



AÑO 1

NÚMERO 1

MADRID

MAYO 2010

\$0⁰⁰

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. Del 26 de mayo al 29 de agosto

FETICHES CRÍTICOS

RESIDUOS DE LA ECONOMÍA GENERAL

Fetiches críticos. Residuos de la economía general es la primera entrega de los proyectos de *El Espectro Rojo*. El conjunto de intervenciones presentadas aquí está razonado como una interpelación y contestación a la lógica de mercado que ha logrado asimilar el proyecto neo-vanguardista de des-materialización de la obra de arte y la consecuente formalización y reducción de las prácticas conceptuales. Nos hemos dado a la tarea de excavar un archivo alterno de estrategias poéticas, teóricas y políticas, las cuales, en un doble movimiento, recuperan la ambivalencia y complejidad de la categoría del *fetiché* como centro de la teorización crítica de la sociedad mercantil, al mismo tiempo que ponen énfasis en el hecho de que la noción misma emerge como concepto clave de la relación entre pensamiento ilustrado y colonialismo.

Dado que el problema del *fetiché* ocupa la intersección entre un imaginario colonial y la producción de diversos discursos y repertorios de análisis donde se asienta una imagen dislocada y espectral de la economía, avanzamos con la premisa de que su desplazamiento e inversión radical nos remiten a su núcleo teórico y la posibilidad de desdibujar los límites, tanto reales como poéticos de su fenomenología —es decir, de su experiencia en tanto ficción teórica y ficción estética dentro del arte y dentro del capitalismo.

La muestra *Fetiches críticos. Residuos de la economía general* agrupa obras y proyectos de más de una veintena de artistas que de modo puntual, diverso y tentativo elaboran la investigación poética de economías fundadas en la heterogeneidad, tanto de intercambios como de

Pág. 3

Del Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte

Karl Marx (1852)

Si hay pasaje de la historia pintado en gris sobre fondo gris, es éste. Hombres y acontecimientos aparecen como un Schlemihls a la inversa, como sombras que han perdido a sus cuerpos. La misma revolución paraliza a sus propios portadores y sólo dota de violencia pasional a sus adversarios. Y cuando, por fin, aparece el "espectro rojo", constantemente evocado y conjurado por los contrarrevolucionarios, no aparece tocado con el gorro frigio de la anarquía, sino vistiendo el uniforme del orden, con zaragüelles rojos. ⁸⁸

Pastizales del inframundo

Francesco Pellizzi Pág. 4

Bataille, Documents y la idea de sacrificio

Dawn Ades Pág. 5

En defensa del fetiché

Cuauhtémoc Medina
y Mariana Botey Pág. 8

América desaparecida

Georges Bataille Pág. 80

Georges Bataille y Documents

Dawn Ades
y Fiona Bradley Pág. 82

El problema del fetiché I

William Pietz Pág. 86

Comunicación: Hacia una arquitectura. Anamorfismo postindustrial. Après Salvador Dalí

Pág. 95

Esta exposición ha sido organizada por la Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Comunidad de Madrid

Vicepresidente, Consejero de Cultura y Deporte y portavoz del Gobierno
Ignacio González González

Viceconsejera de Cultura
Concha Guerra Martínez

Directora General de Archivos, Museos y Bibliotecas
Isabel Rosell Volart

Subdirector General de Museos
Andrés Carretero Pérez

Asesor de Artes Plásticas
Carlos Urroz Arancibia

Jefe de Prensa de Cultura
Pablo Muñoz

Equipo de Prensa de Cultura
Lara Sánchez
Milagros Gosálvez
Timanfaya Custodio

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Director
Ferran Barenblit

Colección
Asunción Lizarazu de Mesa
María Eugenia Arias Estévez
Carmen Fernández Fernández
María Eugenia Blázquez
Rodríguez

Producción
Ignacio Macua Roy
Casilda Ybarra Satrústegui
Laura Arroyo Fernández

Difusión
Mara Canela Fraile
Laura Hurtado
Isabel García Gil

Educación y Actividades Públicas
Pablo Martínez
Carlos Granados del Valle
Victoria Gil-Delgado Armada
María Eguizabal Elías

Gestión y Administración
Mar Gómez Hervás
Olvido Martín López
Sonsoles Rubiés

Mediateca
Beatriz García Rodríguez

Av. Constitución 23
28931 Móstoles, Madrid
+34 91 276 02 13
www.ca2m.org

EXPOSICIÓN

Fetiches críticos. Residuos de la economía general
CA2M Centro de Arte Dos de Mayo
26 de mayo al 29 de agosto de 2010

Comisariada por
El Espectro Rojo (a través de su Comisariado Popular de Ilustración Pública: Mariana Botey, Helena Chávez Mac Gregor y Cuauhtémoc Medina)
espectrorojo@gmail.com
www.espectrorojo.com

Asistente curatorial
Ángela Cuahutle Navarro

Diseño de gráficos e identidad de exhibición
S consultores en diseño S.C., México
www.esec.com.mx

Coordinación editorial
Ekaterina Álvarez Romero

Artistas participantes
A Kassen, María Thereza Alves, Francis Alys, Martí Anson, Karmelo Bermejo, Mariana Botey-Cuauhtémoc Medina, Miguel Calderón, Duncan Campbell, Jake & Dinos Chapman, Andrea Fraser, Fran Ilich, Fritzia Irizar, Jota Izquierdo (en colaboración con Abel Carranza), Roberto Jacoby-Fernanda Laguna, Alfredo Jaar, Magdalena Jitrik, Teresa Margolles, M & X, Raqs Media Collective, Vicente Razo, Gustavo Romano, Bea Schlingelhoff, Guillermo Santamarina, Santiago Sierra, Judi Werthein y Federico Zuckerfeld

EL ESPECTRO ROJO
Publicación de agitación e ilustración

www.espectrorojo.com

Edición de este número 1 de El Espectro Rojo
Ekaterina Álvarez Romero
Cuauhtémoc Medina

Diseño editorial
S consultores en diseño S.C., México
www.esec.com.mx

El *Teatro Sincrético-Esotérico* que sirve de emblema a este impreso es obra del plagiarismo múltiple de S, a partir de la efigie de *El Espectro Rojo* originalmente diseñada por Vicente Razo

Traducción al español
Manuel Hernández
Jaime Soler Frost

Traducción al inglés
Christopher Fraga
Lorna Scott Fox

Revisión y corrección de textos
Ekaterina Álvarez
Jaime Soler Frost

Supervisión y producción
S consultores en diseño S.C.

Impresión
Cobrhi S.L. Grupo Arvato
Print Ibérica

Esta publicación se hizo en conjunto con la exposición *Fetiches críticos. Residuos de la economía general*, exhibida en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid, 2010

Compilación (incluyendo la selección, posicionamiento y orden de los textos y las imágenes)
Primera edición 2010
D.R. © CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid
D.R. © El Espectro Rojo

D.R. © 2006 Dawn Ades y Fiona Bradley, por "Georges Bataille and Documents"

(Georges Bataille y *Documents*). Publicado en *Undercover Surrealism*, Cambridge-Londres, The MIT Press-Hayward Gallery
D.R. © 2010 Julie Bataille, por *L'Amérique disparue (América desaparecida)* de Georges Bataille
D.R. © 2008 Francesco Pellizzi, por *Pastures of the Underground (Pastizales del inframundo)*
D.R. © Res: Anthropology and Aesthetics, Harvard University Press, núm. 9, por *The Problem of the Fetish, I (El problema del fetiche, I)*, de William Pietz

D.R. © de los textos, sus autores
Las imágenes de las obras publicadas en este número son cortesía de los artistas a menos que se indique lo contrario
D.R. © de las imágenes, sus autores

Depósito legal:

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

Fetiches críticos

AGRADECIMIENTOS

El Espectro Rojo desea expresar su agradecimiento a las personas e instituciones que, de una u otra manera, hicieron posible este proyecto en sus diversas fases y encarnaciones

A todos los artistas que forman parte de esta exposición.

A quienes, de diversas formas, contribuyeron con sus gestiones y ayuda a este proyecto: Dawn Ades; Julie Bataille; Bruce High Quality Foundation; Irene Bradbury, White Cube; Manuel Calvo Rojas; Jorge Camacho; Víctor Hugo Chacón Ferrey; Claire Fontaine; Pilar García, CURARE, México; Jan Hendrix; Helena Hernández, ex-directora del Museo de Arte de Tlaxcala; Cristina Faesler, Museo de la Ciudad de México; Christiane Hajj, Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México y Casa Vecina; Gabriel Hörner, Museo de la Ciudad de Querétaro; Brian Jungen; Juan Pablo Macías; Inti Muñoz, Fideicomiso del Centro Histórico de la Ciudad de México; Francesco Pellizzi, Res: Journal of Anthropology and Aesthetics, Harvard University Press; Juan de Dios Ramírez Heredia; Pablo Torre

de Alba; Yassir Zárata Méndez, ex-encargado de vinculación del Museo de Arte de Tlaxcala, Laura de la Colina, Embajada de Dinamarca en Madrid.

Biblioteca Social Reconstruir; Preiswert; revista *des-bordes*, Red de Conceptualismos del Sur; Patronato de Arte Contemporáneo, PAC México; Maisterravalbuena Galería, Madrid; Prometeogallery di Ida Pisani, Milán; Galería Oliva Arauna, Madrid; Kasey Kaplan, Nueva York; HOTEL, Londres; Galería Toni Tàpies, Barcelona; IT (Imprenta de los Trópicos); Peter Kilchmann Galerie, Zürich; Sales del Centro.

A las instituciones donde usualmente laboran los comisarios, por autorizar su participación: CENIDIAP-INBA (Mariana Botey); Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, UNAM (Helena Chávez Mac Gregor); e Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (Cuauhtémoc Medina).

A los participantes del grupo *Zonas de Disturbio*, y al Santo Niño Ciego de las Capuchinas, Puebla, patrono de críticos, curadores e historiadores del arte radical.

Continúa de la página 1 procesos productivos fundados en una lógica de pérdida, gasto o dilapidación. Esas obras, que apelan a una aparente "irracionalidad" económica, se vertebran con el cuestionamiento de las relaciones entre deseo y producción, y la puesta en cuestión de las nociones convenidas de "desarrollo", "subdesarrollo" y "eficiencia". En oposición a la lectura de un capitalismo en crisis, los artistas y las reflexiones de nuestra antología presentan y ponen en escena la alegoría de un capitalismo *salvaje* y *primitivo* que implota y se desquicia en su afán por adecuar deseo y objeto: siguiendo la lectura alegórica, el inevitable desbordamiento del objeto por el deseo escaparía de todo cálculo y toda transposición simbólica. Las operaciones trazadas aquí diagraman una zona residual y en disturbio, donde una "otra economía" pareciera transformarse y manifestarse como emergente y potencialmente peligrosa para el sistema.

En abierta discrepancia con el carácter melancólico de la reflexión contemporánea, *Fetiches críticos* busca exponer el modo en que una diversidad de intervenciones artísticas recientes ha invocado una constante trasgresión política y estética, donde la noción de *fetich* manipula y trastoca las ficciones de utilidad, intercambio equivalente y racionalidad de inversión. Todas las intervenciones y obras compiladas en *Fetiches críticos* exploran el abigarrado y complejo sistema económico del capitalismo, en el norte como en el sur, como un sistema abierto a fracturas y paradojas que el arte aprovecha en la búsqueda poética de formas de disidencia práctica e intelectual.

Inspirado en gran medida por la intuición de Georges Bataille de una "economía general", tal como fue inaugurada por los textos "La noción del gasto" (1933) y posteriormente desarrollado en *La parte maldita* (1950), tanto como por la reflexión sobre la noción del *fetich* de autores como William Pietz y Marx mismo, *Fetiches críticos* busca rebasar la descripción miserabilista de los efectos de la crisis del capitalismo, para exponer el modo en que el trabajo artístico invoca momentos de anti-producción, desactiva los mitos del desarrollo y pone en operación al objeto artístico como objeto de deseo y subversión. En este sentido, la muestra toma postura contra la identificación de desmaterialización y desfetichización, como operación crítica dominante, a favor de

rescatar el poder de contagio y diseminación del objeto-fetich del arte contemporáneo. La exhibición crea así una constelación de objetos artísticos que desplazan y descentran la razón y el cálculo como esquema dominante de pensamiento sobre la economía, con la esperanza de generar una experiencia política inédita.

Seguimos la intuición de que un *fetichismo crítico* sería aquel que entiende su compulsión como una perversión de lo heterogéneo que se enquistaba al interrumpir los circuitos de transposición simbólica. Tal operación busca interceptar y trabar, haciendo metástasis, el funcionamiento de "lo económico".

Atentamente,



El Comisariado de Ilustración Pública de *El Espectro Rojo*, ciudad de México.

Declaración:

El Espectro Rojo retoma y cita una figura del *Dieciocho Brumario* de Karl Marx (1852) que apela a la condición fantasmal de la revolución, la cual pareciera prevalecer desde entonces como dispositivo central a las operaciones del terror hegemónico del capital. Pero también —aunque de manera un tanto más opaca— *El Espectro Rojo* recita a Víctor Hugo y nos recuerda la evidentemente continua condición fantasmal de la justicia y la violencia: "A un cuarto de legua de allí, de la esquina de la rue Vieille-du-Temple [...] se alzaba esta barrera, que hacía de la calle un callejón sin salida; un muro inamovible y quedo, donde no se veía a nadie, ni se escuchaba nada, ni un grito, ni un ruido, ni la respiración. Un sepulcro. [...] Uno sentía que el jefe de la barricada era un geómetra o un *espectro* [...] La barricada St. Antoine era un tumulto de truenos; la barricada del Temple era el silencio. Entre estos dos reductos había la diferencia entre lo tremendo y lo siniestro. Uno parecía una boca; el otro, una máscara." Víctor Hugo, *Les Misérables*, «Partie 5. Jean Valjean. Livre 1. La Guerre entre quatre

murs. V, 1, 1. La Charybde du faubourg Saint-Antoine et la Scylla du faubourg du Temple»: «A un quart de lieue de là, de l'angle de la rue Vieille-du-Temple [...] se dressait ce barrage qui faisait de la rue un cul-de-sac; mur immobile et tranquille; on n'y voyait personne, on n'y entendait rien; pas un cri, pas un bruit, pas un souffle. Un sépulcre. [...] On sentait que le chef de cette barricade était un géomètre ou un spectre. [...] La barricade Saint-Antoine était le tumulte des tonnerres; la barricade du Temple était le silence. Il y avait entre ces deux redoutes la différence du formidable au sinistre. L'une semblait une gueule; l'autre un masque.»

A TODO EL PUEBLO MEXICANO
LES DECIMOS COMO INDIGENAS QUE
EN LA SIERRA NORTE DE PUEBLA,
EN VERDAD VIVIMOS EN UNA
VERDADERA POBREZA.
NO QUEREMOS MOLESTARLOS CON
NUESTRA PRESENCIA EN LA CIUDAD,
PERO SOMOS EL RESULTADO DE UNA
HISTORIA QUE UN GOBIERNO NOS
ESCLAVIZO DURANTE QUINIENTOS
AÑOS.
NO HABLAMOS EL CASTELLANO COMO
USTEDES, NI PENSAMOS COMO
USTEDES, NO TENEMOS ESTUDIOS,
PERO TENEMOS EL DERECHO COMO
CADA MEXICANO, DE VIVIR Y NO SER
DISCRIMINADO.
GRACIAS AL CAMPO COMEN TODOS
LOS CAPITALINOS, PERO NOSOTROS
NO.
ESTO QUE ESTÁ USTED LEYENDO
NOS LO ESCRIBIERON PARA QUE NOS
BRINDARAN SU AYUDA.
GRACIAS POR LEER ESTE PANFLETO.
NO SOMOS RUCOS
VE NUESTROS MIES

Isabel Rosell Volart

Directora General de Archivos, Museos y Bibliotecas. Comunidad de Madrid

PRESENTACIÓN

Supone una gran satisfacción para la Comunidad de Madrid, presentar la exposición *Fetiches críticos. Residuos de la economía general* que el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo muestra a lo largo del verano de 2010. En el segundo aniversario del Centro, su programación continúa avanzando y profundizando a través de sus proyectos en las interacciones del arte con otros fenómenos de la sociedad actual. Si en ocasiones anteriores, los hilos conductores de las exposiciones nos propusieron la reflexión acerca del papel del automóvil en la cultura contemporánea o la relación entre la contracultura musical y artística, en este caso es la economía el núcleo central de la muestra que ahora presentamos.

La actual crisis económica ha alcanzado al conjunto de la estructura productiva y social de nuestro país. En este contexto, los comisarios de la exposición nos proponen una reflexión profunda sobre el sentido mismo de nuestro sistema económico. A través del trabajo de una veintena de artistas de todo el mundo, se analiza el funcionamiento y la validez del concepto de racionalidad aplicado a los intercambios económicos. El trabajo de muchos de estos artistas podrá sorprender, al proponer estrategias que se saltan las reglas más fundamentales de la lógica utilitarista para generar propuestas que, de la mano del lenguaje propio del arte, nos confrontan a realidades inesperadas.

Fetiches críticos representa un paso más en las líneas de investigación del CA2M, al presentar un proyecto con un discurso sólido y que responde a un cuidado proceso de análisis de los diferentes proyectos artísticos que conforman la muestra. Para ello, ha contado con el intenso trabajo de sus tres comisarios, que, bajo el nombre colectivo de *El Espectro Rojo*, han puesto en marcha este proyecto: Mariana Botey, Helena Chávez y Cuauhtemoc Medina. La gran solidez de su propuesta y su posterior desarrollo en las siguientes fases de este proyecto, que tendrán lugar en México, son un motivo de gran satisfacción para todos nosotros. Mi más sincero agradecimiento por todo su trabajo.

Otro de los aspectos destacables de esta exposición es el elevado número de nuevas obras que han sido producidas para esta muestra. Para la Comunidad de Madrid, la construcción de la cultura contemporánea requiere de la colaboración entre creadores e instituciones, poniendo como prioridad la puesta en marcha de nuevos trabajos.

Quiero expresar también mi gratitud hacia todos aquellos que han hecho posible esta exposición, y en especial a los artistas participantes cuya implicación y dedicación al proyecto ha sido extraordinaria y particularmente enriquecedora para el Centro y, naturalmente, para todos sus visitantes.

Francesco Pellizzi

PASTIZALES DEL INFRAMUNDO

Este texto, escrito a propósito de la instalación *Beyond Pastoral* (en Exit Art, Nueva York, 2008) del colectivo artístico Bruce High Quality Foundation, fue publicado originalmente bajo el seudónimo de Z.L., en el libro que acompañó la exposición retrospectiva de BHQF en la Susan Inglett Gallery, Nueva York, en mayo de 2008. (*The Bruce High Quality Foundation & Other Ideas*, Brooklyn, NY. The Bruce High Quality Foundation University Press, 2008, pp. 149-151).

Érase una vez, en las montañas de Chiapas, el señor de la tierra. En ocasiones, la gente se atrevía a visitarlo en las entrañas de la tierra, penetrando en la oscuridad por cavernas remotas y dedicándole ofrendas y sacrificios. Era inmensamente rico, el dueño de los metales preciosos y el dador de la bonanza agrícola (el agua, como nubes, lluvia y manantiales —y también como trueno y rayo—, venía de las montañas). La gente falsa en busca de poderes sobrehumanos llegaría al extremo de venderle las almas de otros —incluso a veces las de parientes cercanos— a cambio de sus favores. Aun en la época postcolonial, siguió siendo, después de todo, el Yahval Balamil, el antiguo Señor del Inframundo, y uno de los árbitros de la vida y la muerte.

