporáneo se le ha expropiado su capacidad de tener y hacer experiencia. Hoy “toda autoridad se fundamenta en lo inexperimentable”, asegura, y “nadie podría aceptar como válida una autoridad cuyo único título de legitimación fuese una experiencia” pasada. Pone el ejemplo del rechazo a las razones de la experiencia por parte de los movimientos juveniles[1], y constata que en la actualidad, no es que en efecto ya no existan experiencias, pero éstas se realizan fuera del hombre. Lo curioso es que los hombres parecen aliviados, y se quedan contemplándolas con la sensación de haber sido beneficiados por algo. “Resulta particularmente instructiva la visita a un museo o a un lugar de peregrinaje turístico –dice Agamben en *Infancia e historia*– [...] La aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos.”[2]

Ya no hace falta, entonces, como podía escribir Benjamin en los años 30, haber atravesado una guerra mundial, una gran catástrofe, para advertir la imposibilidad de hacer experiencia. “Hoy sabemos que para destruir la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe” –dice Agamben–: para ello basta con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad. Pues la jornada del hombre contemporáneo ya casi no contiene nada que todavía pueda traducirse en experiencia: ni la lectura del diario, tan rica en noticias que lo contemplan desde una insalvable lejanía, ni los minutos pasados al volante de un auto en un embotellamiento [...]. El hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un fárrago de acontecimientos –divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros– sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia.”

Agamben lee esta destrucción y expropiación de la experiencia como algo que estaba ya implícito en el proyecto de la ciencia moderna: en su desconfianza en los sentidos, en la

eliminación de las cualidades de lo observado (color, olor, sonoridad, emoción) y su privilegio de lo cuantificable y mensurable (peso, tamaño, forma, cantidad, movimiento); en la reducción de lo complejo a lo simple; en el método cuantitativo y su intento de eliminar o al menos neutralizar al observador respecto del mundo observado. Lewis Mumford[3] habla de una *moralización del pensamiento* por parte de la naciente ciencia moderna que consiste en desvalorizar la experiencia humana: lo cualitativo es despreciado por subjetivo; lo subjetivo imaginario como irreal; lo no medible como inexistente. Este desplazamiento de la experiencia hacia fuera del hombre, hacia los instrumentos y los números, consiste –agrega Mumford– en una “creencia en lo muerto”, en los cadáveres más que en los cuerpos. Y sin embargo, ésta es la clase de experiencia y de certeza que solemos denominar “conocimiento”. La que reduce a cada cosa a su cantidad, su número, su medida, su verificación, su carácter de repetible y previsible.

Ciencia y experiencia

En la antigüedad, continúa Agamben, había dos tipos de conocimiento: la ciencia y la experiencia. La ciencia en el sentido aristotélico ocurría en el *nous*, o intelecto agente, “impasible” y “divino”. La experiencia, en cambio, era el *sentido común*, presente en cada individuo. La relación (y la diferencia) entre una y otra no es un problema de grados de conocimiento, ni tampoco de “propiedad” (en qué medida se “posee” conocimiento). Se trata de la relación entre lo uno y lo múltiple, lo divino y lo humano; la relación entre el intelecto separado y los individuos separados que pueden (o no) hacer experiencia o participar de ese conocimiento divino. En rigor, el conocimiento ni siquiera tiene sujeto: “el individuo singular es el *sub-jectum* donde el intelecto agente, único y separado, efectuaba el conocimiento”[4].

La ciencia moderna, en cambio, hace de la experiencia el “camino” o el “método” del conocimiento. Y hace que ciencia y experiencia coincidan en un punto arquimédico abstracto: el *ego cogito* cartesiano, la conciencia. Para que esto fuera posible, dice Agamben, fueron necesarias al menos dos cosas. Una es la posibilidad de pensar la unión

mística entre sujeto y divinidad, la conjunción de saber humano y saber divino, propios tanto de la astrología como de la alquimia y la especulación neoplatónica. En estos casos, la conjunción entre conocimiento y experiencia constituía o bien un acontecimiento inefable, que se efectuaba con la muerte y renacimiento del iniciado enmudecido, o bien –como en la alquimia– se daba en el proceso de una Obra cuyo cumplimiento constituía. En la ciencia, en cambio, esta conjunción se produce y se dice en cada pensamiento y en cada frase.