El viaje hacia Él era peligroso, y las ofrendas no garantizaban ni el retorno a salvo, ni

las consecuencias de doble filo a la luz del día de aquella visita hipogea. En nuestra era de importación al por mayor de maíz homogeneizado, aún pudiera Él estar allá abajo (nadie lo sabe de cierto) y, si es así, ha de sentirse bastante solo sobre un montón de riquezas ya sin valor. Hoy por hoy, la gente viaja en busca de riqueza o por supervivencia, al lejano norte, donde el sol asciende más bajo en el horizonte la mitad del año, a veces también para ya no regresar jamás. Un mundo de altibajos, de ascender y descender por las cimas arriba y los abismos abajo, de trance y osadas zambullidas en las profundidades de las montañas (y del corazón), se ha vuelto para ellos en plano, errante y de exilio, de cercanía temporal y lejanía horizontal sin límite: el mundo de la comunicación virtual a larga distancia. Pero es un mundo, aunque bastante *más allá de lo pastoral*, todavía alimentado desde abajo con minerales (a un costo humano y natural astronómico), y el viejo Madre/Padre de la Riqueza hipogeo es ahora pinchado para que los revele y los libere con instrumentos sensibles que indican las ondas eléctricas (como pequeños rayos volteados al revés) y taladros impertinentes. De modo que la riqueza de la tierra ha adquirido una nueva lejanía mecánica (si bien

ya no metafísica) —presagiada por Julio Verne— y sólo es accesible mediante el control y la manipulación de información técnica privilegiada (una parodia del conocimiento esotérico arcaico), en la que las cosas-de-abajo han sido despojadas de su valor intrínseco y han adquirido en cambio un valor virtual y abstracto (monetario).

Este excedente de abstracción es también inherente a la naturaleza y el estatus del objeto artístico moderno —ya no más un fetiche pues está desprovisto de cualquier poder intrínseco, es decir, de la capacidad de asustar, *pace* a todas las vanguardias y sus hazañas *épatantes* (puros fiascos, no importa cuán enérgicos

y esclarecedores sean), a diferencia de aquellas máscaras de danza extravagantemente monstruosas, asombrosamente trascendentes, cuya inocuidad era sólo descubierta, aprendida y conquistada soportando la prueba del miedo.

Hemos andado el ciclo completo, desde la claustrofobia infestada de espíritus (y transformadora de espíritus) de la choza de iniciación primitiva a la desolada agorafobia de las ajetreadas instalaciones urbanas y la afasia de los muros de graffiti. Estamos de nuevo en un medioevo de conceptos e ilustraciones (neo-iluminadores), transiciones y transmutaciones, *clerici vagantes* (o “*jet-proletariat*”, como alguno de ellos se catalogó a sí mismo) y caballeros andantes corporativos (a nivel global), reflectores y cacerías de brujas, terror reconfortante y horror museo-gráfico, cruzadas y cartas de crédito, deudas inconmensurables y riqueza invisible, regionalismo y universalidad.


¿Podemos esperar que, de todo esto, surja un nuevo Renacimiento (post-pastoral)? Sería el tercero para nosotros, en Occidente —tras aquel del paleolítico cavernícola, el de los mármoles sonrientes confinados



The Bruce High Quality Foundation, *Beyond Pastoral*, 2007



a los templos del siglo v a.C., y aquel que inventamos para ennoblecer el pedigrí de nuestra modernidad. Pero antes parecería que el autor —aquel que alguna vez entró a la cueva, al templo, la capilla o el palacio, y entonces se retiró a la sordidez del taller (esta contraparte del asfixiante salón)— está destinado a desaparecer una vez más, en esta ocasión bajo una oleada de colectividad de juego, y un anonimato pastoral nada avergonzado.

En 1975, en Sesto San Giovanni (Milán), Gordon Matta-Clark, después de hablar con un grupo de simpatizantes de la *Lotta Continua* que habían ocupado una fábrica abandonada, dibujó hoces y martillos en sus cuadernos, así como matrices para futuras intervenciones anarqui-tectónicas. Poco después, Andy Warhol produjo su propia serie de la hoz y el martillo, en la que a veces el vínculo entre los símbolos del "trabajo-liberador" se desvanecen y se vuelven casi irreconocibles —como flores más que marchitas. Warhol conoció entonces a Joseph Beuys en Europa y lo retrató con polvo de diamante. Media década después —cuando su fortuna alcanzó el cielo y poco antes de que partiera hacia pastos más verdes—, Warhol se retrató con su pelo-pelusa de punta, como si acabara de ver al mismísimo fantasma del Señor de la Tierra al mirarse en su propio espejo. Entonces, un año después del deceso de Warhol y poco antes del suyo propio, un afligido Jean-Michel Basquiat se representó como algún avatar de *El jinete polaco* de Rembrandt, cruzando las tierras yermas de un uniforme campo metálico (*plata*) como un transparente Cíclope rojo sobre un caballo blanco óseo (titulando su pintura *Cabalgando con la muerte*). En el otro extremo de este relato trasatlántico —antes de que Tiziano aludiera atrocemente a su condición y trágico orgullo de artista viejo en *El castigo de Marsias*, de Praga—, Michelangelo Buonarroti, también bastante rico (y notablemente tacaño) para un artista de su época, ya había mirado en el ojo vacío del Inframundo cuando colgó su propio pellejo sin cuerpo, a manera del mártir San Bartolomé, justo en el medio del más rico de los encargos papales: el *Juicio Final* en la Capilla Sixtina. 

Traducción de Jaime Soler Frost.

Dawn Ades

BATAILLE, DOCUMENTS Y LA IDEA DE SACRIFICIO

Identificar y explicar una 'teoría general del sacrificio' había sido una de las metas de la antropología, la etnografía y la sociología desde finales del siglo XIX. En las páginas de la revista *Documents* (1929-30), Georges Bataille, junto con escritores e intelectuales como Michel Leiris y Robert Desnos,

reunió una extraordinaria gama de materiales, arte y artefactos de todo continente, de muchas culturas y de toda época, desde el neolítico hasta el presente, y escribió sobre ellos en términos que trastornaron violentamente el sobrio discurso de estas ciencias sociales relativamente nuevas. La naturaleza

y el significado del sacrificio fue una obsesión que Bataille exploró más tarde en textos como "Sacrificios" y "La noción de gasto", y en su revista *Acéphale*, como una necesidad humana básica, como el fetichismo, que era irreducible a las nociones de utilidad productiva. *Documents* no sólo presentó los ejemplos antiguos o distantes estudiados por los antropólogos, sino también expresiones contemporáneas del arte y la cultura populares que atestiguan su supervivencia y distorsión en la modernidad, ya sea en forma de supersticiones regresivas, como en *Lo viejo y lo nuevo / La línea general* de Eisenstein, o disfrazadas, como en las ofrendas a las deidades de oropel de Hollywood que Bataille describió en "Les lieux de pèlerinage: Hollywood" (Centros de peregrinación, *Documents* 5, 1929). "L'Amérique disparue" (América desaparecida), el primer ensayo en el que su profunda relación con lo que más tarde llamó "la función



1. Scène de sacrifice humain antique. — Codex Magliabecchi, fol. 58. — Biblioteca Nazionale, Florence.

SACRIFICES HUMAINS DU CENTRE-AMÉRIQUE

Lorsque les hommes du XVI^e siècle, en quête des *Indes* fabuleuses, rencontrèrent soudainement la grande civilisation du Centre-Amérique, ce qui les frappa le plus — outre l'aspect de cités « non moins considérables que Séville » — ce furent les sacrifices humains, nouveauté étrange. « Nous restâmes stupéfaits d'étonnement, dit l'un d'eux, en présence de ces choses que jamais on n'avait vues, ni jamais entendues jusqu'alors. » (1) Peu après, le premier contact avec l'« empire des Culhuas » (Aztèques) se faisait dans l'île qui a gardé le nom symbolique de *Isla de Sacrificios* (2). Désormais — si on laisse de côté le mirage de l'or — on peut dire que toute la Conquête aura lieu sous ce signe, et il est certain, du moins, que la hantise du culte sanglant en explique bien des aspects. Il suffit de lire les récits des témoins, tous soldats de Cortez, pour

insubordinada del gasto libre" tiñe su análisis del sacrificio, fue publicado un año antes del inicio de *Documents*, en *L'art précolombien*, un número especial de los *Cahiers de la république des lettres, des sciences et des arts*. Su opinión de que el sacrificio en la sociedad azteca estaba acompañado por expresiones de alegría y que la muerte era la fuente del humor negro se basaba en la intensa conjunción de celebración florida y violencia en las descripciones y representaciones aztecas de la extracción del corazón, que encontró eco en su propia percepción de la combinación de liberación y horror en el acto del sacrificio, por más mediado o trunco que esté en el mundo sin dioses contemporáneo. El ensayo de Bataille desentona notablemente con la colaboración a los *Cahiers* del joven etnógrafo

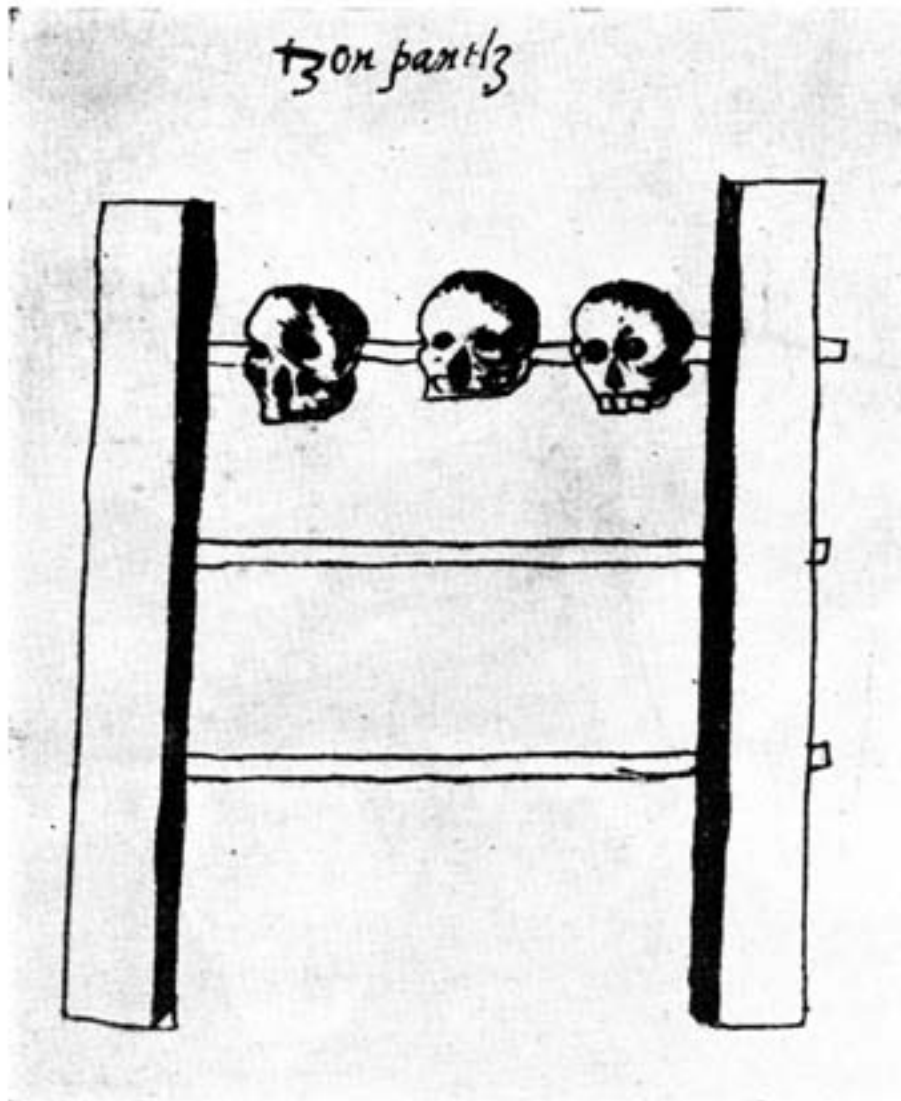
Alfred Métraux, "Ce qui reste des grandes civilisations de l'Amérique". Métraux evita abordar las espectaculares y sensacionales prácticas de una "civilización perdida" y se enfoca en una investigación más moderna sobre sus restos materiales y literarios, debate los logros intelectuales de los códices y evalúa la supervivencia contemporánea de lenguas y creencias independientes ("Les vieilles races ne sont pas mortes..."). En términos etnográficos, la obsesión de Bataille con el sacrificio parece anticuada, pero evidentemente está más relacionada con su continuo interés por los impulsos humanos expresados en los actos sacrificiales que con un interés por las civilizaciones precolombinas *per se*. El verdadero sucesor de "L'Amérique disparue" es su ensayo en el último número de *Documents*, "La

mutilación sacrificial y la oreja cortada de Vincent van Gogh", más que el de Roger Hervé "Sacrifices humains du Centre-Amérique" (*Documents* 4, 1930). Este último desecha las exageradas descripciones de los sacrificios humanos que hicieron los españoles del siglo XVI, y los relaciona, en la línea de las teorías contemporáneas del sacrificio en las sociedades "arcaicas", con la idea generalizada del intercambio recíproco entre los dioses y el hombre, el don de sangre a cambio de la fertilidad y de la continuidad de las estaciones. Para Bataille, el interés del sacrificio y de la "mutilación sacrificial", como la oreja cortada de van Gogh y otros ejemplos de automutilación a lo largo de los siglos, reside en su lacerante evidencia, incluso si hoy la consideramos patológica, de las necesidades psicológicas que

preceden a mecanismos religiosos aceptados como la propiciación y el intercambio. De hecho, vista desde esta perspectiva, la yuxtaposición radical en *Documents* de cultura popular, revistas de misterio, máscaras primitivas, etcétera, está menos relacionada con exponer la pérdida de una dimensión religiosa en la vida moderna, con el vacío del cielo, que, en reciprocidad, con la evidencia de que las sociedades aparentemente dominadas por dioses, temerosas de lo sagrado, eran impulsadas fundamentalmente por acciones que ponían énfasis en el enigma de la existencia humana y en su ineludible fragilidad corporal. ⁶⁴

Traducción de Jaime Soler Frost.

Documents, 1930, núm. 4



9. *Tzompantli*, « la palissade des têtes ». — Codex Vaticanus 3738, fol. 57. — Bibliothèque Vaticane.



La Ligne générale. 1929. Mise en scène de S. M. Eisenstein et G. Alexandrof. Opérateur : Edouard Tissé. — Paysans en procession dans la campagne cherchant à faire tomber la pluie.

Cuauhtémoc Medina y Mariana Botey

EN DEFENSA DEL FETICHE

Los autores desean señalar que gran parte de la elaboración de este trabajo se dio al impartir el seminario "Zonas de disturbio", un proyecto conjunto del posgrado de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, y del programa "Campus expandido" del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2009.

*La masa de la humanidad ha dado su acuerdo a la obra industrial, y lo que pretende subsistir junto a ella tiene el aspecto de un soberano de puesto. Está claro que la masa de la humanidad tiene razón: comparado con el desarrollo industrial, el resto es insignificante. Esa masa, sin duda, se ha dejado reducir al orden de las cosas. Pero esta reducción generalizada, ese perfecto cumplimiento de la cosa, es la condición necesaria para la posición consciente y enteramente desarrollada del problema de la reducción del hombre a la cosa. Solamente en un mundo en el que la cosa lo ha reducido todo, en el que lo que antaño le fue opuesto, revela la miseria de las posiciones equívocas —y de los inevitables deslizamientos—, la intimidad puede afirmarse sin mayor compromiso que la cosa.*¹

1. Concepto-reflejo

Pocos conceptos acechan tan incansablemente al pensamiento moderno como el *fetiché*. Y no sin motivo: quizá ninguno anude tan apretadamente la relación entre pensamiento crítico, las economías modernas del deseo y el entramado de la condición postcolonial, que este concepto-metáfora-relato trazado en el espacio de transacciones y deseos que operan en relación con objetos

¹ Georges Bataille, *Teoría de la religión*, texto establecido por Thadée Klossowski, trad. de Fernando Savater, Madrid: Taurus, 1991, pp. 97-98.



materiales, a partir de códigos heterogéneos e irreducibles. En buena medida, podríamos afirmar que el *fetiché* es el sitio de la cognición imperfecta y espuria, cifrada en una centenaria teología subvertida, que acompaña la inestabilidad de los conceptos del valor sexual, económico y estético, que precipitó la violenta interacción de economías y epistemologías desiguales que sigue siendo decisiva en todas y cada una de las fases de la economía-mundo del capitalismo en los últimos cinco siglos.²

² En ese sentido, es por demás notable el uso que Michael T. Taussig hizo del concepto del fetichismo al explorar la figura de lo diabólico en las reacciones del campesinado en Sudamérica, cuando las comunidades indígenas se ven envueltas en la aparición de relaciones salariales y, como "proletarios neófitos", requieren de elaborar los cambios profundos de sus condiciones de vida, "con todo su alboroto dialéctico de verdad y de ser" producto de su ingreso en la lógica de la economía mercantil. Entonces, a decir de Taussig, las "interpretaciones místicas" y de fantasía de esas sociedades se exacerban, pues "la magia de la producción y la producción de la magia son inseparables". Véase: Michael T. Taussig, *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*,

Fetiché es un concepto gozne que aparece cada que se necesita referir a la vez la imposibilidad y obligatoriedad de estabilizar necesidad y producción, utilidad y demanda, racionalidad y valor, sentido y materia. Es el nombre de la supuesta generalidad que establece la equivalencia y del objeto transvalorado que la subvierte. Por ello, pretendemos aquí defender el *fetiché*, con toda su opacidad, como un punto ciego necesario donde se juega lo que con agudeza ya en 1842 Karl Marx designaba como "la religión del apetito de los sentidos", que aunque originalmente proyectada desde la proto-etnología del comercio colonial, se desenvuelve continuamente en el culto cotidiano de los modernos y modernizados, quienes (más que el salvaje) son los que operan como si "una 'cosa inanimada' abandonara su carácter natural para acceder a sus apetitos."³

trad. de Juan José Utrilla, México: Nueva Imagen, 1993, pp. 35, 36, 40.

³ Karl Marx, "El Editorial del número 179 de la 'Gaceta de Colonia'" (1842), en: Carlos Marx, *Escritos de juventud*, trad. de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 224. Debemos a William Pietz, como en muchos otros puntos de este artículo y nuestra

En cada una de sus variopintas materializaciones y teorizaciones, *fetiché* es el concepto objeto-concepto excesivo y el fragmento hiperbólico que caracteriza (en la excepcionalidad constitutiva de lo "paradigmático"⁴) la epistemología deseante del sujeto contemporáneo. En consecuencia, si el "arte" (o lo que ocupa su sitio) apela al fetiché como dispositivo crítico, es porque es factible al sujeto caer poseso ante toda la gama de señuelos e intervenciones de lo que André Breton designó como "deseos solidificados".⁵

2. Cuando el ídolo se vuelve obsoleto

La naturalidad, vaguedad e irrefrenable abuso⁶ que el concepto del *fetiché* tiene en los más diversos ámbitos poseen una relación directa con la forma en que la mitología de la racionalidad occidental depende siempre, aunque sea de forma residual, escamoteada e inconsciente, de reproducirse en la representación de la "irracionalidad" de todo lo heterogéneo: el salvaje en primer lugar, el perverso sexual y consumista, y finalmente el practicante y activador de "lo poético".

Desde su germen en las interacciones paradójicas entre mercaderes, teólogos y filósofos "ilustrados" de las metrópolis coloniales europeas con los traficantes y soberanos del África occidental de los siglos XVI al XVIII, el término *fetiché*

perspectiva, el habernos llamado la atención sobre este pasaje.

Véase: William Pietz, "Fetishism and Materialism: The Limits of Theory in Marx", en: Emily Apter y William Pietz, *Fetishisms Cultural Discourse*, Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1993, pp. 133-134.

⁴ "Paradigma en el sentido etimológico: lo que 'se muestra a un lado'..." (Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, Valencia: Pre-Textos, 1998, p. 38).

⁵ André Bretón, "Crisis del objeto" (1936), en: *Antología (1913-1966)*, sel. y pról. de Marguerite Bonnet, trad. de Tomás Segovia, México: Siglo XXI Editores, 1973, p. 116.

⁶ Un ejemplo reciente del fango de laxitud que el término ha adquirido en la cultura popular se encuentra en el uso que el presentador de televisión y novelista venezolano Boris Izaguirre le dio en la exploración de sus indulgencias mediáticas y obsesiones superficiales, que van de los bigotes del nadador olímpico Mark Spitz a la simulación de nostalgia por el enemigo comunista (véase: Boris Izaguirre, *Fetiché*, Madrid: Espasa, 2003).

es la sombra que a la vez aloja y aleja la autorrepresentación de "lo moderno". Es necesaria una cierta arqueología del *fetichismo* como categoría neocolonial del capitalismo para hacer palpable su condición de ficción teórica que abarca la zona de disturbio donde se encuentran las economías de lo heterogéneo, perverso e incommensurable. Es sólo mediante ese rodeo que es posible activar su poder como escollo a la ilusión de fijar las transacciones y apetitos en necesidades naturales y racionalidades universales, cuando están siempre habitados de traslapes entre polos incommensurables.

En primer término, hay que considerar el concepto-metáfora del *fetichismo* como un concepto transcultural, y no como una categoría interna a ningún orden institucional, cultural o subjetivo autóctono.⁷ De forma por demás elocuente, ésta es una de las categorías del pensamiento colonial que se inscribe, con rasgos perfectamente identificables, tanto en el vocabulario cotidiano como "científico" que constituye a Occidente, con palabras tales como *zombie*, *apartheid*, *tabú*, *oriental* o *indio*. Debemos a los múltiples, a la vez que fragmentarios, estudios críticos de William Pietz el haber delineado los temas básicos recurrentes en el extenso arco semántico del *fetichismo*: aparecer siempre en relación con una materialidad irreducible; designar un poder singular que fija la repetición de un evento sintetizador y ordenador del deseo en una cosa; institucionalizar en la conciencia el valor social de los objetos más allá de la obsesión por buenas y malas "representaciones" del platonismo y el cristianismo; y finalmente, la noción de la operación de un objeto material como el poder que establece las acciones de los sujetos como cuerpos personificados. Todo ese complejo del concepto-palabra del *fetichismo* depende de su nominación originaria en un intersticio social extremadamente complejo: el espacio mercantil de transvaluación y cruce cultural derivado del "abrupto encuentro de mundos radicalmente heterogéneos"⁸ en África occidental bajo la constricción del comercio colonial.

⁷ William Pietz, "The Problem of the Fetish, I", *Res: Anthropology and Aesthetics*, núm. 9, primavera de 1985, p. 10. El lector de la versión en español de *El Espectro Rojo* encontrará en este número la primera traducción de este texto al castellano en pp. 86-95.

⁸ *Ibid.*, pp. 6-7.

Como William Pietz ha demostrado concienzudamente, la noción de *fetichismo* aparece una vez (y cada vez) que el pensamiento ilustrado requiere rebasar la temática del "ídolo", como perversión de la "representación" y "lo religioso", para elaborar una psicología de la economía del salvaje. Si el concepto moderno del *fetichismo* se diferencia del concepto de la idolatría como religión deformada por el demonio, tal como tuvo aplicación sobre todo en la colonización del Nuevo Mundo,⁹ es porque es una categoría derivada de los relatos de los mercaderes del siglo XVII y XVIII en África que entablaron transacciones económicas y culturales con sociedades que habían resultado previamente ilegibles tanto a los cristianos como a los árabes, al punto de parecerles carentes de instituciones legales, religiosas y de gobierno.¹⁰ Cuando a principios del siglo XVIII, los mercaderes como el holandés Willem Bosman intentaron dar una explicación a la falta de un principio de equivalencia en sus transacciones con las sociedades de Guinea ecuatorial, no obstante que ese mercado caprichoso era también el origen de sus ganancias extremas, recurrieron a la idea del *fetichismo* como objeto transaccional. Buscando el oro localizado en los objetos de poder africanos, y preocupados por la adulteración del metal con materiales que los europeos consideraban basura, viajeros como Bosman atribuyeron el comportamiento "irracional" de sus contrapartes a la superstición instigada por sacerdotes y reyes codiciosos y caprichosos, que supuestamente ejercían un control total sobre sus súbditos manipulando la credulidad en aquellos objetos ornamentales divinizados.¹¹ Es por ello que, en los discursos de la "ilustración" europea,

⁹ Véase: Serge Gruzinski y Carmen Bernand, *De la idolatría: Una arqueología de las ciencias religiosas*, trad. de Diana Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

¹⁰ Véase la coincidencia a este respecto de las palabras del viajero árabe Ibn Hawqal del siglo X y del capitán británico Lok en el siglo XVI, describiendo a los africanos, citadas por William Pietz, "The Problem of the Fetish, II. The origin of the fetish", *Res: Anthropology and Aesthetics*, núm. 16, primavera de 1987, pp. 36 y 42.

¹¹ William Pietz, "The Problem of the Fetish, IIIa. Bosman's Guinea and the Enlightenment theory of fetishism", *Res: Anthropology and Aesthetics*, núm. 16, otoño de 1988, p. 120.

la palabra portuguesa *fetição* dejó de referir al *facticius* o "artefacto" de hechicería medieval, para construir una nueva teoría materialista de la religión primitiva centrada en la suposición de que los africanos estaban afligidos de una fijación caprichosa y sensual hacia objetos que prácticamente divinizarían al cruzarse con ellos en el camino,¹² de un modo no del todo ajeno a la explicación de Sigmund Freud del *fetichismo* como "sustituto inapropiado del objeto sexual" elegido por "una impresión sexual recibida casi siempre en la primera infancia".¹³ Para el momento en que hacia 1760 el *philosophe* francés Charles de Brosses acuñó el término "fetichismo", la categoría aparece claramente formada para distinguir el culto de los "negros de África" hacia animales y cosas inanimadas, tales como amuletos, oráculos y talismanes, de todo otro dispositivo de culto o doctrina que hubiera podido ser sometido a procedimientos de

¹² Para una detallada arqueología del concepto del fetichismo en las interacciones transculturales del África occidental, desde los argumentos de los teólogos portugueses imbuidos de las nociones de idolatría y hechicería (*facticio-fetição*) agustinianas del siglo XVI, hasta la emergencia del concepto moderno de fetichismo entre los mercaderes y teóricos holandeses y franceses del siglo XVIII, véase: William Pietz, "The Problem of the Fetish, II", art. cit., pp. 23-45. *El Espectro Rojo* planea traducir este texto al español en futuras entregas.

¹³ Sigmund Freud, *Tres ensayos de teoría sexual* (1905), en: *Obras completas. Volumen 7 (1901-1905)*, trad. de José Luis Etcheverry, Buenos Aires y Madrid: Amorrortu Editores, 1978, p. 141.

interpretación "universal" de orden mitológico o alegórico.¹⁴ De Brosses proyectó la idea de una religión primitiva derivada de la mera correlación entre materia y deseo, objeto y antojo, que partía de experiencias personales y singulares, que derivaban en un orden sagrado carente de toda lógica. Lo radical de esa interpretación fue su matriz económica y colonial: interpretaba territorios de intercambio que conectaban con toda violencia y despojo, nociones de valor y deseo, y sistemas sociales incomparables en torno a la transacción de objetos.

Los elementos heterogéneos involucrados en esos intercambios no eran, sin embargo, únicamente de orden material: eran la construcción de una economía por encima de cualquier economía del contrato. De ahí que, no obstante su origen etnográficamente bastardo, el fetichismo tenga un significado crucial para la construcción de un materialismo teórico. Designa (tanto en el nivel comercial, como en el sexual y estético) el lugar de una transacción donde dos o más códigos de valor se enlazan sin que haya entre ellos un verdadero equivalente. Es el punto de entronque que sutura la ausencia de un código general, y sin embargo refiere a transacciones amplísimas. Es por ello que el *fetichismo* plantea, incluso a la fecha, la norma paradójica del proceso de globalización, que contra la propaganda que

¹⁴ Charles de Brosses, *Du culte des dieux fétiches ou parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de la Nigritie*, 1757, pp. 10-11. El facsimilar de este libro está disponible en línea en el recurso "Gallica" de la Biblioteca Nacional de Francia: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106440f>.

El Espectro Rojo
participa a sus colaboradores y amigos
la lamentable desmaterialización de

HÉLIO OITICICA



la entiende como la generalización de una uniformidad social y cultural, requiere atisbar el capitalismo como un sistema que detalla, con velocidad creciente, la sinergia de un desarrollo "desigual y combinado" en el que pobreza, polarización y el llamado subdesarrollo "no son efectos negativos producidos por circunstancias específicas o políticas equivocadas" sino el producto lógico, permanente e inmanente del sistema de la economía-mundo,¹⁵ y donde los choques y paradojas de sistemas de valor y economías incomparables se articulan en torno a un dispositivo de necesidades y deseos falsamente compartidos.

3. El "otro secreto" del fetichismo de las mercancías

En su sentido clásico, la narrativa del fetichismo tiene su construcción nodal en el capítulo sobre la mercancía de *El Capital* de Marx (1867, 1872-73), y a partir de ahí en la síntesis de crítica kantiana y sociología weberiana que Georg Lukács movilizó en la teoría de la cosificación en *Historia y conciencia de clase* (1919). Con excepción de la disquisición de Hegel sobre la dialéctica del amo y el esclavo que, recientemente, Susan Buck-Morss ha también puesto en evidencia como una figura que debe abordarse en relación con el problema de la emancipación de los esclavos modernos de origen africano en la revolución de Haití de 1808,¹⁶ el texto de Marx acerca del "fetichismo de la mercancía y su secreto" es el punto de irradiación más importante de la teorización acerca de las condiciones epistemológicas y estéticas del capitalismo. Es el núcleo desde donde han asomado los debates centrales acerca de la subjetividad derivada de la progresiva mercantilización de las relaciones sociales, y del estatuto de la mercancía como objeto ya no sólo central a las transacciones económicas, sino como modelo cognitivo y base de la sensibilidad. Y, en efecto, esta cosa que Marx postula como metafísica cotidiana, aparece en el texto del *Capital* bajo la figura irónica y polémica de aparecer

¹⁵ Véase: Samir Amin, *Capitalism in the Age of Globalization. The Management of Contemporary Society*, Londres y Nueva York: Zed Books, 1997, p. 16 [versión en español: *El capitalismo en la era de la globalización*, trad. de Rafael Grasa, Barcelona: Paidós, 1998].

¹⁶ Susan Buck-Morss, *Hegel, Haiti, and Universal History*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.

DU CULTE DES DIEUX FÉTICHES,

OU

Parallèle de l'ancienne Religion
de l'Égypte avec la Religion
actuelle de Nigritie.

By Charles de Brosses.

Respiciat angues

Omnigenumque Deum monstra & larrator Anubis.

VIRGIL. ÆN. VIII. 697.



M D C C L X.

como una especie de *a priori* de la experiencia contemporánea, en una línea que no oculta su afán de atraer sobre sí el conjunto de la elaboración crítica kantiana:

Lo misterioso de la forma mercantil consiste sencillamente, pues, en que la misma refleja ante los hombres el carácter social de su propio trabajo como caracteres objetivos inherentes a los productos del trabajo, como propiedades sociales naturales de dichas cosas, y, por ende, en que también refleja la relación social que media entre los productores y el trabajo global, como una relación social entre los objetos, existente al margen de los productores. Es por medio de este *quid pro quo* [tomar una cosa por otra] como los productos de trabajo se convierten en mercancías, en cosas sensorialmente suprasensibles o sociales.¹⁷

¹⁷ Karl Marx, *El Capital. Crítica de la economía política*, 19ª. ed., ed. y trad. de Pedro Scaron, México, Siglo XXI Editores, 1983, tomo I, vol. 1, p. 88.

que es inseparable de la producción mercantil.¹⁸

No pretendemos hacer un despliegue excesivo sobre estos pasajes, por demás conocidos. Aquí bastará sugerir unos cuantos puntos críticos:

a) Sobre todo a partir de la intervención de Georg Lukács, el linaje del fetichismo marxista ha tendido a tomar esta "analogía" como una descripción epistemológica. Tomando la ironía marxiana sobre "la cosa suprasensible" por buena, Lukács definió todo un cauce del pensamiento crítico occidental, al derivar de este análisis el concepto de que la economía capitalista produce una "conciencia cosificada", donde las categorías kantianas de tiempo y espacio, es decir, las condiciones de posibilidad de la experiencia, son progresivamente fragmentadas y sometidas a un orden racional, que deriva en la correlación de una "objetividad" y una serie de "formas de subjetividad" de la sociedad capitalista. La mercancía, en el análisis de Lukács, se convierte en la "categoría universal de todo el ser social", y el mundo se transforma en un campo uniforme de dominio enajenado de "las cosas" sobre los seres humanos, cuya principal modalidad subjetiva es "la contemplación"¹⁹ de un mundo ajeno a la relación entre deseo, voluntad, conciencia y experiencia. Sometido a una estructura de la experiencia cosificada, fragmentada y —siguiendo a Weber— progresivamente sometida a una estructura de cálculo y abstracción, argumenta Lukács, "el comportamiento del sujeto se hace cada vez más contemplativo en el sentido filosófico".²⁰

b) Sin denegar el modo en que ese análisis formuló el campo de operación de la historia entera de la crítica de izquierda de la cultura (de la totalidad de la Escuela de Frankfurt²¹ a la Internacional Situacionista,

¹⁸ *Ibid.*, p. 89.

¹⁹ Georg Lukács, "La cosificación y la conciencia del proletariado", en: *Historia y conciencia de clase*, 2 vols., trad. de Manuel Sacristán, Madrid: Sarpe, 1984, tomo II, pp. 7-11.

²⁰ *Ibid.*, p. 64.

²¹ Es decisivo notar, aunque sea de pasada, que el conjunto de la crítica de Theodor Adorno al "fetichismo" de la "industria cultural", y su rescate de la obra de arte modernista como una especie de heterogeneidad plegada al interior de la sociedad industrial, como una "mónada sin ventanas", es el

Como es bien sabido, en el intento de elaborar una formulación a este efecto de proyección ideológica (que no es otro que el terreno de proyección de las transacciones económicas en la cultura vivida), Marx recurrió a formular la noción de que dicha atribución a las cosas merecía ser designada como un fetichismo de los modernos:

Lo que aquí adopta, para los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas, es sólo la relación social determinada existente entre aquéllos. De ahí que para hallar una analogía pertinente debamos buscar amparo en las neblinosas marcas del mundo religioso. En éste los productos de la mente humana parecen figuras autónomas, dotadas de vida propia, en relación con otras y con los hombres. Otro tanto ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de la mano humana. A esto llamo el fetichismo que se adhiere a los productos del trabajo no bien se los produce como mercancías, y

y la crítica de la vida cotidiana de filósofos como Henri Lefebvre), es interesante que, en un aspecto muy específico, Lukács inconscientemente desandaba el juego metafórico de la elaboración de Marx. En efecto, aunque esto es frecuentemente omitido (en parte por su inaccesibilidad en las ediciones modernas de *El Capital*), la figura del *fetichismo* de la mercancía no fue la primera elaboración marxiana acerca de la teología de la mercancía, sino la fórmula que acabó de afinar en la segunda edición de su libro, publicada entre 1872 y 1873.²² En la primera edición de *El Capital*, en 1867, Marx recurre sistemáticamente, y con una sola excepción,²³ a otro cuerpo

intento de albergar, por otro rodeo postcolonial (en referencia a la mimesis del objeto mágico), una exterioridad crítica a esta totalidad opresiva de la aparente transparencia conceptual del capitalismo. La huella de que la estética de Adorno elabora un *fetichismo anti-fetichista* está quizá en la forma en que la expresión de las obras de arte como "cosas de segundo grado", de artefactos que son sin embargo inalcanzables a la "intuición" sensible, es un eco de la "cosa suprasensible" de Marx. Contra lo esperado por quienes pretenden trazar una línea de oposiciones simples al seno del pensamiento de la vanguardia, en lugar de un cuadro de tensiones, complementariedades y debates, la visión de Adorno se aproxima a Bataille en su comprender la necesidad de defender al arte como cosa hecha contra el reino de las cosas: "La revuelta perenne del arte contra el arte tiene su *fundamentum in re*. Si es esencial para las obras de arte ser cosas, no menos esencial es para ellas negar su propia coseidad, y de este modo el arte se dirige contra el arte. La obra de arte completamente objetivada se congelaría como una mera cosa; la obra que se sustrae a su objetivación retrocedería a la impotente agitación subjetiva y se hundiría en el mundo empírico" (Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, ed. de Rolf Tiedemann, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal, 2004, pp. 78, 125, 137-139, 234-235).

²² De hecho, es probable que sólo los lectores contemporáneos en lengua española, como nosotros, hayan podido reparar en este detalle, pues la ambición de los editores de *El Capital* de la editorial Siglo XXI de apuntar hacia una "edición crítica", los hizo incluir en su publicación las versiones definitivas y originales del capítulo I del libro.

²³ Referida no al "fetichismo de las mercancías" sino al "fetichismo de la economía clásica"

análogo: el del "misticismo" de la contemplación católica:

Los productores individuales no entran en contacto social sino por intermedio de sus productos privados, las cosas. Las relaciones sociales entre sus trabajos *son* y se *manifiestan*, pues, no como relaciones directamente sociales trabajadas entre las personas en sus trabajos, sino como *condiciones propias de cosas* entre las personas, o *relaciones sociales entre las cosas*. La representación primera y más general de la cosa como *cosa social*, empero, es la transformación del *producto de trabajo* en mercancía. El misticismo de la mercancía, pues, deriva de que al productor individual las determinaciones *sociales* de sus trabajos *privados* se le manifiestan como *determinaciones naturales sociales de los productos del trabajo*, de que las *relaciones sociales de producción establecidas entre las personas* se le manifiestan como *relaciones sociales de las cosas* entre sí y con las personas.²⁴

Se puede percibir en ese pasaje una oscilación entre los residuos de una queja humanista por la mediación (o, deberíamos decir, la intercesión) de las cosas y los individuos, y la tarea de describir un sistema social donde las interacciones de "cosas agentes" establecen el territorio de poder. Que la interacción de las cosas ocurra en el texto como una "representación", aloja en efecto los residuos de la teología cristiana, aunque en el código opositor del proyecto de "des-enajenación" de la ilustración hegeliana.²⁵

(Marx, *El Capital*, op. cit., tomo I, vol. 3, p. 1015). Esta concepción venía arrastrándose en el texto de Marx desde los llamados *Grundrisse* de 1857, donde se aclara como un uso respecto a la teoría económica clásica, y no como un operador de la epistemología práctica del sistema social. Véase *infra* n. 25.

²⁴ *Ibid.*, tomo I, vol. 3, p. 1011.