“Estamos acostumbrados a representarnos al sujeto como una realidad psíquica sustancial, como una conciencia en cuanto lugar de procesos psíquicos”, afirma Agamben. Pero olvidamos de este modo que en el momento de su aparición, ese sujeto era simplemente un punto arquimédico, constituido a través de la casi mística reducción de todo contenido psíquico excepto el puro acto del pensar. En su pureza originaria, el sujeto cartesiano no es más que el sujeto del verbo, un elemento puramente lingüístico-funcional. Sin embargo, en un salto inesperado, sobre el final de sus *Meditaciones* Descartes presenta a este elemento como una sustancia, contrapuesta a la sustancia material, a la que se le vuelven a atribuir todas las propiedades que caracterizan al alma de la psicología tradicional, incluidas las sensaciones.[\[5\]](#)

Agamben apunta que esta transformación del sujeto afectó a la experiencia tradicional. Mientras su fin era llevar al hombre a su madurez, es decir, a una anticipación de la muerte como idea de una totalidad acabada de la experiencia, la experiencia era algo esencialmente finito y singular, algo que se podía tener y no sólo hacer. Pero el sujeto de la ciencia, infinito y nunca realizado, no puede alcanzar su madurez sino únicamente aumentar sus propios conocimientos, y por lo tanto puede “hacer” experiencia pero nunca tenerla. A diferencia de él, el hombre tradicional, el tradicional sujeto de la experiencia, podía tener experiencia, sin verse obligado a hacerla jamás.

Experiencia, progreso, temporalidad

Esta idea de la experiencia, nacida a la luz de la ciencia moderna, se relaciona íntimamente con la idea de progreso, y con una idea de la historia y del tiempo como elementos vacíos y homogéneos. El tipo de experiencia de la historia que proponen los científicos (así como los historicistas) es una experiencia “acumulativa”, de puros momentos diacrónicos sucesivos. La historia como simple acumulación de “experimentos” (pasados), pero que impide la “experiencia” (presente) en el sentido de una actualización de lo vivido en un plexo de significatividad.

La crítica de Agamben a la época presente está centrada en esta noción de progreso entendido como progreso de la humanidad misma (no sólo de sus destrezas y conocimientos), inconcluible (que se corresponde con una infinita perfectibilidad humana) y esencialmente incesante. Lo que se pone en tensión aquí son dos nociones diferentes aunque no necesariamente contrapuestas acerca de la experiencia, surgidas –como dice Raymond Williams–[6] a partir de significaciones latentes en usos muy anteriores y donde es difícil señalar fases definidas. Por un lado, la experiencia pasada, entendida como las “lecciones” y las “razones de la experiencia”, que muchas veces es compatible con una idea de extraer conclusiones de observaciones recogidas e interpretadas de diversas maneras, pero que ha sido muchas veces utilizada e interpretada retóricamente contra las ideas de experimento, cambio, innovación, revolución.

Por otro lado, la experiencia presente implica, como dice Williams, “un recurso a toda la conciencia, a todo el ser, en contraste con un apoyo en estados o facultades más limitados” y en oposición a tipos de pensamiento que excluyen a ciertos estados como emocionales, subjetivos o personales. Podríamos agregar también, siguiendo a Agamben, que esta experiencia totalizante es el modo de participación de lo uno en lo múltiple, del individuo singular con el intelecto agente.

La fuerza de esta apelación a la totalidad es evidente, en especial, en el desarrollo de esta noción de experiencia en el universo de la estética y en cierta forma de religión. (Según Williams, especialmente en el metodismo.) La experiencia así entendida consiste en algo

“interno”, “personal”, religioso, asociada al testimonio subjetivo que se tiene por verdad; y como el tipo *más verdadero* de verdad, en el sentido de la gnosis antigua.