²⁵ En este punto nos separamos, en un detalle que nos parece decisivo, de la lectura de Pietz, que arguye que Marx reintroduce plenamente la discusión del fetichismo en su lectura del capitalismo hacia 1857 (Pietz, "Fetishism and Materialism", art. cit., p. 143). Sin embargo, la ocurrencia de la palabra "fetichismo" en los *Grundrisse* refiere estrictamente a la crítica de la obra de David Ricardo, que a Marx le parece un "tosco materialismo" e "idealismo grosero" que "les hace considerar tanto las relaciones sociales de

c) Más allá de la problemática, finalmente erudita, de la evolución del libro,²⁶ el deslizamiento del misticismo al fetichismo en el texto de Marx involucra, precisamente, toda la problemática del lastre ilustrado del proyecto marxista y la tensión entre ese legado y la interferencia de la categoría

la producción humana como las determinaciones que las cosas reciben en cuanto subsumidas bajo estas relaciones, como si fueran *propiedades naturales* de las cosas". Es decir, el uso del concepto de "fetichismo" en ese estadio, está constreñido a afirmar que las doctrinas de los economistas clásicos padecen de una mentalidad primitivista: "un fetichismo, sí, que atribuye a las cosas relaciones sociales como determinaciones immanentes a ellas, y de esta suerte las mistifica" (Karl Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)*, 1857-1858, ed. de José Aricó, Miguel Murmis y Pedro Scaron, trad. de Pedro Scaron, 9ª. ed., México: Siglo XXI Editores, 1982, tomo II, p. 211). En síntesis, el pasaje en cuestión aclara la misma restricción en que Marx introduce la temática del fetichismo en la primera redacción de *El Capital*, sin desplegar una clara distinción entre este "fetichismo" de los teóricos y el "misticismo" que, hasta 1867, sirve al propio Marx como categoría-metáfora de su crítica a la operación del dinero como equivalente general de la circulación capitalista.

²⁶ De hecho, la primera formulación del "fetichismo de las mercancías" aparece en un apéndice elaborado por Marx a la primera edición, hecho ante la percepción de que su texto inicial no era fácilmente comprensible, titulado "La forma del valor" (*El Capital*, op. cit., tomo I, vol. 3, pp. 1030-1031).

postcolonial del concepto *fetichismo*. Como en el proyecto de Lukács, que apuesta por la liberación de la "conciencia cosificada" mediante la comprensión de la dialéctica del "proceso" histórico,²⁷ al momento en que Marx postula, en su primera elaboración de 1867, cómo podría revertirse la relación "mística" del sujeto con la mercancía, su argumentación reitera la temática de la izquierda hegeliana de la "reapropiación" en la conciencia de lo que antes aparecía como modos de actividad enajenados en un objeto que, como la divinidad del misticismo cristiano, produce la aficción de una permanente distancia que promete, sin embargo, la reunificación contemplativa: "El *reflejo religioso* del mundo real sólo podrá desvanecerse cuando las circunstancias de la vida práctica, cotidiana, representen para los hombres, día a día, relaciones diáfananamente racionales, entre ellos y con la naturaleza."²⁸ En ese punto, es posible detectar la apuesta, que retrospectivamente se ha vuelto fallida, de profetizar el estatuto de la sociedad y epistemología futura, como si en ella se tratara de que el sujeto (proletario) adquiriera un dominio total sobre la naturaleza, instaurando el reino de la administración total que pasa a ser confundido con la emancipación. Esa línea de pensamiento marxista conduce al famoso pasaje de Friedrich Engels sobre la idea comunista de la abolición del Estado: "El gobierno sobre las personas es sustituido por

²⁷ Lukács, op. cit., p. 121.

²⁸ Marx, *El Capital*, op. cit., tomo I, vol. 3, p. 1012. Marx de hecho retiene ese momento en su redacción de 1872-73: *ibid.*, tomo I, vol. 1, p. 97.

El Espectro Rojo

participa a sus colaboradores y amigos la aún más lamentable rematerialización de

HÉLIO OITICICA

"Dad a Dios lo que es de César"

Hélio Oiticica





Magdalena Jitrik, *Trabajo Ocio Arte*, 147 x 88.5 cm, óleo sobre tela, 2006. Karmelo Bermejo, *Escarpias de oro macizo para colgar obras de arte. Las escarpías quedan ocultas por las obras que sujetan*, 1.8 x 5.4 cm, oro de 18 kilates, 2009

la administración de las cosas y por la dirección de los procesos de producción."²⁹

¿Acaso es factible reducir el diagrama de la activación del fetiche, al intersectar la formulación doble de la epistemología occidental/primitivista (por supuesto, con exclusión del lugar irrepresentable del otro) a la promesa de desandar la "falsa conciencia" o "ilusión cosificada" con la promesa de que la abolición de la mercancía abriría al sujeto el goce no-mediado de una cognición y un control de la producción, fundados en la pura transparencia? Éste fue, en efecto, el proyecto explícito del comunismo moderno: la postulación en el orden social y económico de la culminación de la ilustración, como control total de la conciencia científica sobre la materia, la historia y la naturaleza.³⁰ El reino de la

ilustración total acabó con un poco más de sesenta millones de muertos³¹ dedicados inútilmente a obtener, mediante la coacción, la solvencia de un sistema económico donde el "consumo productivo" pretendía impulsar el desarrollo, con absoluta postergación del disfrute y el dispendio gozoso.³² ¿No será acaso

es en realidad un laberinto de la ilustración. Que esa imagen esté descrita bajo un modelo étnico y epistemológico eurocéntrico y blanco, es una ironía del saber postcolonial. Constituye el acto fallido del proyecto artístico postcolonial, que revela, en el margen y la oposición al modernismo hegemónico, la infiltración del proyecto de ilustración total visto (y por tanto, descorrido) en sus antípodas.

³¹ R. J. Rummel, *Lethal Politics. Soviet Genocide and Mass Murder since 1917*, New Brunswick y Londres: Transaction Publishers, 1990.

³² Como lo articuló genialmente Asger Jorn en su etapa situacionista, claramente informado por *La parte maldita* batailliana, enarbolando el desarrollo artístico frontalmente contra "el desarrollo socialista" del proyecto comunista: "El valor de este arte constituye así un contra-valor con respecto a los valores prácticos, y se mide en un sentido inverso al de estos últimos. El arte es una invitación a un gasto de energía sin fin preciso, e independientemente del que el mismo espectador pueda atribuirle. Es la prodigalidad..." (Asger Jorn, "El fin de la economía y la realización del arte", *Internationale Situationniste*, núm. 4, junio de 1960, p. 19, en: *Internacional*

que la opacidad de la construcción del "fetichismo" de Marx alberga el potencial de otra clase de operación crítica?

4. Más allá de la des-enajenación, más allá de la teoría³³

Cuando a principios de los años noventa, William Pietz arribó finalmente a explorar el problema del fetiche en su versión marxista, lo planteó en términos de una crítica generalizada de la hegemonía semiótica-simbólica de la era, y en particular como una llamada de atención contra la concepción del campo social como el espacio infinito de homologías y analogías del post-estructuralismo. Poniendo énfasis en el modo en que, desde el propio De Brosses, la categoría del fetichismo contenía la originalidad de "ofrecer una explicación ateológica del origen de la religión",³⁴ ajena a la lógica de la representación y el lenguaje, Pietz indicaba que el uso del concepto de fetiche en Marx tenía la ambición

Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969), Madrid: Literatura Gris, 1999, vol. I, p. 111).

³³ Uno de nosotros exploró, en un primer acercamiento sucinto y específico, en un código amerindio, la temática de esta sección, en relación con la obra del artista Brian Jungen. Véase: Cuauhtémoc Medina, "High Curios", en: Diana Augatis et al., *Brian Jungen*, Vancouver, Toronto y Berkeley: Vancouver Art Gallery, 2005, pp. 27-38.

³⁴ Pietz, "Fetichism and Materialism", art. cit., p. 138.

de completar una "crítica de lo terrenal", donde el carácter irreductiblemente material de la religión del deseo sensual orientaría la crítica materialista de la sociedad contemporánea. En otras palabras, Pietz remarcó que la apuesta de Marx era retornar la fórmula primitivista del fetichismo al verdadero fetichista: el sujeto de la modernidad capitalista. En ese desplazamiento, el fetiche tendría —según Pietz— que alojar un límite a la teorización y el giro lingüístico, pues impondría la necesidad de regresar a una noción de las interacciones entre seres sensuales, corporales y vivos, más allá de la problemática de la "ideología" y la crítica del pensamiento. El fetichismo de Marx, en su afán de poner en relevancia los elementos no-trascendentales de la historia social del mundo, buscaría mostrar las categorías del capital, es decir, "las formas universales emergentes como los 'objetos de poder' de los sistemas sociales organizados".³⁵

En ese sentido, William Pietz sugiere que la investigación de Marx de la noción de capital y dinero requiere ser comprendida como el estudio de una cosa que sirve de equivalente general y, por tanto, de percatarnos que los "fetiches" modernos no son una metáfora o un signo, sino que existen como objetos materiales cuyo poder es establecer el control de los seres humanos. El capital-dinero no es en esta lectura una representación o idea que cosifica

³⁵ *Ibid.*, pp. 143-145.

la conciencia, sino la cosa de poder misma que produce y sostiene el orden social:

El objeto que había sido un medio fortuito de obtener un fin deseado se convierte en una necesidad fija, la verdadera incorporación del deseo, y el poder efectivo y exclusivo para gratificarla. La verdad humana del capital es que, como un medio que se ha convertido en fin, es un objeto-poder socialmente construido y culturalmente real: es el poder de mando instrumentalizado sobre seres humanos concretos en la forma de control sobre su actividad de trabajo mediante las decisiones de inversión.³⁶

La discusión, nuevamente, es mucho más que un mero problema de nombres. En sus investigaciones sobre la historia de la religión de 1842, Marx había citado un pasaje de De Brosses que refería a los "indígenas cubanos" atribuyendo al oro la función de ser "el fetiche de los españoles".³⁷ Siguiendo

³⁶ *Ibid.*, p. 147.

³⁷ "Los indígenas cubanos veían en el oro el fetiche de los españoles. Celebraron una fiesta en su honor, le entonaron canciones y después las arrojaron al mar. Si hubieran asistido a estas sesiones de la Dieta renana, aquellos salvajes habrían visto la leña del fetiche de los renanos. Pero en otras sesiones de la misma Dieta habrían aprendido que el fetichismo lleva consigo el culto del animal y habrían arrojado al mar a las liebres para salvar a los hombres". Karl Marx, "Los debates de la VI Dieta Renana. Por un Renano", *Rheinische Zeitung*, núm. 307, 3 de noviembre de 1842, en: *Escritos de Juventud*, p. 283. Pietz refiere la cita a las notas de Marx tomadas del libro de De Brosses (Karl Marx, "Exzerpte sur Geschichte der Kunst und der Religion", en: *Marx-Engels Gesamtausgabe*, 2:1, Berlín: Dietz, 1976, p. 322). Sin embargo, Enrique Dussel identificó atinadamente que la fuente última del pasaje aludido por Marx es la historia de la resistencia del jefe taíno Hatuey tal como es contada por Bartolomé de Las Casas (Enrique Dussel, *Praxis latinoamericana y filosofía de la liberación*, Bogotá: Nueva América, 1983, p. 186, disponible en: <http://www.ifil.org/Biblioteca/dussel/html/17.html>). Apuntamos, sin embargo, que nuestra investigación sobre el fetichismo de Marx difiere en puntos importantes de la de Dussel, constantemente jalonada por una reivindicación de la contribución cristiana a la liberación latinoamericana, en lugar de atender las condiciones de la interferencia de las categorías coloniales en los textos mismos.

esa lógica, al incorporar hacia los años 1840 el concepto del fetichismo como "religión sensual" en su lectura del capitalismo, Marx había adoptando una posición similar para el proyecto de una investigación proletaria: desde la extrañeza de referir al occidental ilustrado sus categorías sobre el salvaje, el movimiento del fetichismo de Marx encarnaba la posibilidad de comprender la economía moderna como una estructura de dominación centrada en la operación del capital-dinero como el objeto de poder contemporáneo:

[...] es desde su perspectiva [la del fetichista primitivo y el proletario industrial] (tal como es evocada en la escritura de Marx) que el burgués capitalista es percibido como un fetichista, uno cuyo fetiche, el capital, es tomado por sus adoradores engañados como encarnando poderes (*super*)naturales de formación de valor, pero que es reconocido por el salvaje, expropiado a través de la "acumulación primitiva", y el trabajador, explotado por el proceso de acumulación capitalista propiamente dicha, como carente de poder social real fuera de su *poder social de comandar* la actividad laboral de individuos reales.³⁸

En la interpretación de Pietz se aloja un gesto subversivo que subraya en el texto de Marx la operatividad de un cierto primitivismo que no es en absoluto la afirmación de la ilusión colonial, sino su aplicación irónica como espejo de la producción. En otras palabras, William Pietz mostró un Marx que operaba como un surrealista o ba-tailliano *avant la lettre*: como el ejecutor de una de las primeras etnografías invertidas,³⁹ pues utilizó la representación del salvaje para iluminar la discusión del sujeto moderno

³⁸ Pietz, "Fetishism and Materialism", art. cit., p. 141.

³⁹ La figura de una etnografía invertida se ha tornado central a la discusión y podemos argumentar que incluso ha dado forma al discurso académico contemporáneo al definir los protocolos de múltiples investigaciones en el área de Estudios Culturales. El ejemplo emblemático de la articulación de esta perspectiva como operación clave para descifrar la producción de arte y literatura en la modernidad es elaborado puntual y descriptivamente por James Clifford (véase *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, 1988).

al aplicarle sus propias categorías eurocéntricas,⁴⁰ buscando anidar la *exterioridad* necesaria a toda crítica, mediante el espejeo de la ficción del fetichismo:

La experiencia de pobreza material y opresión social es vista aquí como la fuente de una espiritualmente poderosa autoridad moral que es el suelo concreto subjetivo de una política emancipatoria radical. El sujeto materialista de esta base radicalmente humana es doblemente localizado por Marx: en la perspectiva extremadamente ajena del fetichista primitivo, un orden cultural para el cual las condiciones materiales son ellas mismas valores espirituales, quien juzga la sociedad civil desde fuera de toda civilización; y en el punto extremadamente degradado del proletario, el otro interno de la sociedad burguesa, forzado al margen físico de la subsistencia, cuyos juicios de valor expresan las necesidades más fundamentales de la vida humana. [...] Pero tras absorber las lecciones de los eventos políticos de 1848-1850, Marx regresó al discurso sobre el fetichismo en 1857 para articular una posición que no era tanto aquella de la *conciencia de clase* des-ilusionada del proletariado (la autoconcepción de sus miembros como trabajadores dentro de las categorías de la sociedad civil) como en un imaginario comunista que observa la anamorfosis fantásticamente inhumana de la visión liberal de la economía política de la vida humana como sociedad civil. Marx evocó al sujeto "salvaje" del fetichismo religioso como un punto de vista (potencialmente teórico) fuera del capitalismo capaz de reconocer a los proletarios en su *identidad social*

⁴⁰ Quizá antecedida por el ensayo de Michel de Montaigne "De los caníbales" y por "La modesta proposición" de Johathan Swift, que proyectaban el terror del canibalismo sobre el sujeto occidental (véase: Michel de Montaigne, *Ensayos*, capítulo 30 [edición en línea: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372719700248615644802/p0000002.htm#I_36], y Johathan Swift, "A Modest Proposal For Preventing The Children Of Poor People From Being A Burthen To Their Parents Or Country, And For Making Them Beneficial To The Public", en: *The Portable Swift*, ed. de Carl Van Doren, Londres: Penguin, 1986, pp. 549-559).

objetiva como la clase económica que no posee ninguna propiedad privada vendible salvo su propio ser corporal [...]⁴¹

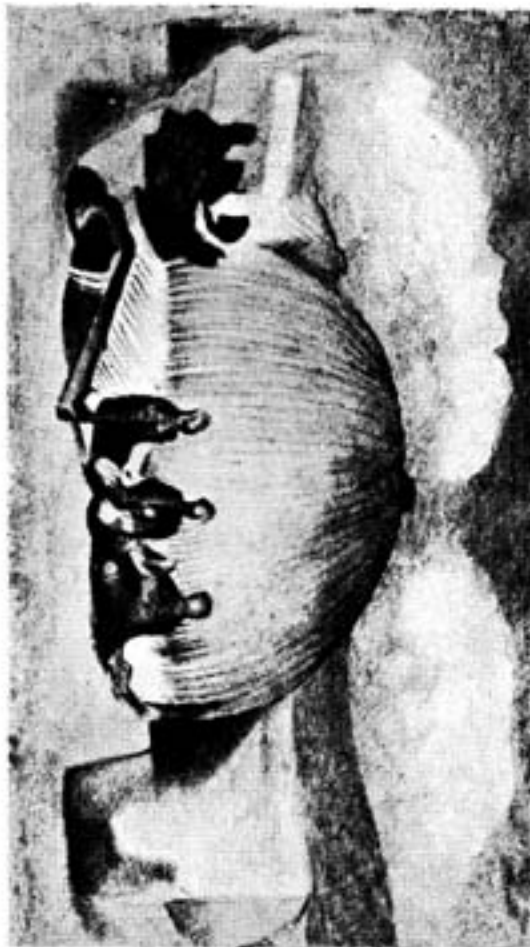
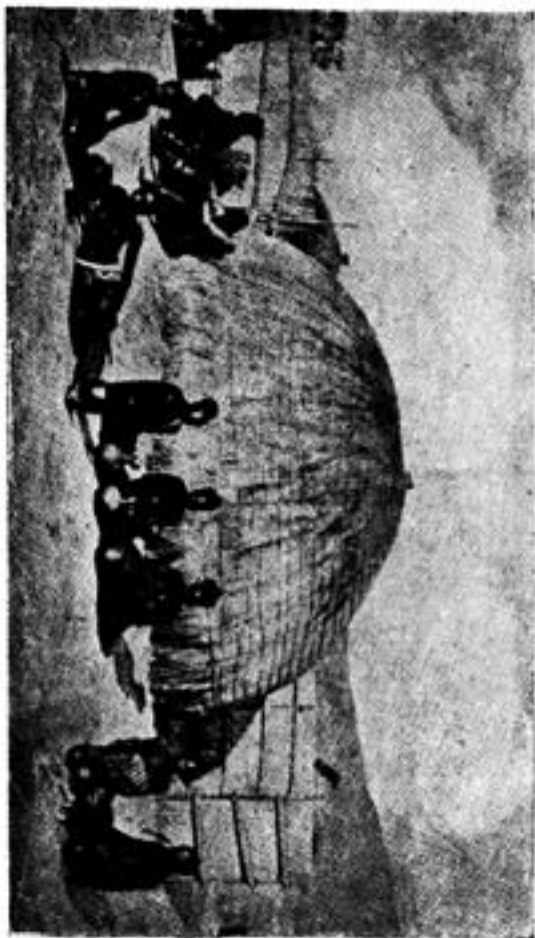
De aquí deriva, lógicamente, que las posibilidades de escapar del dispositivo de la magia de la producción, requerirían de alguna clase de operación al seno de la interacción material que desborde el marco de esa epistemología —cuantimás, en la perspectiva de un proyecto, como *El Espectro Rojo*, también adherido a la consideración marxiana de la experiencia de una temporalidad de reacción que no admite caer en la melancolía des-ilusionada.⁴²

5. La desmaterialización y sus límites

Es esta dimensión, que deriva de apuntar a una descripción "primitivista" del capital en su inmanencia totalizadora —por opaca que sea la estructura colonial en ella—, lo que hace del fetiche un montaje necesario de fragmentos donde códigos de valor no traducibles, y el residuo de otra economía heterogénea, se plantean como una constante subversión de la lógica de racionalización y política occidentales. La continua seducción de la noción del fetiche y la forma en que el arte contemporáneo parece apuntar a movilizar la producción de instancias particulares, localizadas y paradójicas de "irracionalidad" económica, en la forma de *anamorfismos postindustriales*, es evidencia de la continuidad (subterránea, y mayormente inconsciente) de ese proyecto de la categorización salvaje de una crítica desde el *doble* de la heterogeneidad. Reactivar el fetiche, una vez que queda restablecido su potencial crítico como categoría primitivista de y *acerca* de la sociedad moderna, establece un diagrama que permite toda una gama de operaciones intransigentes que se sitúan en abierta oposición a la expectativa de la *desmaterialización* y transparencia de las relaciones sociales. Es decir, el concepto del fetiche aparece también como un obstáculo contra la tentación de oponer al capitalismo el programa de una ilustración total, que ha guiado una parte fundamental del automatismo post-revolucionario que acecha fantasmagóricamente en el arte y la cultura

⁴¹ Pietz, "Fetishism and Materialism", art. cit., p. 143.