§ La noción de experiencia, sobre todo en su versión de experiencia-pasado, ha aparecido históricamente en perturbado contraste con la noción de inocencia: el inocente debe “experimentar” para entender aquello que aun no sabe o no comprende. Agamben, sin embargo, percibe una íntima solidaridad entre ambos términos: la experiencia, sostiene, es otra manera de referirse a la condición imaginaria, trascendental, de la infancia en la etapa previa a la adquisición del lenguaje. La experiencia es aquello que aun no podemos enunciar, porque en la infancia disponemos de la lengua como potencia en abstracto, pero aun no “disponemos” de ella. De allí que la búsqueda de la experiencia genuina, más allá de cómo la definamos, está siempre –no sólo en la modernidad– condenada al fracaso. La historia puede llegar a ser un viaje peligroso, un experimento de autoconocimiento o autoformación, la búsqueda del saber, pero no puede generar una experiencia conciente en el sentido de una inmediatez o de una presencia plena, puesto que éstas son impedidas por definición por la *caída* en el lenguaje.

Hombre sin contenido

Pero llegados aquí, Agamben señala los límites de esta forma de experiencia en la modernidad. Y ese límite tiene la forma de una separación, un desgarró, que Agamben expone en su libro *El hombre sin contenido* (1970). Si la ciencia, a partir de un preciso desplazamiento del sentido de la experiencia, había efectuado una articulación problemática de la cual nace un sujeto que conoce “a través” de los experimentos, la estética operó una desarticulación también conflictiva, un crucial desgarramiento al interior del arte.

La época de la estética –inaugurada por el romanticismo– separó al artista de toda relación íntima, necesaria con su materia, con el contenido y su representación, y lo convirtió en una pura voluntad creativa, libre de elegir o rechazar objetos, contenidos, materiales y formas

según su arbitrio; a la vez, separó al espectador de esa unidad de sentido que le permitía ver en la obra de arte su propia fe y verdad más alta, llevada a la conciencia en forma necesaria. Por otro lado, desarrolló la escisión entre principio creativo puro y juicio estético, entre “artista” y “hombre cultivado (de buen gusto)”, entre creador y crítico, entre genio y gusto.

El artista clásico, aun el renacentista, estaba íntimamente identificado con la concepción general del mundo y la religión de su tiempo. Su tarea consistía en dar la forma extrema y necesaria a la materia que él llevaba en sí mismo. Con el desarrollo de la reflexión, de la crítica como “ciencia del juicio”, el artista romántico se independiza del modo en que lo eterno y lo sagrado estaban en la conciencia, y así cualquier materia le es indiferente.[7] Se abren así entonces dos espacios opuesto: uno es el espacio ideal, íntimo del artista como subjetividad absoluta sin contenido, como pura voluntad o impulso vital (Agamben llega a decir que la estética occidental para ser una metafísica de la voluntad); el otro es el espacio también ideal del Museum Theatre, de la galería, donde el espectador, “ante la extrañeza del principio creativo, intenta fijar en el museo su punto de consistencia”, y cuya figura extrema es la realidad metafísica del juicio estético.

Esto implica que el arte ya no satisface las necesidades espirituales del hombre, su forma ya no aparece como la forma más alta de verdad. La confirmación del arte está en la ciencia: ella es la encargada de decir qué es el arte y qué es arte.

Desde el punto de vista de la estética, el arte pasa a ser una experiencia de contemplación, de juicio, de “ciencia”, mientras que el artista se vuelve ese “hombre sin contenido” del que habla el título de este libro temprano de Agamben: “El arte es ahora la absoluta libertad que busca en sí misma su propio fin y su propio fundamento, y no necesita –en sentido sustancial– ningún contenido [...]. Ningún otro contenido –con excepción del arte mismo– es ahora para el artista lo sustancial de su conciencia más inmediatamente, ni le inspira la necesidad de representarlo”.[8]

El síntoma decimonónico más fuerte del malestar con la forma de experiencia de arte entendida como *aísthesis*, como contemplación, como “aprendizaje sensitivo del objeto bello por parte del espectador”, fue la crítica de Nietzsche a Kant, con la que aspira a purificar el concepto de “belleza” para dejar de considerar el arte desde el punto de vista del crítico - contemplador - espectador para pasar a considerarlo y vivirlo desde el punto de vista del creador. Pero en realidad ambas polaridades son signo de la laceración del arte, su conversión en “no-arte”, en el sentido de que todas las definiciones acerca de qué es el arte, desde Kant hasta nosotros, parten de caracterizar qué *no* es el arte: un placer sin finalidad, una satisfacción universal sin concepto, una finalidad sin fin, una normalidad sin norma, “como si cada vez que el juicio estético intenta determinar qué es lo bello no consigue apresar lo bello sino su sombra” [9]. Dice Agamben: “Cuando negamos que una obra tiene el carácter de la artisticidad, queremos decir que en ella están todos los elementos materiales de la obra de arte menos algo esencial de lo que depende su vida [...]. Pero cuando después nos encontramos frente a la obra de arte nos comportamos, sin ser concientes, como estudiantes de medicina que han aprendido la anatomía únicamente sobre cadáveres y que, frente a los órganos palpitantes del paciente, tienen que recurrir mentalmente a su ejemplar anatómico muerto”. [10]

El museo es, entre otras cosas, el lugar de la incesante y abrumadora negación de sí mismo que lleva al espectador a aceptar como única “verdad” el principio creativo formal puro, o incluso más: la pura voluntad, o la pura capacidad de lenguaje. Esto significa, dice Agamben, que lo que en la obra de arte resulta esencial para el espectador es precisamente “lo extraño y falto de esencia, mientras que lo que descubre de sí mismo en la obra, es decir, el contenido que puede discernir en ella, ya no se le aparece como una verdad que encuentra en la obra la expresión necesaria sino como algo de lo que él es ya plenamente consciente por su cuenta en tanto sujeto pensante, y que por lo tanto puede creer legítimamente que él mismo puede llegar a expresar. La condición de Rafael sin manos es hoy en día, en cierto sentido, la condición espiritual normal de un espectador que aprecie de verdad la obra de arte”. [11]

El artista, a su vez, queda condenado a estar (o a vivir como si estuviera) por encima de su materia: frente a la trascendencia del principio creativo formal, él intenta darse este principio como nuevo contenido: la “autoconciencia” del arte, la puesta en escena de los principios y procedimientos de producción como tema fundamental de todo arte, desde la poesía y la música hasta el teatro y el cine. O bien su propio desgarró como tema (el artista que, como Rimbaud, acepta poseerse solo en su extrema alienación; o Artaud, quien busca en el más allá teatral del arte el grial donde el hombre pueda al fin rehacer su propio cuerpo y conciliar su desgarró). Pero en realidad, dice Agamben, aunque crea que así ha llegado a la altura de su propio principio, “ha quedado fuera de todo contenido, y está condenado a morar, por así decirlo, siempre al lado de su propia realidad”, separado de ésta.[\[12\]](#)

La ironía es el procedimiento mediante el cual el arte se convierte en objeto para sí mismo; al no encontrar ningún contenido serio, el arte sólo puede representar una potencia negadora del yo poético que, negando, se eleva continuamente por encima de sí mismo en un desdoblamiento sin fin. El problema es que en su proceso destructor, la ironía se vuelve contra sí misma. Con ella, el artista destruye el principio mismo de la negación: es un dios que se autodestruye, o para decirlo con Hegel, una “nada que se autoaniquila”. El arte es hoy un gran principio aniquilador que sin embargo no puede morir –y ésa es su muerte: no poder morir, no poder encontrar su medida en el origen esencial de la obra–. Así, vaga por el laberinto o el desierto de formas y contenidos sin que ninguno le corresponda más que otro, y que le devuelven todo el tiempo su propia imagen fantasmal.

§ El arte entra aquí en un nuevo proceso de separación, de desgarró: el que distingue dentro de él el arte y la técnica. Los griegos llamaban *techné* a ambas formas de traer a la presencia lo no presente. Pero con el desarrollo de la técnica moderna, y tras afirmarse y expandirse la división del trabajo, la forma de presencia de las cosas producidas por el hombre se escinde en dos: a un lado están las cosas que entran en la presencia según el estatuto de la estética; del otro, están las que lo hacen según el estatuto de la técnica. Obra de arte y reproducción técnica se separan: a una le corresponde la “autenticidad” u “originalidad”, es decir, la relación de proximidad