⁴² Véase el fragmento de Marx del *Dieciocho Brumario* que da origen a la imagen de *El Espectro Rojo*, en esta misma publicación, p. 1.



COMMUNICATION : Visage paranoïaque.

A la suite d'une étude, au cours de laquelle m'avait obsédé une longue réflexion sur les visages de Picasso et particulièrement ceux de l'époque noire, je cherche une adresse dans un tas de papiers et suis soudain frappé par la reproduction d'un visage que je crois de Picasso, visage absolument inconnu.

Tout à coup, ce visage s'efface et je me rends compte de l'illusion (?). L'analyse de l'image paranoïaque en question me vaut de retrouver, par une interprétation symbolique, toutes les idées qui avaient précédé la vision du visage.

André Breton avait interprété ce visage comme étant celui de Sade, ce qui correspondait à une toute particulière préoccupation de Breton quant à Sade.

Dans les cheveux du visage en question Breton voyait une perruque poudrée, alors que moi je voyais un fragment de toile non peinte, comme il est fréquent dans le style picassien.

Salvador DALÍ

contemporáneos. Nos referimos, claro, al discurso eminentemente no-repensado en que el arte crítico ha llegado a concebirse repetidamente bajo la figura de la “desfetichización”, sin importar que esas formulaciones “situadas” en la pura “crítica institucional” de mínimos desplazamientos carezcan ya de la fuerza motora para involucrar la contrastación de otra economía que aquella que es interna al mercado de pálidos gestos desmaterializados de lujo que no están siquiera conscientes de su estatuto de objetos y sujetos de la explotación. Estamos, ciertamente, en un momento en que las categorías, para usar la feliz expresión de Gayatri Spivak, han llegado a pervertirse en una *omelette* de teoría y prácticas, que como en algunas de las acciones o “situaciones construidas” de Tino Sehgal, *todo se desmaterializa menos el precio*, como ejemplares cabales de una post-ilustración inocua, cabalmente arquitectónica, y sin subsuelo cultural.⁴³ Restablecer la genealogía y práctica del fetiche consiste, quizá, a lo sumo, en reestablecer alguna clase de relación donde la teoría se ancle en la problemática de un huevo.⁴⁴

⁴³ “Este excedente de abstracción es también inherente a la naturaleza y el estatus del objeto artístico moderno —ya no más un fetiche pues está desprovisto de cualquier poder intrínseco, es decir, de la capacidad de asustar, *pace* a todas las vanguardias y sus hazañas *épatantes* (puros fiascos, no importa cuán enérgicos y esclarecedores sean), a diferencia de aquellas máscaras de danza extravagantemente monstruosas, asombrosamente trascendentes, cuya inocuidad era sólo descubierta, aprendida y conquistada soportando la prueba del miedo” (véase Francesco Pellizzi, “Pastizales del inframundo”, p. 4 de esta misma publicación).

⁴⁴ La cita a Gayatri Spivak refiere a uno de sus muchos momentos de lucidez y claridad irónica en el aula. En el seminario “Teoría de la traducción” de la primavera de 2005 en la Universidad de California, en Irvine, Spivak provocó una memorable explosión de carcajadas al contestar la pregunta de uno de los estudiantes en relación con la noción de “multitud” elaborada por Hardt y Negri en su famoso volumen *Imperio*, con la broma/metáfora del modo en que la teoría de la izquierda contemporánea había llegado a ser una *omelette* donde ya no se recordaban los huevos rotos. Esta descripción de la fascinación por las políticas “no-hegemónicas”, “horizontales” y puramente mesiánicas de la expectativa

No es casual que haya sido en el campo de la teorización paralela a la activación del objeto surrealista y la subversión sacrificial, en el territorio lúgubre de la investigación de “lo sagrado” de Bataille y su círculo, que el fetiche recuperara explícitamente su filo de primitivismo antioccidental. Fue en ese momento donde el campo semántico del fetiche hizo explosión, para derivar su impulso crítico en una lectura anti-colonial y anti-modernista, al plantear la relación corporal, localizada, material y excedida del fetichismo como un horizonte inalcanzable (al mismo tiempo que imprescindible) al juego artístico. Eso es lo que se encierra en el profusamente citado aforismo de Bataille: “reto a cualquier amante de la pintura a amar uno de sus cuadros tanto como el fetichista ama su zapato”.⁴⁵ Cuando Michel Leiris abordó, en la revista *Documents*, la reflexión sobre las esculturas del periodo de la etnografía invertida de Alberto Giacometti, planteó la búsqueda de una distinción entre el “verdadero fetichismo” que “yace en la base de toda existencia humana desde los tiempos más antiguos”, y aquellas obras de arte que por la vía de una intervención material y corporal son capaces de responderle en términos de un “mueble que podemos usar en ese extraño y vasto cuarto llamado espacio”.⁴⁶

Es posible que en la zona de confusión y disturbio del arte contemporáneo el fetiche sufra su revés, al plantear la exaltación y celebración de la no adecuación entre objeto y deseo, así como el juego de pulsiones de muerte (destrucción-negación) que son el itinerario lógico de la conciencia en su devenir como cuerpo enajenado (cuerpo cosa, cuerpo animal) que se suspenden y/o congelan en el

religiosa-activista, es crucial para *El Espectro Rojo*, pues localiza la llamada de atención, planteada por Spivak constantemente, de no asumir inocentemente el legado post-estructuralista sin entender su entronque con la tradición marxista.

⁴⁵ Georges Bataille, “L’Esprit moderne et le jeu des transpositions”, *Documents*, 1930, núm. 8, pp. 50-51. Véase el relevante comentario de Denis Hollier sobre este pasaje en *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, trad. de Betsy Wing, Cambridge y Londres: The MIT Press, 1989, pp. 112-113

⁴⁶ Michel Leiris, “Alberto Giacometti”, *Documents*, vol. 1, núm. 4, 1929, p. 209. Citado por Pietz, “The Problem of the Fetish, I”, art. cit., p. 11.

carácter *inútil* del arte. Su papel, en efecto, es perseguir la compleción del proyecto de inversión del juego dialéctico hegeliano, y la instauración de un efectivo bajo materialismo que busque explicaciones en un “principio horrible y *completamente ilegítimo*”, donde “ser y razón no pueden someterse en efecto sino a lo que es más *bajo*, a lo que no puede servir de ningún modo para imitar cualquier tipo de autoridad”.⁴⁷ En un giro radical, la operación materialista-artística quisiera remontar el fetiche a su poder de materialidad no-dialectizada (no-idealizada, no-sublimada, no-teologizada), capaz de violentar la racionalidad práctica alojada en la hegemonía del marginalismo donde deseo y consumo se rigen por la excitación de la utilidad al capital. Como una operación que, como Bataille planteó en su radical a-teología, tiene como marca central no ser una emancipación de la conciencia, sino el exceso de la cosa económica:

Es el retorno a la situación del animal que se come a otro, es la negación de la diferencia entre el objeto y yo mismo o la destrucción general de los objetos como tales en el campo de la conciencia. En la medida en que la destruyo en el campo de la conciencia clara, esta mesa deja de formar una pantalla distinta y opaca entre el mundo y yo. Pero esta mesa no podría ser destruida en el campo de mi conciencia si yo no diese a mi destrucción consecuencias en el orden real. La reducción real de la reducción del orden real introduce en el orden económico una inversión fundamental. Se trata, si hay que preservar el movimiento de la economía, de determinar el punto en que la producción excedente fluirá como un río *hacia afuera*. Se trata de consumir —o de destruir— infinitamente los objetos producidos.⁴⁸

Salir hoy *en defensa del fetiche* consiste en llevar hasta el límite la resistencia a toda crítica

⁴⁷ Georges Bataille, “Le bas matérialisme et la gnose”, en: *Documents*, año 2, 1930, núm. 1, pp. 1-8 (trad. al español: Georges Bataille, “El bajo materialismo y la gnosis”, en: *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, ed. de Fabián Lebenglik, sel. y trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003, pp. 56-63).

⁴⁸ Bataille, *Teoría de la religión*, op. cit., p. 106.

franciscana del sistema económico que reitere la forma en que el socialismo ahondó, miméticamente con respecto al capitalismo, la idea de la restricción y el cálculo. Significa rescatar al momento “primitivista” del modernismo como el desbordamiento que permite intensificar la noción de práctica artística como *una crítica inmanente de la obra de arte como fetiche* —es decir, como materialidad irreducible donde el sujeto asume el eje de los deseos sensuales sin cobertura racionalista, hasta descubrir el deseo de un sujeto perverso o des-quiciado. Este re-inscribir el momento primitivista de la teoría y la vanguardia requiere activar la circulación de la cuasi-carnalidad de la obra de arte como prótesis del deseo. La excavación que despleamos (la apertura de la cripta del fetiche) conduce a una operación múltiple de territorialización donde el campo histórico es imaginado como experiencia, falla, transacción, engaño, doblez opaco, y no como memoria de un iluminismo incompleto o manco. Es, de un modo que puede trasladarse también al campo político efectivo, una instancia de esa catástrofe iluminadora de la modernidad fallida que Ryszard Kapuściński denominó “la tremenda resistencia de la materia”.⁴⁹ La operación fetichista, como la entendemos, es la reificación llevada al límite, y no su contención. Pues sólo al llegar al límite del proceso de cosificación es que la crítica ideológica se disloca y aparece la verdad del diccionario de las ideas recibidas del colonialismo. El lugar donde toda referencia al “otro”, más allá de ser el lenguaje adherido al genocidio, es el diccionario tergiversado del residuo crítico.

⁴⁹ Ryszard Kapuściński, *La guerra del fútbol y otros reportajes*, trad. de Agata Orzeszek, Barcelona: Anagrama, 2008, p. 157. El pasaje en cuestión es, de hecho, una de las más brillantes teorizaciones de la dialéctica diabólica del poder en el llamado tercer mundo, donde la violencia y el fracaso de la modernización estatal nada tienen que ver con ningún criterio de moralidad de los líderes y los políticos.

Damaged by water, financed by insurance

Dañado por agua, financiado por el seguro. Libro dañado por agua del colectivo artístico A Kassen que contiene cuatro proyectos, 32 páginas. Publicado por Space Poetry en 2008.

A Kassen es un colectivo formado en Copenhague en 2004 por Christian Bretton-Meyer (1976), Morten Steen Hebsgaard (1977), Søren Petersen (1977) y Tommy Petersen (1975).



COMERCIO JUSTO DE CABEZAS

Una cabeza tatuada Maorí en la colección del Museo de Historia Natural de Rouen, Francia, iba a ser retornada a la comunidad Maorí de Nueva Zelandia en un intento de reequilibrar la grotesca situación histórica del comercio de partes humanas que fueron coleccionadas por los Europeos en el siglo XIX. “Era un gesto ético basado en el respeto por las culturas del mundo y la dignidad que corresponde a cada ser humano,” declaró el Alcalde de Rouen.

El Ministerio de Cultura de Francia ha respondido bloqueando el proceso del regreso de la cabeza Maorí y ha iniciado un proceso judicial contra el Alcalde de Rouen por haber intentado “remover ilegalmente un artefacto perteneciente al patrimonio cultural de Francia.”

Un funcionario disidente del gobierno francés señala: “Este objeto refleja el tráfico bárbaro de partes corporales y la creencia de que otra raza es inferior a la nuestra.”

Las autoridades culturales han señalado que la mayoría de los huesos y partes corporales fueron adquiridos ilícitamente y mediante las más horribles prácticas. Los guerreros tatuados Maoríes estaban a veces en peligro de ser asesinados con el fin de vender sus cabezas. Algunos esclavos Maoríes fueron tatuados a la fuerza y posteriormente decapitados.

La política vigente del Ministro de Cultura francés apoya el tráfico de huesos humanos y defiende prácticas colonialistas al declarar que la cabeza Maorí es un objeto de arte y no una parte corporal y al mismo tiempo sobreesee toda consideración ética para “garantizar la integridad del patrimonio nacional.”

El Dr. Tapsell, un Maorí, replica que la cabeza Maorí no tiene nada que ver con el patrimonio cultural francés.

Comercio Justo de Cabezas permite el intercambio equitativo de cabezas entre grupos indígenas cuyos descendientes ven denegado el derecho de las partes corporales de sus ancestros con los ciudadanos de países que retienen dichas partes de cuerpos.

Emilie proveniente de Lille es la primer europea que participa en el programa de intercambio de *Comercio Justo de Cabezas* al donar su cabeza como representante de la cabeza retenida por su gobierno en Francia.

La cabeza de Emilie habrá de ser retenida “en prenda de los restos” y habrá de ser devuelta a sus descendientes en Francia cuando el gobierno francés asuma su responsabilidad ética al regresar la cabeza Maorí a sus descendientes en Nueva Zelandia.

Aquellos europeos (especialmente ingleses, alemanes, españoles y portugueses) que deseen participar en el *Comercio Justo de Cabezas* pueden obtener mayor información del programa enviando un mensaje a zerynthia@zerynthia.it

¡ÚLTIMAS NOTICIAS!

Francia regresará cabezas maorí
Aljazeera, miércoles,
5 de mayo, 2010
13:56 Hora de la Mecca
10:56 GMT

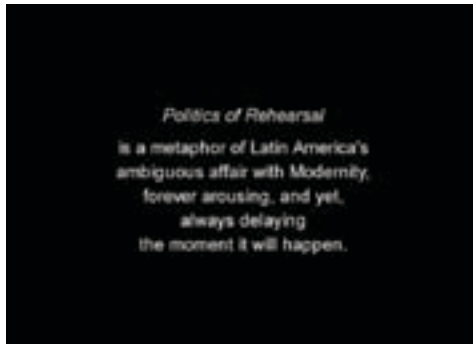
(Fuente: <http://english.aljazeera.net/news/asia-pacific/2010/05/20105574721701652.html>)

Francia ha decidido regresar 16 cabezas momificadas de guerreros maorí a Nueva Zelandia, finalizando un debate de años sobre los restos humanos adquiridos tiempo atrás por los

museos franceses. Sólo ocho legisladores de los 577 que componen la Asamblea Nacional francesa votaron contra el regreso de las cabezas el martes pasado. Las cabezas tatuadas, que se resguardan en varios museos franceses, habrán de ser devueltas durante el próximo año.

Nota de *El Espectro Rojo*: Cerca de 200 otras cabezas permanecen aún en otras colecciones alrededor del mundo.

(Fuente: <http://www.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=371608>)



Francis Alÿs. *Política del ensayo*.

En colaboración con Performa, Rafael Ortega y Cuauhtémoc Medina, 2004, video (30 minutos).
Fragmentos de la banda sonora

Al repensar la implicación de que el ensayo aparezca como comentario sobre la modernidad, lo que se hace muy evidente, de primer momento, es la noción de que la modernidad es pornográfica. Hay esta especie de representación de algo que se ve increíblemente placentero, increíblemente excitante, pero que al mismo tiempo que se muestra es imposible de apropiarse. Es una tarea de mera excitación, no de acoplamiento o de encuentro. En cierta manera, el hecho de que la pieza sea un constante postergar, lo que hace es mostrar que lo que quiere el espectador es precisamente mantener esa excitación, no es realmente llegar a ningún lugar sino solamente mantenerse excitado. Que es, en cierta manera, lo que busca la *stripper*

y más en este caso donde el tiempo se ha diluido y extendido.

En el continuo de la sociedad lo que hay es una combinación de la caída en la ilusión del desarrollo y el descubrimiento de su falsedad cada cierto tiempo. Eso provoca una noción de experiencia histórica de una historia que parece un castigo de Sísifo. Apenas empieza una tarea, apenas hay un tipo de esfuerzo, de sacrificios que ha llamado la elite a llevar a cabo durante años, hay que regresar al punto de partida original. Algo que siempre me imagino como un juego de serpientes y escaleras: vas avanzando y en lugar de la escalerita que te prometieron hay una serpiente que te baja a la casilla original. Y, efectivamente, lo que eso produce es la

noción de una especie de tiempo que —a pesar de que hay una multitud de momentos históricos, una multitud de fenómenos, una multitud de cambios— está cruzado con la noción de que la historia no está avanzando, que la historia siempre está repitiéndose y perdiéndose.

Hay dos consideraciones sobre la temporalidad de los ensayos que me parece podría ser interesante tocar. Una es que los ensayos abordan un territorio que no está del todo pensado del tiempo de producción en contra del tiempo del producto. Ponen el acento en la tarea más que en el resultado. Y esa distinción tiene mucho que ver con la distinción que Hannah Arendt formuló en *La condición humana* entre trabajo y labor.



Una de las características del mundo moderno es que a lo mejor ya no sabemos lo que es el trabajo: el trabajo como la producción que tiene relación con la creación de un objeto definitivo y permanente. Lo que en cambio tenemos es una constante reproducción, que es la constante labor cotidiana para mantener el sistema económico que siempre está desechando el producto y nunca queda nada. Lo que hay es una constante extenuación. El momento del ensayo me parece interesante porque a lo mejor uno podría decir metafóricamente que está procesando esta estética de la labor, que está muy involucrada en mucho del trabajo que has hecho. Un trabajo que no está viendo la producción en relación con la consecución de un resultado sino

con la pregunta de qué es lo que ocurre, qué es lo que se interpone, qué es lo que establece la forma y el tiempo del "está haciendo", de la relación orgánica de hacer.

Me parece también importante plantearse en esos términos la cuestión de por qué la labor se liga aquí con la ineficiencia. Porque básicamente la diferencia entre la labor y el trabajo es que a veces el trabajo bien realizado hace olvidar si fue eficiente o no.

Pero una de las características de estas situaciones —en donde todo es labor, como Arendt piensa que es el mundo moderno, en el que no hay trabajo de a de veras ya— es que la única pregunta que aparece es que si fue eficiente el proceso o no, si es posible reducir el esfuerzo, si es

factible acortar el tiempo para reducir el tiempo y para aumentar la producción.

En términos generales, los ensayos tienen el papel de clarificar que lo que llamamos labor es la definición de cómo se experimenta la temporalidad, una especie de esquema de la temporalidad. Mientras que el trabajo es como tiempo acumulado, que parece estar contenido en el producto, la experiencia de la labor formula una estructura de la temporalidad. Básicamente las fases del trabajo, su prolongación, sus interrupciones, su consecución, lo que crean es el tiempo.



Agencia Tributaria
Teléfono: 901 33 55 33
www.agencia tributaria.es

Declaración Censal
de alta, modificación y baja en el Censo
de Empresarios, Profesionales y Retenedores

Pág. 1
Modelo
036

Datos Identificativos

38810656L ANS P ADMON 08120
ANSON FRADERA MARTI

036800335862 4

101 NIF 38810656L
102 Apellidos y nombre o razón o denominación social ANSON FRADERA, MARTI

1. CAUSAS DE PRESENTACIÓN

A) Alta

- 110 [X] Solicitud de Número de Identificación Fiscal (NIF).
111 [] Alta en el Censo de Empresarios, Profesionales y Retenedores.