con un origen, con su principio formal, que excluye la posibilidad de que su entrada a la presencia sea reproducible. A la otra le pertenece la reproductibilidad, entendida como relación paradigmática de no-proximidad con el origen (en cambio, se relaciona con un molde, al que el producto tiene que adecuarse para llegar a ser). La entrada del arte en el ámbito de la estética y su separación respecto de las *technai* llevó –entre otras cosas– al abandono de las academias, de las escuelas de retórica, de composición, etcétera. El abandono del aprendizaje de los “oficios”. El dogma de la originalidad hizo estallar la condición del artista. Los lugares comunes de las enseñanzas de los oficios, esos espacios donde los artistas se reencontraban en viva unidad para asumir después, en la constricción de ese lugar común, su propia singularidad, su fisonomía inconfundible, se volvieron lugares comunes en un sentido peyorativo, del que el artista-crítico debe desembarazarse lo antes posible. Pocos, dice Agamben, han advertido en medio del furor revolucionario las consecuencias negativas y la amenaza que constituía todo esto para el propio artista, que incluso perdía la posibilidad de una condición social concreta.

La transnacional museística

La destrucción de la estética tal como la hemos descrito hasta aquí es para Agamben una de las tareas clave de la generación que viene. Y esto es así porque ese desgarramiento de la experiencia del arte ha invadido a toda la sociedad, manifestándose como crisis no sólo de la experiencia sino también crisis de la *poíesis*, de la obra, *del hacer u obrar del hombre*. Como dice Edgardo Castro, en nuestro tiempo, “todo hombre, no sólo el artista, es un hombre sin contenido, y la época de la estética coincide con el advenimiento de [lo que Hannah Arendt denominó] el *animal laborans*”^[13], el ser vivo que trabaja. Y que en el trabajo se produce a sí mismo y se asegura el dominio de la tierra.

§ En *El hombre sin contenido* Agamben recorre el proceso que va de la distinción griega entre la *poíesis* y la *práxis* a la convergencia entre ambas. Para los griegos, en efecto, se trataba de dos géneros separados. La *poíesis* es un llevar a ser que tiene su

límite fuera de sí, esto es, es pro-ductiva, es principio original (*arché*) de algo distinto de sí misma. La *praxis* es un realizar, una voluntad que va en la acción hasta el límite, y queda encerrada en su propio círculo; quiere, a través de su acción, sólo sí misma, y por ello no es pro-ductiva, conduce sólo a la presencia de sí misma.^[14] La *poiesis* tiene el carácter de la *enérgeia*: “lo que entra y permanece en la presencia recogiénose en modo final en una forma en la que encuentra su propia plenitud, su propia perfección, y, por ello se posee-en-el-propio-fin”.^[15] A ella se opone la *dýnamis*, lo que no posee todavía su propia forma; es sólo en el modo de la disponibilidad. La *poiesis* era en su ser un modo de la verdad (*a-létheia*, develamiento), la producción de una presencia. La *práxis*, en cambio, se funda en la animalidad del hombre: es el principio de movimiento la voluntad, entendida como unidad de apetito, deseo, volición) que caracteriza la vida en su “nuda existencia biológica”.

Uno de los hechos que evidencian más claramente este desgarró es la expansión ilimitada de la estructura de la separación que impone el museo. Es decir: la expropiación de toda posibilidad de experiencia, de juego y de uso de los objetos que se realiza hoy a la manera de una generalizada “museificación” del mundo. En *Profanaciones* (2004) lo dice así:

La museificación del mundo es hoy un hecho consumado. Una después de la otra, progresivamente, las potencias espirituales que definían la vida de los hombres –el arte, la religión, la filosofía, la idea de naturaleza, hasta la política– se han retirado dócilmente una a una dentro del Museo. Museo no designa aquí un lugar o un espacio físico determinado, sino la dimensión separada en la cual se transfiere aquello que en un momento era percibido como verdadero y decisivo, pero ya no lo es más. El Museo puede coincidir, en este sentido, con una ciudad entera (Evora, Venecia, declaradas por esto patrimonio de la humanidad), con una región (declarada parque u oasis natural) y hasta con un grupo de individuos (en cuanto representan una forma de vida ya desaparecida). Pero, más en general, todo puede convertirse hoy en Museo,

porque este término nombra simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia.[\[16\]](#)

La tesis acerca de una sociedad devenida museo ya estaba presente en *Medios sin fin*, en especial en el texto que Agamben dedica al pensador francés Guy Debord, a su libro *La sociedad del espectáculo* y a sus posteriores *Comentarios a 'La sociedad del espectáculo'*. En aquel libro, Debord enuncia 221 tesis sobre la sociedad de nuestro tiempo, en la época del capitalismo consumado. Aquí citaré sólo algunas de ellas, porque en buena medida sintetizan algunos aspectos del pensamiento de Agamben y lo ponen bajo una luz singular:

1- Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación.