B) Modificación

- 120 [] Solicitud de NIF definitivo, disponiendo de NIF provisional.
121 [] Solicitud de nueva tarjeta acreditativa del NIF.
122 [] Modificación domicilio fiscal (páginas 2A, 2B y 2C).
123 [] Modificación domicilio social o de gestión administrativa (páginas 2A y 2B).
124 [] Modificación domicilio a efectos de notificaciones (páginas 2A, 2B y 2C).
125 [] Modificación otros datos identificativos (páginas 2A, 2B y 2C).
126 [] Modificación datos representantes (página 3).
127 [] Modificación datos relativos a actividades económicas y locales (página 4).
128 [] Modificación de la condición de Gran Empresa o Admón. Pública de presupuesto superior a 6.000.000 de euros (página 5).
129 [] Solicitud de alta/baja en el registro de exportadores y otros operadores económicos (página 5).
130 [] Solicitud de alta/baja en el registro de operadores intracomunitarios (página 5).
131 [] Modificación datos relativos al Impuesto sobre el Valor Añadido (página 5).
132 [] Modificación datos relativos al Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas (página 6).
133 [] Modificación datos relativos al Impuesto sobre Sociedades (página 6).
134 [] Modificación datos relativos al Impuesto sobre la Renta de no Residentes correspondiente a establecimientos permanentes o a entidades en atribución de rentas constituidas en el extranjero con presencia en territorio español (página 6).
135 [] Opción/renuncia por el Régimen fiscal especial del Título II de la Ley 49/2002 (página 6).
136 [] Modificación datos relativos a retenciones e ingresos a cuenta (página 7).
137 [] Modificación datos relativos a otros impuestos (página 7).
138 [] Modificación datos relativos a regímenes especiales del comercio intracomunitario (página 7).
139 [] Modificación datos relativos a la relación de socios, miembros o partícipes (página 8).
140 [] Dejar de ejercer todas las actividades empresariales y/o profesionales (personas jurídicas y entidades, sin disolución. Entidades inactivas).

C) Baja

- 150 [] Baja en el Censo de Empresarios, Profesionales y Retenedores
151 [] Causa

MINISTERIO DE ECONOMIA DE HACIENDA
AGENCIA TRIBUTARIA BARCELONA
14 NOV. 2009
ADMINISTRACION DE MATARÓ

Lugar, fecha y firma

Lugar MATARÓ
Fecha 14/11/2009
Firma en calidad de REPRESENTANTE
Firma Firmado D.D. MARTI ANSON FRADERA

Modelo 036. Alta en el censo de empresarios, profesionales, Hacienda. La empresa: Pinturas Jiménez, 2009. Cortesía del artista y Galería Toni Tàpies

SPLLOT!
BEEP-BEEP!



Venta y Alquiler de Muebles para Museos
Cédula: 1-23-167
tel: +34 670919595

CONTRATO DE ALQUILER

No. 1

FECHA DESDE		
DIA	MES	AÑO
25	MAYO	2010

FECHA HASTA		
DIA	MES	AÑO
29	AGOSTO	2010

2

Banco 3 plazas

2

Banco 2 plazas

2

Banco 1 plaza

1. El arrendador NO se hace responsable del mal uso que se le de al mobiliario por parte del arrendatario.
2. Los Muebles No deben ser perforados, golpeados, u otros daños que sufran que no sea el uso adecuado, de ser así se cobrarán el valor del equipo como nuevo.
3. Se deben de devolver los muebles limpios, tal y como fueron entregados. De no ser así se cobrarán la limpieza al término del presente contrato, por la limpieza en caso de ser devueltos sucios y en mal estado se cobrará lo siguiente: 100 Euros por la limpieza de cada mueble.
4. El alquiler corre durante el tiempo que están en su poder, estén o no en uso mientras no se devuelvan, se cobrarán las facturas correspondientes.
5. Se acepta cancelar el coste de mueble faltante al momento de la devolución.

Nombre: VICERRECTORIA CONSEJERIA DE CULTURA
Y DEPORTE Y COMARCAS DE MADRID

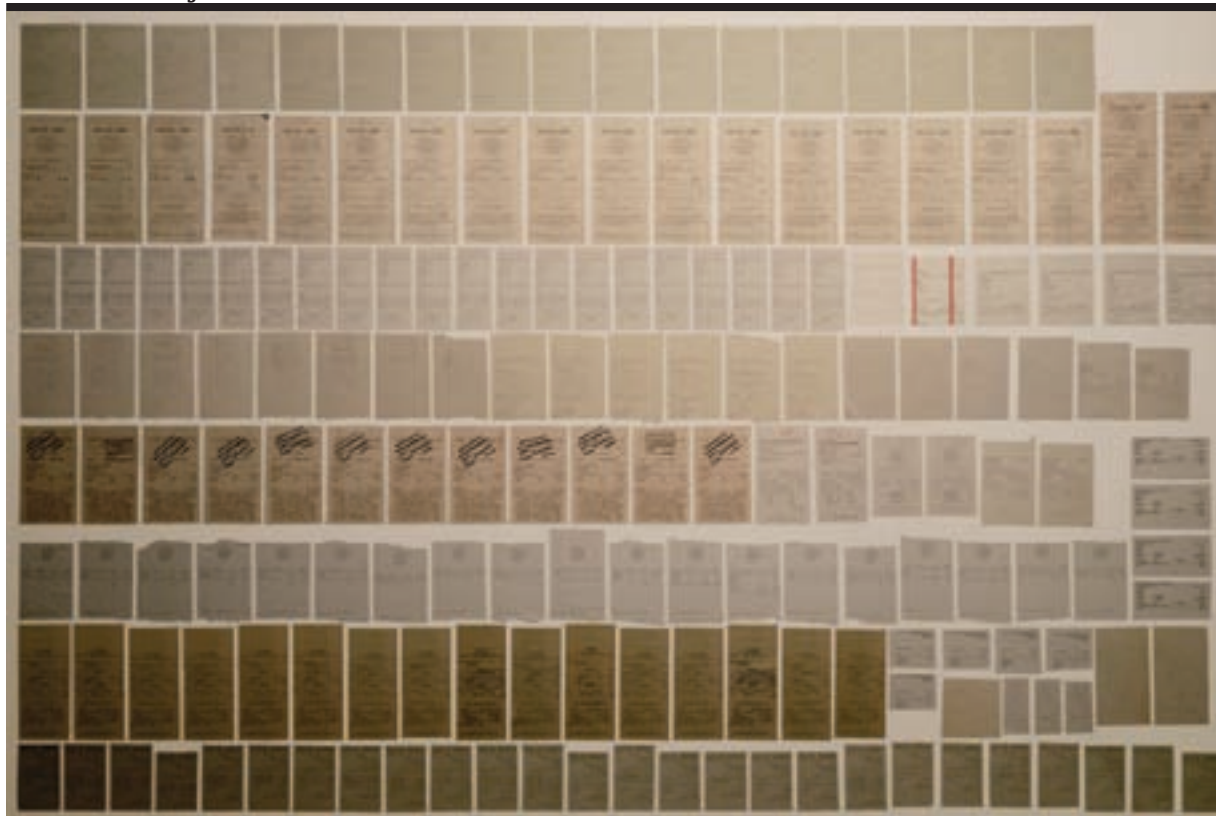
Teléfono: CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

No. de Cédula: 1-23-67

Firma: DIRECTOR

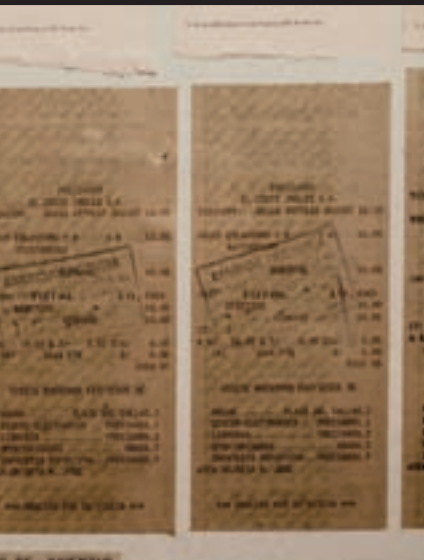
Ferran Barenbit

CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

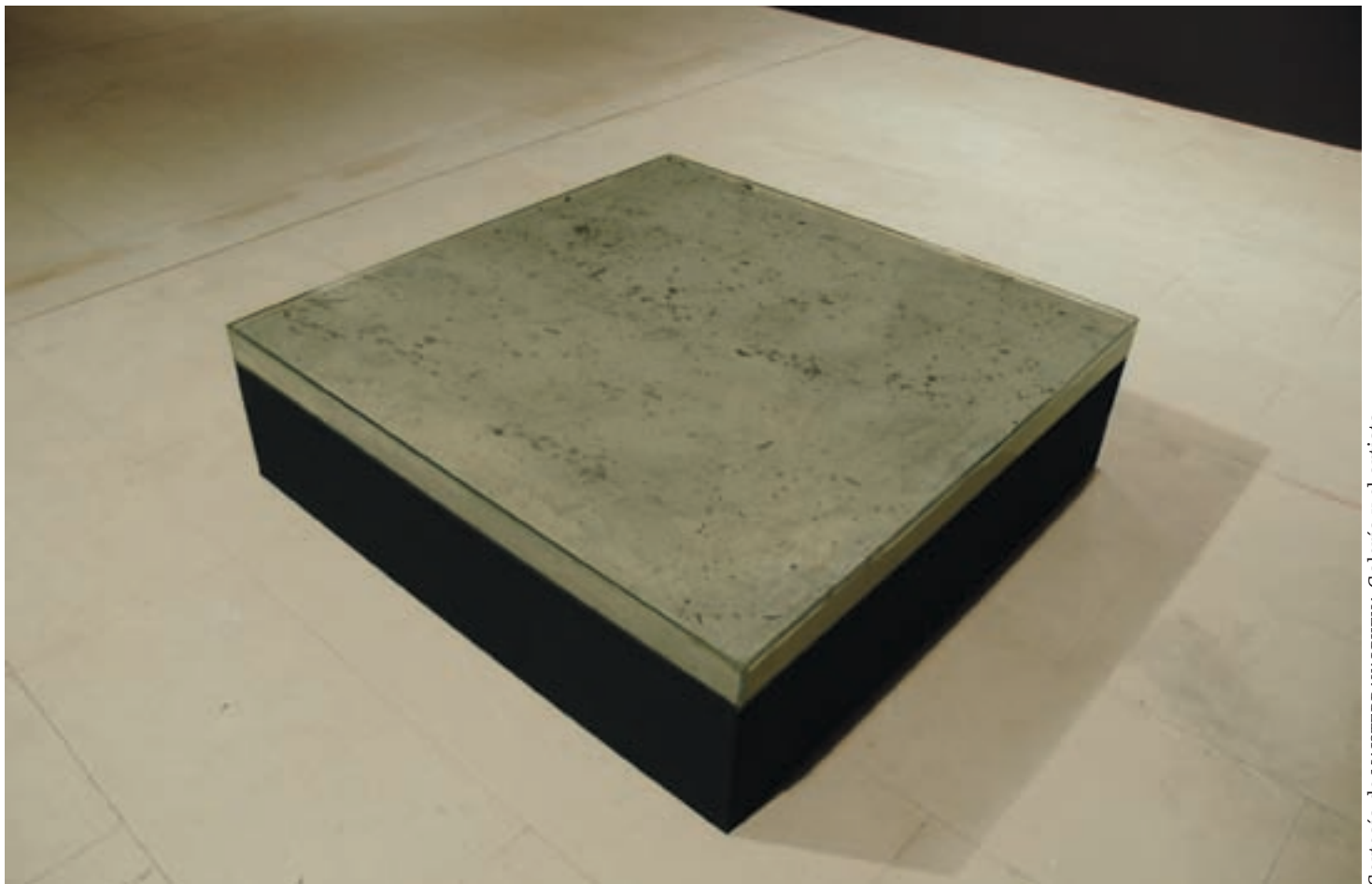


Tickets de libros de Bakunin. Fotografía a color, 120 x 160 cm.





Fotografía a color de las cenizas en la mañana siguiente a la noche en que fue realizada la acción, 120 x 160 cm.
Las Vistillas, Madrid



Vitrina con las cenizas, 8 x 120 x 120 cm.

México, D.F., a 23 de febrero de 2010

Estimado Director del Centro de Arte 2 de Mayo:

Me remito a usted para presentarle mi proyecto a realizar en el contexto de la exposición *Fetiches críticos*, comisariada por "El Espectro Rojo", que tendrá en lugar en el Centro de Arte el próximo mes de mayo.

Mi proyecto consiste en realizar un *site specific* en la casa del director del Centro de Arte.

La operación a ejecutar es reemplazar una pieza del interior de uno de los electrodomésticos de la casa del director del Centro por otra igual fundida en oro macizo de 18 quilates. Las instrucciones para realizar este intercambio de la pieza por su réplica de oro son:

- Desmontar la carcasa del electrodoméstico para acceder a su interior.
- Elegir la pieza a reemplazar.
- Desmontar esta pieza y enviarla a un joyero para que saque su réplica en oro macizo.
- Colocar la pieza de oro macizo en el lugar en el que se encontraba la pieza original.
- Cerrar la carcasa del electrodoméstico. El electrodoméstico seguirá funcionando con normalidad.

Estas labores pueden ser realizadas, o bien por el mismo director del Centro, o por un técnico. La producción de la pieza de oro macizo debe ser realizada por un joyero.

La pieza que se exhibirá en las salas del Centro de Arte durante la exposición *Fetiches críticos* será el electrodoméstico de la casa del director del Centro, con su carcasa cerrada; la pieza de oro quedará por lo tanto oculta al espectador. A simple vista se trata de un *ready-made*. Una vez que haya terminado la exposición, el electrodoméstico completo con la pieza de oro incorporada volverá a ocupar el espacio doméstico que le es propio en casa del director del Centro.

El electrodoméstico continuará siendo en todo momento propiedad del director del Centro y mi intervención quedará adherida al mismo de manera inseparable.

Ambas partes establecerán las limitaciones de uso comercial y de uso real del electrodoméstico.

El electrodoméstico será elegido de mutuo acuerdo por las partes, el artista y el director del Centro, así como el título exacto de la pieza que, *a priori*, será del todo explicativo en consonancia con los títulos de mis trabajos anteriores. Este título será propuesto por el artista al director del Centro durante el proceso de trabajo y cuando se haya llegado a la conformidad de ambas partes, se dará por válido.

Karmelo Bermejo

Madrid, a 5 de marzo de 2010

Estimado Karmelo Bermejo:

Muchas gracias por su carta del pasado 23 de febrero en la que me propone su pieza con la que participará en la exposición *Fetiches críticos*.

Residuos de la economía general, comisariada por "El Espectro Rojo".

La idea que usted propone —sustituir una pieza de un electrodoméstico de uso familiar por su similar en oro y exponer dicho objeto en el CA2M— me parece viable.

Puedo realizar un reportaje fotográfico de los electrodomésticos que mi familia y yo veamos razonables para este objetivo y enviárselo para que pueda decidir cuál se aproxima más a sus ideas. En su nota usted dice que ambas partes establecerán las limitaciones de uso comercial y de uso real del electrodoméstico. Le ruego que nos aclare, tanto a mí como al comisario, Cuahtémoc Medina, qué quiere decir este punto. A nuestro entender, no debería existir ninguna limitación. Tras su intervención y su exposición en el CA2M, el electrodoméstico, será de mi propiedad, tanto como electrodoméstico como obra de arte de Karmelo Bermejo. Para ello le solicitaré que me dé la documentación pertinente —un certificado de autenticidad—, para lo cual supongo que usted querrá coordinarse con su galería de Madrid. Así, podrá continuar utilizándola como objeto de utilidad familiar o, si así lo decidiéramos mi familia y yo, podrá darle un uso de obra de arte e incluso introducirla en el mercado secundario.

Reciba un cordial saludo,

FB

México, D.F., a 10 de marzo de 2010

Estimado director del Centro de Arte:

Le aclaro en primer término que las limitaciones de uso comercial y de uso real del electrodoméstico a las que me refiero son las siguientes:

En efecto el electrodoméstico continuará en todo momento siendo de su propiedad, así como la pieza de oro que quedará adherida al mismo de manera inseparable.

El precio al que se ofertará la pieza en caso de que así se desee no será en ningún caso menor que el precio de venta al público en galería de piezas similares.

Asimismo, en caso de que se desee comercializar la pieza, esta venta no deberá tener ningún otro propósito que no sea el de su enriquecimiento personal y el de su familia, quedando explícitamente descartada cualquier finalidad de tipo benéfico.

La pieza tampoco podrá ser donada a institución alguna con estos fines.

Respecto al uso del electrodoméstico, en ningún caso el componente interno de oro macizo será expuesto o se distribuirán imágenes del mismo; es responsabilidad de su poseedor mantener oculta la imagen del componente de oro macizo en estos términos. En caso de que la pieza sea expuesta, se exhibirá siempre el electrodoméstico completo y cerrado.

Respecto a la elección del componente interno, me gustaría supervisar también esta elección.

Respecto a la elección del componente interno debo poner tan sólo dos condiciones: la pieza ha de ser una pieza de funcionamiento y no, por ejemplo, de sujeción, es decir, no vale un tornillo por ejemplo, tampoco debe ser una cantidad de

oro ridícula. En cualquier caso, comencemos desde ya a abrir electrodomésticos y daremos con nuestra clave.

Reciba un cordial saludo,
Karmelo Bermejo

Madrid, a 7 de abril de 2010

Estimado Karmelo Bermejo:

Tras una larga reflexión familiar, creemos que el electrodoméstico idóneo es la aspiradora. Los motivos son:

- Podemos vivir sin ella los tres meses de la exposición.
- Es un objeto que encuentro por sí mismo atractivo.
- Se parece más a un fetiche que una lavadora.
- No es ni demasiado grande ni demasiado pequeño.
- Tiene ya muchos años y funciona estupendamente. Funcionaría durante décadas, creo, con el tratamiento adecuado (no pasa lo mismo con otros electrodomésticos: mi experiencia es que están diseñados para fallar a los cinco años).
- Su mecánica no debe ser compleja.

Como ve en las imágenes adjuntas, el mecanismo del motor puede ser extraído para su manteni-

miento. No debe ser difícil abrirlo y encontrar la pieza adecuada para sustituir. Puedo hacerlo siguiendo sus instrucciones y enviándole fotos de todas las piezas móviles a la vista (aspas de ventilador, ejes, etc.).

Salud,
FB

México, D.F., a 9 de abril de 2010

Estimado Ferran Barenblit:

Los motivos que desarrolla en su carta para realizar la operación con su aspiradora son del todo pertinentes, como conclusión le envío el título de la pieza y los datos técnicos:

"Componente interno de la aspiradora del director de un Centro de Arte reemplazado por una réplica de oro macizo con los fondos del centro que dirige"

Técnica: Oro de 18 quilates.

Medidas: Secretas.

Aprovecho para comunicarle mi renuncia expresa a recibir cualquier tipo de honorario por el trabajo realizado.

Un saludo,
Karmelo Bermejo





FCO. XAVIER ARREDONDO GALVAN
NOTARIO PUBLICO No. 173 DEL D.F.
NOTARIO DEL PATRIMONIO INMUEBLE
FEDERAL

-- ESCRITURA NÚMERO CUARENTA Y CUATRO MIL NOVECIENTOS SESENTA Y DOS --
111207X11/MRH - - - LIBRO NUMERO NOVECIENTOS CINCUENTA - - - - - A7F264

En el Distrito Federal, siendo las trece horas del día once de diciembre de dos mil siete, FRANCISCO XAVIER ARREDONDO GALVÁN, titular de la notaria número ciento setenta y tres del Distrito Federal, hago constar que en las oficinas ubicadas en el primer piso del Edificio número ciento cincuenta y ocho de la Calle de Progreso, esquina con la Calle de Salvador Novo, en la Colonia Barrio de Santa Catarina, Delegación Coyoacán, Distrito Federal, MIGUEL CALDERÓN ROTHENSTREICH, me manifestó su deseo de otorgar TESTAMENTO PUBLICO ABIERTO, de conformidad con lo que así redactó según expresión clara y terminante de su estricta voluntad: Declara el testador, llamarse como se dijo, y ser: a).- hijo de MAURICIO CALDERÓN MEJÍA y VIVIAN BEATRIZ ROTHENSTREICH NUSSBAUM, ambos viven, b) mexicano, c) nació en el Distrito Federal, el primero de junio de mil novecientos setenta y uno; d) de ocupación: artista, e) soltero; f) domiciliado en Tacámbaro número veinticinco, Colonia Condesa, Delegación Cuauhtémoc, Código Postal cero seis mil ciento setenta, Distrito Federal; SE IDENTIFICA CON: Original de su credencial para votar con fotografía folio número cero cinco cero nueve uno dos dos cinco cero tres cinco ocho seis, misma que devuelvo al testador y cuya copia fotostática agrego al apéndice de esta escritura bajo la letra "A".- - - - -

- - - - - Expuesto lo anterior, el testador otorga las siguientes:- - - - -

CLÁUSULAS

PRIMERA.- INSTITUCIÓN DE HEREDERO.- El testador instituye como único y universal heredero de todos sus bienes, derechos y obligaciones presentes y futuros, a: CARLOS SLIM HELÚ.- - - - -

SEGUNDA.- INSTITUCIÓN DE ALBACEA.- El testador instituye como albacea de su sucesión, a: CARLOS SLIM HELÚ.- - - - -

TERCERA.- REVOCACIÓN.- El testador desea que este testamento se cumpla como su última y deliberada voluntad, y revoca cualquiera otro otorgado con anterioridad a éste.- - - - -

YO, EL NOTARIO HAGO CONSTAR BAJO MI FE:

I.- EN MATERIA DE DOCUMENTOS.- Que certifico que tuve a la vista el documento presentado por el testador para la formación de la presente escritura, mismo que declara que es auténtico.- - - - -

II.- ADVERTENCIAS LEGALES.- Que en términos de la Ley, hice del conocimiento del testador:- - - - -

A).- Que todo lo declarado por él y hecho constar en esta escritura, lo hizo siempre bajo protesta de decir verdad, por lo que le advierto, que en caso de que faltare a ella, se le aplicarán las penas previstas para



el delito de falsedad ante autoridades, de conformidad con el artículo ciento sesenta y cinco de la Ley del Notariado en vigor. - - - - -

B).- Del contenido del artículo ciento cincuenta y seis de la Ley del Notariado vigente, que establece que en tanto no se declare judicialmente la falsedad o nulidad de esta escritura, ésta será prueba plena de lo siguiente: a).- Que el testador manifestó ante mí su voluntad de celebrar el acto consignado en esta escritura; b).- Que hizo las declaraciones que narro aquí como tuyas, c).- De la verdad y realidad de los hechos de los que di fe tal como los referí; y, d).- De que observé las formalidades correspondientes; y, - - - - -

C).- Que en términos de la fracción VI del artículo cuarenta y cinco de la Ley del Notariado para el Distrito Federal, me identifiqué plenamente como notario ante el testador con la exhibición de mi credencial oficial de notario expedida el veinte de agosto de dos mil tres - - - - -

III.- CERTIFICACIONES NOTARIALES.- Que en términos de la fracción XX del artículo ciento dos de la Ley del Notariado para el Distrito Federal en vigor, en relación al compareciente: - - - - -

A).- Me aseguré de su identidad como consta al final de sus generales;-

B).- Que a mi juicio, tiene capacidad, y me cercioré de que se halla en su cabal juicio y libre de cualquier coacción, en virtud de que en mi concepto y en términos del artículo ciento cinco de la Ley del Notariado en vigor, no observé en él manifestaciones de incapacidad natural y no tengo noticias de que esté sujeto a incapacidad civil. - -

C).- Que le hice saber el derecho que tiene de leer personalmente esta escritura y de que su contenido le sea explicado por el suscrito;- - -

D).- Que a su pedimento le leí íntegramente la presente escritura sin interrupciones y en voz alta el presente testamento, y que en su redacción y otorgamiento se observaron todas las formalidades previstas por el Código Civil, hechas en un sólo acto, mismas que comenzaron con la lectura del testamento y me manifestó su comprensión plena y le expliqué su contenido;- - - - -

E).- Que le ilustré acerca del valor, las consecuencias y los alcances legales del contenido de este testamento; y, - - - - -

F).- Que el testador manifestó su conformidad, con la impresión de su firma, puesta en este instrumento siendo las trece horas con cinco minutos del día de su fecha, momento en que lo AUTORIZO DEFINITIVAMENTE por haberse cumplido con todos los requisitos legales para ello. DOY FE. - - - - -

UNA FIRMA ILEGIBLE.- FRANCISCO XAVIER ARREDONDO GALVAN.- FIRMADO.- EL SELLO DE AUTORIZAR. - - - - -



FCO. XAVIER ARREDONDO GALVAN
NOTARIO PÚBLICO No. 173 DEL D.F.
NOTARIO DEL PATRIMONIO INMUEBLE
FEDERAL

NOTA PRIMERA.- Con esta fecha, en términos del artículo 121 de la Ley del notariado para el Distrito Federal, di aviso al Archivo de Notarías del otorgamiento del testamento que se contiene en esta escritura según copia sellada de tarjetas que agrego al apéndice bajo la letra que le corresponde. Distrito Federal, a 13 de Diciembre de 2007.- Doy Fe.- Rúbrica.- - - - -

Documento al apéndice con la letra "B".- Escritura No. 44962 - Libro 950 - No. Of. 00044775 - Lic. FRANCISCO XAVIER ARREDONDO GALVÁN. Notario No. 173. Presente. Por su atento oficio de fecha 11 de diciembre de 2007 quedo enterado que el 11 de diciembre de 2007 autorizó Ud. el testamento público abierto que otorgó CALDERÓN ROTHENSTREICH MIGUEL. Archivo General de Notarías del DF. Firmado.- No. 17336277. Al reverso un sello que dice: "...Dirección General Jurídica y de Estudios Legislativos. Ventanilla única 13 DIC. 2007 Recibido para tramite...".- - - - -

ES QUINTO TESTIMONIO, QUINTO QUE SE EXPIDE PARA EL SOLICITANTE MIGUEL CALDERÓN ROTHENSTREICH, A TITULO DE TESTADOR. ESTE TESTIMONIO SE COMPONE DE SEIS PAGINAS, DE LAS CUALES, TRES PAGINAS SON TRANSCRIPCIÓN DE LA ESCRITURA Y ESTAN PROTEGIDAS CON KINEGRAMAS, LOS CUALES PUEDEN NO TENER NUMERACION CONSECUTIVA, Y TRES PAGINAS, QUE SON REPRODUCCION DE LOS DOCUMENTOS QUE OBRAN EN EL APENDICE. AUTORIZO CON MI SELLO Y FIRMA, EN EL DISTRITO FEDERAL, EL SIETE DE ENERO DE DOS MIL OCHO.- DOY FE.- --

[Handwritten signature in blue ink]



El 13 de diciembre de 2007, el artista Miguel Calderón hizo su testamento frente al notario público número 173, Lic. Francisco Xavier Arredondo Galván. En el testamento público abierto, en la escritura con el número 44900, Miguel Calderón asigna:

Primero: Institución de heredero. Miguel Calderón instituye como único y universal heredero de todos sus bienes, derechos y obligaciones, presentes y futuros a: Carlos Slim Helú.

Segundo: Institución de albacea. Miguel Calderón instituye de albacea de su sucesión a: Carlos Slim Helú

Tercero: Revocación. Miguel Calderón desea que este testamento se cumpla como su última y deliberada voluntad y revoca cualquier otro otorgado con anterioridad.

Con este testamento público abierto, el artista hereda todos sus bienes a Carlos Slim, magnate que se abalanzó en la privatización de la telefonía en México durante la década de los noventa, fundando un imperio con el monopolio de las telecomunicaciones. Slim ha sido designado por la revista Forbes como la persona más rica del mundo en 2010 con 53,500 millones de dólares, sobre la base, según informa el comunicado, de una fortuna "hecha por él mismo".

Publicidad y promoción

Publicidad exterior

La publicidad exterior abarca todas las vallas publicitarias, carteles, pancartas, la publicidad en medios de transporte y cualquier material de exhibición en exteriores.

Esta área de la publicidad se ocupa ante todo de los medios exteriores mayores estandarizados, es decir: carteles impresos y vallas de anuncios pintados a mano.

Para obtener la máxima efectividad, la publicidad exterior debe ser usada sólo como parte de un programa publicitario de planeación total.

El texto debe ser breve y basado en un eje de ventas único. En general, un automovilista sólo puede leer al pasar de siete a diez palabras. (Se aconseja usar menos palabras aún). El diseño debe ser sencillo, definido y llamativo.

Dado que las vallas, tablonas, etc., se pintan a mano, debe proporcionarse un muy descriptivo diseño en proporción, además de material de referencia excepcionalmente bueno para los rótulos e ilustraciones.

La marca corporativa debe ser reproducida de pruebas autorizadas. En reproducciones de gran tamaño, en las que la reproducción fotomecánica resulta poco práctica, debe utilizarse una cuadrícula aprobada de la marca corporativa. Además, todas las pautas y parámetros descritos al inicio de esta sección se aplican en la mayor parte de los tipos de publicidad exterior.

En la sección de materiales reproducibles de este manual se proporcionan cuadrículas a escala de 8 1/2 por 11 pulgadas (21.5 por 28 centímetros).



WE SUPPORT THE HUNGER-STRIKERS



Francis Urquhart

Cortesia de HOTEL, Londres



Jake & Dinos Chapman
CFC76249559.3, 2002
Bronce pintado
92 x 41 x 9 cm



Jake & Dinos Chapman
Dibujo V, Chapman Family Collection, 2002
 Grabado en blanco y negro
 148.6 x 128.6 cm (incluye marco)



Jake & Dinos Chapman
Dibujo IV, Chapman Family Collection, 2002
 Grabado en blanco y negro
 148.6 x 128.6 cm (incluye marco)



Jake & Dinos Chapman
Dibujo VI, Chapman Family Collection, 2002
 Grabado en blanco y negro
 148.6 x 128.6 cm (incluye marco)

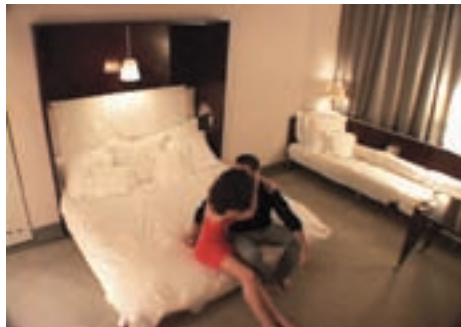
Presentada en la Galería White Cube, la exhibición: *Obras de la Chapman Family Collection*, compuso un extraordinario ensamble de raros objetos etnográficos y reliquiosos fetiches que sucesivas generaciones de la familia Chapman han acumulado diligentemente por un periodo de más de setenta años. Salvo unas cuantas obras aisladas, exhibidas generosamente en *Africa: The Art of a Continent* en la Royal Academy of Arts en Londres, la colección no había sido previamente presentada en su desvergonzada integridad. Las obras cumbres de la *Chapman Family Collection* incluyen trofeos primitivos y máscaras iniciáticas prácticamente desconocidas de las antiguas regiones coloniales de Camgib, Seirf y Ekoc, mismas que han sido reconocidas por expertos acreditados como las más notables en el mundo entero.

En cuanto a la genealogía de nuestra propia cultura contemporánea, la *Chapman Family Collection* rastrea las influencias latentes que la han impregnado: esas voces mudas que se cuecen lentamente en los rescoldos de la aurora primordial. Su estoicismo monolítico reverbera con la historia de una cultura saqueada por el colonialismo industrial. No obstante, su

belleza permanece a la vez intacta y contagiosa. De hecho, desde que el colonialismo del siglo XX, empezó a escarbar el suelo en pos de minerales esenciales y descubrió en los objetos del arte primitivo una veta rica e intocada de tesoros, su propio linaje fue irrevocablemente trastornado por la involuntaria interrupción destructiva del paraíso. La *Chapman Family Collection* muestra cómo el esfuerzo económico fructífero encendió las pasiones artísticas de Picasso, Matisse y Braque, cuyo interés en el arte etnográfico empezó a disipar la larga sombra que se proyectaba sobre la cultura occidental. Gracias a la mirada visionaria de estos artistas intempestivos, el arte etnográfico se reconcilió y se fundió con el modernismo, creando formas eternas y permitiendo a la cultura global armonizarse en un lenguaje poético singular.

Con este objetivo inefable en mente, la *Chapman Family Collection* ofrece al espectador un pasaje luminoso para apreciar su experiencia interna y externa, para atestiguar el núcleo de fuerza emotiva que comparten por igual el artista primitivo analógico y el artista tecnológico. En su generoso arco, la *Chapman Family Collection* es capaz de mostrar formas de arte

cristalizadas en su más pura y simple intensidad y sensualidad, donde las voces de los vivos y muertos ansían, como nosotros, lo divino en tanto tiemblan ante el poderoso enigma del infinito. El artista naíf primitivo, como el moderno, sabe bien que el poder mueve al mundo. El poder del agua, la madera, el viento, el petróleo y la fuerza nuclear mantienen nuestras casas tibias y nos llevan de un lugar al otro; cocina la comida de la aldea, lleva al filántropo a tierras distantes, y lo ayuda a traer de regreso los elegantes artefactos que enriquecen nuestra comprensión y apreciación de la belleza. Sabemos que el poder económico y político organiza, motiva y rige a las sociedades donde vivimos, pero quizá el poder espiritual es el más potente de todos, pues provee a la humanidad de la habilidad para ordenar nuestro mundo y comprender la naturaleza en la aciaga administración del bienestar y la enfermedad, la propia seguridad y la propia catástrofe. La *Chapman Family Collection* es una encarnación de habilidosa maestría que demuestra que la manipulación divina del poder espiritual, es una de las principales funciones del arte etnográfico.



Andrea Fraser. *Untitled*. Del 10 de junio al 23 de julio de 2004. Recepción inaugural: Jueves 10 de junio, 6-8 pm

La Friedrich Petzel Gallery se complace en anunciar *Untitled*, una exposición individual de la artista residente en Nueva York Andrea Fraser. Esta exposición constará de dos obras: *Untitled* [Sin título], 2003, y *Don't Postpone Joy, or Collecting Can Be Fun* ["No pospongan la dicha, o Coleccionar puede ser divertido"], 1993.

Untitled (2003) se inició en 2002 cuando Andrea Fraser se acercó a la Friedrich Petzel Gallery para concertar en su nombre el encargo de un coleccionista particular. Los requisitos del encargo incluían un encuentro sexual entre Fraser y el coleccionista, que sería grabado en video, siendo el primer ejemplar de la edición para el coleccionista participante. El video resultante es un documento de sesenta minutos sin

sonido ni edición, tomado en una habitación de hotel con una cámara inmóvil y la luz ambiental.

Untitled es la continuación de los veinte años que Fraser lleva examinando las relaciones entre los artistas y sus mecenas. Conocida por sus performances a manera de visitas a galerías y análisis del coleccionismo en museos, instituciones de arte corporativas y coleccionistas particulares, *Untitled* desplaza el foco de su investigación de las condiciones sociales y económicas del arte a un terreno mucho más personal. La obra plantea cuestiones relativas a los términos éticos y consensuales de las relaciones interpersonales, así como a los términos contractuales del intercambio económico.

Esta exposición es la premier en Estados Unidos de *Untitled*. Se presentó al público por primera vez en *Andrea Fraser, Works: 1984-2003*, una retrospectiva intermedia organizada por el Kunstverein de Hamburgo en el verano de 2003. Actualmente se muestra en la segunda sede de esta retrospectiva, la Dunkers Kulturhus, en Helsingborg, Suecia.

La exposición será inaugurada el 10 de junio con una recepción de 6 a 8 pm, y permanecerá abierta hasta el 9 de julio. Una exposición individual simultánea de la obra reciente de Fraser se muestra en American Fine Arts Co., 530 West 22nd Street. Para mayor información, sírvase contactar a Friedrich Petzel Gallery al 212.680.9467 o info@petzel.com.

FRIEDRICH PETZEL | GALLERY

636 W 22ND STREET □ NY NY 10011 □ TEL 212 680 9467 □ FAX 212 680 9473

FOR IMMEDIATE RELEASE

ANDREA FRASER
Untitled

JUNE 10 – JULY 23, 2004

OPENING RECEPTION: THURSDAY, JUNE 10, 6-8 PM

Friedrich Petzel Gallery is pleased to announce *Untitled*, a solo exhibition by New York-based artist Andrea Fraser. The exhibition will be comprised of two works, *Untitled*, 2003, and *Don't Postpone Joy, or Collecting Can Be Fun*, 1993.

Untitled, 2003 was initiated in 2002 when Andrea Fraser approached Friedrich Petzel Gallery to arrange a commission with a private collector on her behalf. The requirements for the commission were to include a sexual encounter between Fraser and a collector, which would be recorded on videotape, with the first exemplar of the edition going to the participating collector. The resulting videotape is a silent, unedited, sixty-minute document shot in a hotel room with a stationary camera and existing lighting.

Untitled is a continuation of Fraser's twenty-year examination of the relationships between artists and their patrons. Known for her performances in the form of gallery tours and analyses of collecting by museums, corporate art institutions, and private collectors, *Untitled* shifts the focus of this investigation from the social and economic conditions of art to a much more personal terrain. The work raises issues regarding the ethical and consensual terms of interpersonal relationships as well as the contractual terms of economic exchange.

This exhibition is the United States premiere of *Untitled*. It was first presented publicly in *Andrea Fraser, Works: 1984-2003*, a mid-career retrospective organized by the Kunstverein in Hamburg, in the fall of 2003. It is currently on view at the second venue of Fraser's retrospective, the Dunkers Kulturhus in Helsingborg Sweden.

....

The exhibition will open on June 10, with a reception from 6 - 8 p.m., and will remain on view through July 9. A concurrent solo exhibition of new work by Fraser will be on view at American Fine Arts. Co, 530 West 22nd Street. For further information, please contact Friedrich Petzel Gallery at 212.680.9467 or info@petzel.com.

ilich@sabotage.tv

Casi a la par que coloqué en órbita espacial el servidor autónomo cooperativo PossibleWorlds.org, creé un cuerpo que lo acompañaría desde el inicio: SpaceBank.org. Recuerdo una de las primeras discusiones con la base de apoyo sobre el asunto de que uno de estos proyectos era el cuerpo político y el otro el económico. Nos preguntábamos cuál prevalecería sobre cuál, o si se lograría un balance funcional en el que cada uno desempeñara su justo papel sin interferir en las competencias del otro: que la economía fuera política y no que ésta se convirtiera en una empresa como todas las demás, que llevan en su ADN el asunto de obtener ganancias por sobre todas las cosas.

El primero de éstos era, digamos, un territorio, una pequeña isla en la red ocupada por individuos, colectivos, asociaciones y empresas, hasta llegar literalmente a sobrepoblarla. Esto nos generó una economía que permitió mantener una especie de solvencia y que nos dio ánimo para generar contenido (*podcasts*, telenovelas, series de animación y textos) enfocados a los pobladores del servidor.

El segundo fue, en un principio, una pequeña alcancía en la que le depositábamos monedas y retirábamos billetes, y que pronto aprendimos a controlar de formas y modos que nos enseñaron no sólo a administrar o multiplicar, sino a generar un modelo económico que en cierta medida nos ha permitido abandonar los confines tradicionales de la economía virtual del don —la forma en que se estructuran la mayor parte de los proyectos culturales en internet— para adentrarnos en un sistema económico híbrido que oscila entre lo que llamaremos “economía interna”, donde ocurre el intercambio entre socios inversionistas (que construyen y controlan su propia infraestructura e instituciones), y “economía externa” (lo que se puede consumir o descargar *online*), que aunque en apariencia funciona como una cooperativa del don, crea la riqueza necesaria para permitir potenciar colectivamente conexiones en los mercados globales, como la Bolsa Mexicana de Valores y mercados marginales de *commodities* (mercancías) ideológicamente correctos, que permiten al colectivo involucrado en estas operaciones acercarlo a su objetivo sin dañar el de otros. Y así, poco a poco, ambos proyectos continuaron creciendo y generando otras iniciativas, hasta que, tres años después, éstas a su vez se consolidaron en el cuerpo paradigmático de nuestros días: una corporación.