2- Las imágenes que se han desprendido de cada aspecto de la vida se fusionan en un curso común, donde la unidad de esta vida ya no puede ser restablecida. La realidad considerada *parcialmente* se despliega en su propia unidad general en tanto que pseudo-mundo *aparte*, objeto de mera contemplación. [...] El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente.

3- El espectáculo se muestra a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como *instrumento de unificación*. En tanto que parte de la sociedad, es expresamente el sector que concentra todas las miradas y toda la conciencia.

Precisamente porque este sector está *separado* es el lugar de la mirada engañada y de la falsa conciencia; y la unificación que lleva a cabo no es sino un lenguaje oficial de la separación generalizada.

4- El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes.

5- El espectáculo no puede entenderse como el abuso de un mundo visual, el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Es más bien una *visión del mundo* que ha llegado a ser efectiva, a traducirse materialmente. Es una visión del mundo que se ha objetivado.

11- Para describir el espectáculo, su formación, sus funciones, y las fuerzas que tienden a disolverlo, hay que distinguir artificialmente elementos inseparables. Al *analizar* el espectáculo hablamos en cierta medida el mismo lenguaje de lo espectacular, puesto que nos movemos en el terreno metodológico de esta sociedad que se manifiesta en el espectáculo. Pero el espectáculo no es nada más que el *sentido* de la práctica total de una formación socio-económica, su *empleo del tiempo*. Es el momento histórico que nos contiene.

15- Como adorno indispensable de los objetos hoy producidos, como exponente general de la racionalidad del sistema, y como sector económico avanzado que da forma directamente a una multitud creciente de imágenes-objetos, el espectáculo es la *principal producción* de la sociedad actual.

17- La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social había implicado en la definición de toda realización humana una evidente degradación del *ser* en el *tener*. La fase presente de la ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un deslizamiento generalizado del *tener* al *parecer*, donde todo "tener" efectivo debe extraer su prestigio inmediato y su función última. Al mismo tiempo toda realidad individual se ha transformado en social, dependiente directamente del poder social, conformada por él. Solo se permite aparecer a aquello que *no existe*. [17]

Siguiendo a Debord, Agamben coincide en que la nuestra es una sociedad del espectáculo, donde el capitalismo llegó a su forma extrema. “El ‘devenir imagen’ del capital –sostiene– no es más que la última metamorfosis de la mercancía, en la que el valor de cambio ha

eclipsado por completo al valor de uso y después de haber falsificado toda producción social, puede ya acceder a una soberanía absoluta e irresponsable sobre la vida entera.”[18]

El espectáculo, entre otras cosas, es ese “lenguaje oficial de la separación generalizada” –la compartimentalización de la vida– que desrealiza todo obrar y todo decir; que captura en esferas separadas tanto las “cosas” como el lenguaje mismo, la comunicabilidad, el ser lingüístico del hombre. Y esto prueba –para Agamben– que el capitalismo no se dirigía sólo a la expropiación de la actividad productiva, sino también y sobre todo a la alienación del propio lenguaje. El capitalismo espectacular, el dispositivo-museo, es una suerte de Rey Midas que expropia lo Común del hombre (su lengua, su fantasía) y lo congela, lo lleva a una esfera separada de la que ya no puede hacer uso.

Separación vs profanación

En el estado espectacular contemporáneo, la comunicatividad, esta esencia genérica y común del hombre, se constituye en una esfera autónoma por varias razones:

- a) porque deviene factor clave del ciclo productivo, en la medida en que en el postfordismo no es tanto el conocimiento sino la comunicación, la mera capacidad lingüística, lo que deviene la principal fuerza productiva, relegando al trabajo segmentado y repetitivo a una posición residual. Como dice Paolo Virno, en el postfordismo, “la ciencia, la información, el saber en general, la cooperación –y no ya el tiempo de trabajo– se presentan como el pilar de la producción”[19].
- b) porque la comunicación tautológica de los *media*, la comunicabilidad de lo que yo mismo podría comunicar (el oyente como un “Rafael sin manos”), es un momento de la falsa estetización de la existencia, entendida como el aspecto complementario, “activo”, de la contemplación narcotizada.
- c) porque las *mediocracias* son los principales agentes creadores de frustraciones tranquilizadoras: encontrarse todas las mañanas con título catástrofe que contienen las palabras que hay que decir (o a las cuales es preciso oponerse) produce, dice

Agamben, un efecto singular de tranquilidad y frustración a la vez. Es el sentimiento de quien ha sido expropiado de las propias capacidades expresivas.

- d) porque el espectáculo reproduce la relación soberana, la inclusión por exclusión en el ámbito de la palabra y de las imágenes: el indocumentado, el *homo sacer* del estado concentracionario espectacular se corresponde con el feo, el balbuceante, el demasiado pausado, el poco fotogénico de los medios masivos. Se es ciudadano del universo de los *media* en la medida en que se acepta abandonar las propias palabra e imagen y se las deja en manos del soberano: la encuesta, el sondeo de opinión, el rating. Desde cursos de oratoria hasta *body building* completo para estrellitas con 15 minutos de fama fugaz son la carta de ciudadanía (aunque sea una ciudadanía de segunda) en el nuevo régimen de la apariencia. Pero el espectáculo conserva el monopolio de la decisión: indica en qué momento el telón se cierra, cuándo se enciende y se apaga el micrófono, qué es decible y qué es impronunciable.

En síntesis, lo que impide la comunicación es la comunicabilidad misma, el estruendo de los medios de comunicación; los hombres están separados por aquello que los une.

Frente a este estado de cosas, Agamben señala la necesidad de pensar la posibilidad y las modalidades de un uso libre, *profano*, de todo aquello que ha sido separado. Profanar es lo que Foucault llamaría una estrategia: como en otro momento para el propio Agamben (y para autores como Albert Hirschmann, Paolo Virno, Toni Negri) fue el éxodo, se trata de una estrategia para evitar y dislocar los dispositivos de captura del viviente y restituirle su posibilidad de una vida humana. Profanar es hacer, decir o callar algo impensado, imaginar usos libres, no regulados, no oficializados por reglas de disposición y utilidad obligatoria.

El uso tradicional de “profanar” lo opone a “consagrar”. Sagradas o religiosas eran las cosas que pertenecían a los dioses, y que por lo tanto eran sustraídas al libre uso y al comercio de los hombres. Un acto sacrílego era aquel que violaba o infringía esta indisponibilidad. Y si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba lo contrario: restituir al libre

uso de los hombres. Profanar es tener, ante lo sagrado, una actitud conscientemente negligente: no respetar las reglas que establecen la separación rígida entre lo humano y lo divino, lo sagrado y lo profano. Profanar los objetos-mercancía es ser irreverente con las reglas de uso que el mercado propone. El pequeño gesto, el pequeño desplazamiento o juego profanatorio consiste en devolver las mercancías al uso, y al uso común, colectivo; desinvertirlos de la *religio* que obliga a la separación, que condena a todo objeto a no poder ser usado sino solo consumido como algo que se posee porque se es propietario, es –dice Agamben en *Profanaciones* (2005)– la tarea política de nuestra generación.

Para Debord (quien en esto sigue al Lukács de *Historia y conciencia de clases*), la separación, la autonomización de “las cosas” y de “los hechos” es correlativa a la de contemplación, ya que el hombre sólo contempla aquello que se le aparece como separado. De hecho, tanto Debord como Lukács identifican al hombre con su actividad, y para Debord, la “no intervención”, la contemplación, es exactamente lo contrario al vivir.^[20] Para Agamben, sin embargo, el problema no es tanto la contemplación sino la estructura misma de la separación, que para él está íntimamente vinculada con la operación religiosa. La religión, en efecto, es aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas del uso común y los transfiere a una esfera separada. No sólo no hay religión sin separación –dice Agamben–, sino que toda separación contiene o conserva en sí un núcleo auténticamente religioso. De allí que el espectáculo y el museo tienen algo eminentemente religioso.

Podría decirse, llegados aquí, que la contemplación (*aisthesis*) es a la esfera del espectáculo-museo lo que la acción (*praxis*) es a la esfera de la técnica: ambas consagran la separación como estructura general. El espectador se sabe potencial artista pero, en tanto espectador, es impotente. Mientras que el productor-técnico se sabe recipiente vacío, un funcionario que no sabe qué ni para qué hace. Ambos pueden hacer experiencia, pero no pueden tenerla.

En la era de la estética y la técnica, la tensión entre acción y contemplación, entre espacio técnico y museo, son distintos modos de darse de la separación entre el hombre y los

potenciales usos de aquello que produce y/o con lo que vive. De allí que el problema del espectáculo-museo (y de la técnica, que es su forma “activa”, “operosa”) es, no tanto la pasividad a la que supuestamente predispone, sino el hecho de que elimina, captura (inmuniza frente a) los usos sociales, comunes, disruptivos; captura las posibilidades profanatorias.

En la fase extrema del capitalismo que estamos viviendo, en la que cada cosa es exhibida en su separación de sí misma, espectáculo, museo y consumo son los rasgos comunes de una misma imposibilidad de usar. Lo que no puede ser usado (porque está construido técnicamente como mercancía) es consignado al consumo o a la exhibición espectacular-museística. De allí que profanar se ha vuelto prácticamente imposible, es decir, exige procedimientos muy especiales.

Para Agamben, los turistas son esos “adeptos del nuevo culto capitalista” que “no tienen patria alguna, porque viven en la pura forma de la separación”. Ellos siempre encuentran “multiplicada y llevada al extremo la misma imposibilidad de habitar que habían conocido en sus casas y en sus ciudades, la misma incapacidad de usar que habían experimentado en los supermercados, en los shoppings y en los espectáculos televisivos. Por esto, en tanto representa el culto y el altar central de la religión capitalista, el turismo es hoy la primera industria del mundo, que involucra cada año más de 650 millones de hombres. Y nada es tan asombroso como el hecho de que millones de hombres lleguen a vivir en carne propia la experiencia quizá más desesperada que es dada a hacer a todos: la de la pérdida irrevocable de todo uso, de la absoluta imposibilidad de profanar.”[\[21\]](#)

Por esto es necesario arrancarles a los dispositivos –a cada dispositivo– la posibilidad de uso que ellos han capturado. Para Agamben, la “vida feliz” sobre la que debe fundarse la filosofía política es una vida suficiente y absolutamente profana, sobre la cual la soberanía y el derecho no tengan ya ningún control alguno.[\[22\]](#)

- [1] Agamben percibe este rechazo a la experiencia por parte de los jóvenes como algo que acaso no sea negativo, sino inteligente porque entiende que si bien es objetivamente terrible, podría ser un rechazo a la mentira de las “experiencias fabricadas” que las generaciones les proponen como sustitutos.
- [2] G. Agamben, *Infancia e historia*, Buenos Aires, AH, 2000, pp. 9-10.
- [3] L. Mumford, *Técnica y civilización*, Emecé, Bs. As., 1945.
- [4] G. Agamben, *Infancia e historia*, pp. 15-16.
- [5] *Idem*, p. 22.
- [6] Ver R. Williams, *Palabras clave*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000.
- [7] E. Castro, “La *potencia de no*: una lectura de Giorgio Agamben”, en *La amistad*, Buenos Aires, AH, 2005.
- [8] G. Agamben, *El hombre sin contenido (HSC)*, Altera, Barcelona, 2005, pp. 61-62
- [9] *Idem*, p. 70.
- [10] *Idem*, p. 71.
- [11] *Idem*, p. 83.
- [12] *Idem*, p. 91.
- [13] E. Castro, op. cit., p. 17.
- [14] *Idem*, p. 18.
- [15] G. Agamben, *HSC*, p. 97.
- [16] G. Agamben, “Elogio de la profanación”, en *Profanaciones*, Buenos Aires, AH, 2005.
- [17] G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, La marca, Buenos Aires, 1995.
- [18] G. Agamben, *Medios sin fin*, Valencia, Pretextos, 2001, p. 65.
- [19] P. Virmo, *Gramática de la multitud*, Buenos Aires, Colihue, 2002.
- [20] Ver Anselm Jappe, *Guy Debord*, Anagrama, Barcelona, 1998.

[21] G. Agamben, “Elogio de la profanación”, pp. 110-111.

[22] G. Agamben, *Medios sin fin*, p. 96-97.