Lo que sigue a continuación son algunos extractos de los reportes operativos de Diego de la Vega, S.A. de C.V.

05 de enero, 2009

La Digna Rabia

El CEO de Diego de la Vega, S.A. de C.V., participa inesperadamente con una conferencia magistral en la mesa “Otra comunicación, otra cultura”, en el Primer Festival Mundial de la Digna Rabia, donde compartió mesa con varios comandantes del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, entre ellos el Comandante Zebedeo (quien moderaba la mesa) y su portavoz oficial, el Subcomandante Insurgente Marcos. Básicamente la participación consistió en hacer un análisis de la otra cultura, pero no pudimos desaprovechar la oportunidad de hacer pública la invitación a participar en la cooperativa de producción Radio Latina AM.

26 de febrero, 2009

Nuestro negocio es la cooperación

Dice el dicho que toda crisis es una oportunidad. Tal fue el caso para Diego de la Vega, S.A. de C.V., con Tijuana Media Lab, por lo que para evitar su inminente bancarrota, resultado de problemas organizativos, mala administración y endeudamiento, en un acto lleno de sol y calor humano, el 14 de febrero (día del amor y la amistad) recurrió a adquirir y privatizar la totalidad del proyecto con el objetivo de reestructurarlo y, de esta manera, avanzar la causa del maoísmo digital a su próximo nivel para mantener a flote programas como: Cinema P2P. Porque nos importa Gaia, hacemos de la revolución nuestra práctica de la vida diaria.

06 de marzo, 2009

SpaceBank al 100%

La actual crisis económica no le pegó directamente a SpaceBank, pues justo antes de que pudiera afectar al Fondo Sabotage debido a sus posiciones en la Bolsa Mexicana de Valores, éstas fueron liquidadas para invertir el dinero tanto en el Commodity Market de café zapatista, como en el mercado de dinero PW.Inf, que apuntaba a comprar infraestructura para PossibleWorlds.org —específicamente, generar recursos suficientes para un servidor para el proyecto de Radio Latina AM, misma que se concretó con diversas ayudas (otra parte importante fue el 33% proveniente de un préstamo de SpaceBank.org que ya se liquidó)—. En otras palabras, las inversiones han ocurrido dentro de la misma comunidad virtual o apuntan hacia la agenda secreta de “otro mundo es posible”. También se ha invertido una pequeña cantidad en reservas de metal precioso y en divisas extranjeras, así como en puros cubanos. Un punto importante es que se renegó el área de préstamos. Dicho todo esto, el banco se encuentra sin capital





líquido, pues todo se encuentra invertido, por lo que si bien no está necesariamente en riesgo de bancarrota, los futuros proyectos sí dependen cerca del 100% de que se paguen puntualmente los abonos semanales durante las próximas 44 semanas.

26 de abril, 2009

SpaceBank en problemas de supervivencia

SpaceBank está básicamente parado y sin acceso a dinero, lo que hace posible que deje de existir, pues Luis Humberto Rosales Lara (alias *cybercholino*), el chico al que le prestamos el dinero del fondo para que terminara sus estudios de medicina y saliera del infierno de los *call centers*, tras cuatro o cinco abonos de menos de 15 dólares, decidió no seguir con sus pagos y básicamente está de fiesta. Ya no responde nuestros correos, ni llamadas telefónicas, pero sí lleva una vida social muy activa en su página de MySpace. ¿Una vez más la colectividad es traicionada por las necesidades individuales de una persona a la que no le parece interesar otra cosa que su propio beneficio? De momento, SpaceBank anuncia que el departamento de préstamos queda suspendido hasta nuevo aviso. Incluso si se reintegrara el dinero, queda la duda de si es posible ejercer préstamos sin colaterales, por lo que seguramente tras conseguir el dinero de vuelta, este servicio quedaría suspendido. Si alguien se ofrece a escribirle para que todos recuperemos nuestro dinero, puedo proporcionar su email. De otra forma, SpaceBank se encuentra virtualmente sin fondos y, al estar incommunicados con él (por aquello de que no responde ningún llamado nuestro), una de las posibles salidas que vemos para recuperar el dinero es proceder con una demanda legal. De momento, el dinero de todos los cuentahabientes está en sus manos.

31 de mayo, 2009

La crisis de la solidaridad

Mayo es el mes en que la famosa crisis económica por fin le pega a Diego de la Vega, S.A. de C.V., con toda la fuerza de la palabra impetuosa. Por un lado, el Tijuana Media Lab continúa enfocándose sobre todo en los proyectos de R&D (investigación y desarrollo) en *narrative media*, que son los que le dan vida, además de proyectos como, por ejemplo, la relación con el Laboratorio del Procomún México. De cualquier modo subsiste principalmente gracias a la Tienda Cooperativa y sus ventas de productos ideológicamente correctos como la cerveza china, el puro cubano y el café zapatista, así como de las funciones de cada viernes de Cinema P2P. Sin embargo, es en este mes que la crisis de la

solidaridad, suscitada por la crisis económica, le da una severa sacudida a Diego de la Vega, S.A. de C.V., al grado de poner en un estado de emergencia la mayoría de sus operaciones, principalmente la continuidad de proyectos como el servidor cooperativo Possible Worlds (que debido a la crisis continúa perdiendo suscriptores, quienes abandonan sus proyectos o continúan con adeudos, el mayor de casi \$1,500 dólares, o piden crédito o bien se mudan a servidores comerciales más baratos) y la señal de radio por internet Radio Latina AM, cuyo costo de producción es demasiado alto. Se analiza la posibilidad de que cualquiera de los proyectos desaparezca, y se decide que, por el bienestar del ejecutivo y los accionistas, toda iniciativa que no sea económicamente sustentable tendrá que desaparecer. A pesar de todo, continúa adelante y con todas las esperanzas el proyecto naciente Collective Intelligence Agency. También se considera enfocarse en un proyecto de comercialización de corvina rebelde del Mar de Cortés, para apoyar a la comunidad indígena cucapah de El Mayor, Baja California. Dicho proyecto, si bien requiere de una considerable logística y no es menor el riesgo, también podría ofrecer importantes dividendos a los accionistas a SpaceBank. Desgraciadamente, el dinero del fondo Sabotage continúa congelado debido al préstamo que se hizo a Luis Humberto Rosales. De cualquier modo, pese al clima, la decisión es continuar la larga marcha hacia el futuro, aunque esto suponga cruzar un desierto que parece no tener fin.

30 de junio, 2009

El doloroso cambio

Hay un problema severo de liquidez, mismo que pone en peligro la existencia del proyecto. Se llega a considerar la dolorosa decisión de dismantelar Tijuana Media Lab. Como un primer paso, se comienza con la urgente y necesaria liquidación del hardware que se disponía para paliar las deudas. Como señal de esperanza, tras un accidente fortuito en un primer encuentro con el ex director y fundador de la Comisión de Concordia y Pacificación Chiapas-EZLN, surge la posibilidad de que, mediante la asesoría de un órgano de cultura, se consigan los fondos necesarios para rescatar y mantener con vida a Diego de la Vega, S.A. de C.V., por lo menos el tiempo suficiente para considerar un plan "B". Como un primer paso nos acercamos de nuevo con el deudor de SpaceBank.org (Luis Humberto Rosales), quien se compromete a retomar el pago con abonos semanales de \$100 pesos mexicanos (\$7.50 dólares) para poder salir adelante en lo inmediato y a corto plazo. Las implicaciones de esto, claro,

serían que su deuda se saldaría en dos años, por lo menos.

31 de julio, 2009

Asesoría + externalización

El mes de julio podría reducirse a una ecuación alquímica, pues exigió la rápida configuración de los operativos de Diego de la Vega, S.A. de C.V., que a partir de este mes tendrán un mayor énfasis en el trabajo inmaterial (que no en economía inmaterial), pues en lo sucesivo el CEO se dedicará de tiempo completo a asesorar a la gerencia de literatura de una institución cultural dentro del organigrama del gobierno federal mexicano. Lo que comienza es un nuevo proceso: habrá que ver cuáles de los proyectos recomendados por un maoísta digital adherido a la Sexta Declaración de la Selva Lacandona pueden ser gestados y gestionados al interior de una empresa cultural paraestatal enfocada a la administración pública de bienes y servicios culturales para beneficio de la población en la región de Tijuana-San Diego (Baja California y California), en plena era del *reality show* de la guerra contra el narcotráfico y la privatización neoliberal.

31 de agosto, 2009

Saturación

En Diego de la Vega, S.A. de C.V., empezamos el mes de agosto intentando recuperarnos de la crisis, pero enfocados de lleno en asesorar una empresa paraestatal cultural del gobierno federal, donde llevamos a cabo el taller de redes e infraestructuras abiertas de comunicación con Efraín Foglia, de guifi.net. Pocos días después se organiza un trueque de libros, a partir de una conversación sobre economía informal y redes de intercambio que no utilizan dinero con la artista colombiana Carolina Caycedo. En medio de todo esto, sin embargo, el servidor cooperativo PossibleWorlds se vio orillado a empeñar su futuro y, aunque en estado de absoluta insolvencia, se niega a quebrar asumiendo una deuda que le es completamente irreal. Como resultado, por lo menos uno de sus proyectos esenciales ya no puede ocupar espacio en órbita ciberespacial por aquello de las deudas y la falta de sustentabilidad, pues arrastra una deuda de más de un año. Muchos otros proyectos huéspedes (no todos zapatistas) abandonan el servidor o desaparecen de la red por completo. Pero eso no es nada si se compara con lo que está por ocurrir. Primero nos enteramos de que una gran amiga y colaboradora, quien además había sido una de las personas en solicitar el protocolo de seguridad social y clínica *hope* en SpaceBank, es secuestrada, torturada, asesinada brutalmente y después decapitada, víctima de la ola de violencia de la guerra

entre el presidente Calderón, los policías, soldados y narcotraficantes que están mezclados entre sí como si fueran un mismo ente.

Se toma la decisión de que Tijuana Media Lab debe desaparecer, pues la idea de un *media lab* como tal no es la más adecuada para los proyectos en que Diego de la Vega, S.A. de C.V., intenta enfocarse. De momento, con la crisis, no existen ni la capacidad ni los recursos humanos o materiales para poder llevar adelante el proyecto, y aun cuando hay interés de que éste sea uno de los dos proyectos americanos invitados a unirse a una red europea de *media labs*, de momento se decide enfocarse a otros formatos de producción. Al mismo tiempo, el Banco Mundial reitera la invitación a SpaceBank para trabajar un proyecto al interior de sus instalaciones en Washington, D.C. Y para cerrar el mes, se avería el disco duro donde está guardada toda la información fundacional del proyecto que se comenzó a almacenar desde los tiempos anteriores a *delete.tv*, en la década de los años noventa.

29 de septiembre, 2009

Nuestra primera cdo

Tuvimos una buena venta en *eBay*, la primera, un *hart communicator* que pusimos a la venta en \$200 dólares y que en la subasta ascendió, si no me equivoco, hasta los \$1,095 dólares, lo que sin duda fue una buena noticia para las personas que estuvieron respaldando esta venta como una inversión en Diego de la Vega, S.A. de C.V., y pudieron tener una ganancia del 550%. También promovimos el Encuentro Binacional de Dramaturgia en Centro Cultural Tijuana con la idea de, además de generar toda clase de intercambios culturales, pensar en un mercado binacional enfocado a la producción de textos dramáticos. Además, tenemos una gran noticia para todos aquellos que han invertido en el fondo Sabotage de SpaceBank: finalmente se le pudo confiscar a nuestro deudor un activo con el valor total de la deuda (\$10,000 pesos mexicanos), mismo que se segmentó en 500 pagarés (IOUS) con un valor unitario de \$20 pesos mexicanos, que a su vez se constituye como una CD0 (*collateralized debt obligation*) con el fin de continuar invirtiendo en el mercado. La fecha de vencimiento de ésta es el 1 de enero del 2010, a las 0:00 horas, en que será colocada como subasta en *eBay*. La colección consta de un total de 500 *comic books* e incluye ejemplares bastante codiciados por coleccionistas, por lo que quienes mantengan su inversión en el fondo Sabotage y no liquiden posiciones, podrían beneficiarse de ésta.





30 de octubre, 2009

La naciente relación entre CIA y Diego de la Vega, S.A. de C.V.

En octubre se hizo pública la existencia de la Collective Intelligence Agency, iniciativa colaborativa de información en la que Diego de la Vega, S.A. de C.V., tiene una participación del 50% como conspirador y co-fundador.

La agencia fue fundada el 15 de abril del 2009 por Jennifer Flores Sternad y Fran Ilich, en la comunidad desincorporada de Greenland, Colorado, y la primera línea de investigación sobre la que trabaja desde entonces lleva por nombre: "America, 200 years in dependence" y está a cargo del Nuuk Commission Directorate 2010, que es una iniciativa con motivo del bicentenario de la independencia de Hispanoamérica para hacerle llegar a la cámara de diputados groenlandesa información referente a la experiencia post-colonial de Latinoamérica, de manera que la nueva nación de Groenlandia (Greenland), que recién se independiza del Reino de Dinamarca, no cometa los mismos errores que las naciones latinoamericanas que generaron cadenas de dependencia y deuda externa, desde la ola de independencias de 1810, y de las que hoy, casi en 2010, les ha sido imposible liberarse. Con el CIA Project, Diego de la Vega, S.A. de C.V., busca fomentar el control sobre el acceso a información confidencial y compartirla con pares suyos alrededor del globo para gestar y alimentar iniciativas afines a la Sexta Declaración de la Selva Lacandona, entre otras.



30 de noviembre, 2009

Intra-institucional

Para reafirmar nuestro compromiso, en noviembre encontramos la manera de proyectar dentro del VII Festival de Literatura del Noroeste la película *Corazón del tiempo*, de Alberto Cortés y Hermann Bellinghausen, misma que fue actuada por habitantes de un Municipio Autónomo Rebelde Zapatista y por miembros del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. La compañía Bataclán, que la produjo, donará el total del monto de la renta del *dvCam* a un municipio autónomo.



31 de diciembre, 2009

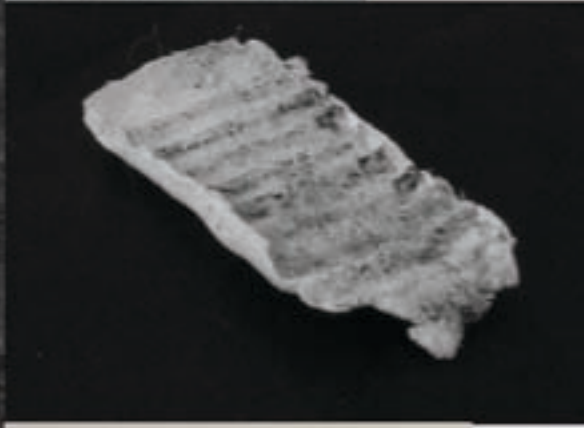
Autocrítica

Un año de este ejercicio ha pasado. El proyecto se comenzó con 50 pesos mexicanos, y aunque las cosas crecieron y lograron cierto grado de desarrollo, también hubo importantes tropiezos e incluso una bancarrota emocional y económica, la del Tijuana Media Lab. A pesar de todo —y sobre todo de la crisis financiera mundial— se ha podido afianzar determinados procesos

dentro de este conglomerado mediático cooperativo *coin-operated*, por lo que no nos vamos a centrar en la idea de retroceso. A mediados de año, con la amenaza de una eminente bancarrota, que habría acabado terminantemente con el servidor Possible Worlds, se tuvo que tomar con emergencia la decisión de adentrarnos en un proceso de externalización: el CEO habría de aceptar un empleo con tal de poder subsidiar, por medio de su trabajo, una serie de gastos que de momento eran insostenibles. Lo hecho, hecho está. La tormenta pasó y el barco sigue flotando, y no sólo eso, sino que además ha crecido y muestra señales de desarrollo, incluso de ahorro y excedentes en la caja chica que permitirán gestionar nuevas fases del proyecto, e incluso concentrarnos en la liquidación de ciertas inversiones en la Bolsa.

Por esto, se toma la decisión de que el CEO termine su relación laboral actual —como había sido originalmente planeado y comunicado a la dirección general de la empresa cultural en la primera mitad de octubre— para reenfocarse de tiempo completo, a partir del 15 de enero del 2010, en actividades propias de Diego de la Vega, S.A. de C.V. Durante la última parte del mes se liquidó la casi totalidad de las posiciones de SpaceBank en la Bolsa Mexicana de Valores y el Departamento de Ficción terminó la elaboración del texto de una *mise-en-scène* que lleva el nombre de *Mujeres y bombas*. Antes de cerrar el año, también se comenzó el periódico *El Zorro de la Mesa*.

Diego de la Vega, S.A. de C.V., es un conglomerado mediático cooperativo *coin-operated* que trabaja bajo la agenda secreta de "otro mundo es posible" con la meta de funcionalizar y generar bienes comunes.



Sobre el desgaste

Actualmente, la rapidez constituye un factor de gran importancia en el desarrollo y la eficacia de cualquier actividad, por lo que se ha impuesto una cultura acerca de la sustitución de los objetos de uso común que corresponde, más que a una necesidad personal, a una imposición hecha por los sistemas y trampas de mercado. Esta situación provoca que no sólo la moda defina la caducidad de los objetos de primera necesidad, sino que productos que podrían ser duraderos, no lo sean y se desechen a la menor insinuación de los anuncios publicitarios.

En medio de esta epidemia de lo efímero y con la misma velocidad con la que los objetos son sustituidos, se suplen también, como consecuencia del uso de tecnologías recientes, muchas otras actividades en las que el aspecto físico del ser humano interviene de manera directa, dejando de ser uno de los engranes fundamentales de la economía global. Esta situación ha desatado teorías futuristas sobre su potencial desaparición y ve cada vez más desvanecerse entre palabras la parte humana del trabajo, para ceder el lugar sólo al reflejo en forma de cifras en reportes sobre su actividad diaria.

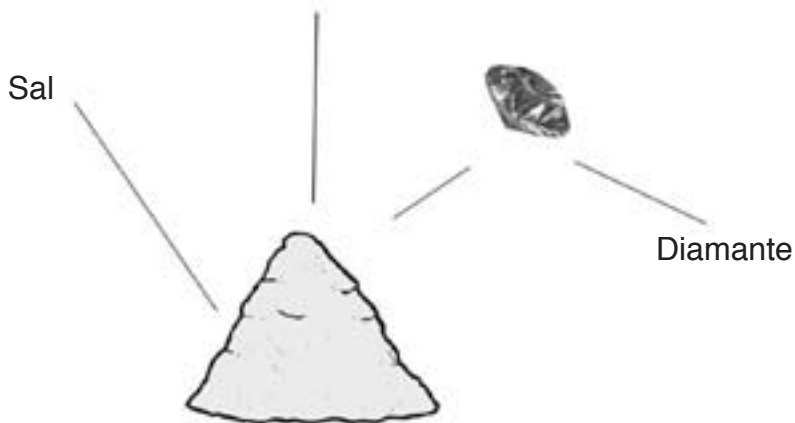
En países en vías de desarrollo, en donde los grandes avances tecnológicos aún parecen ser interpretados por el grueso de la población como sucesos lejanos compuestos de ciencia ficción, el trabajo físico aún mantiene una gran carga cultural de exaltación en la que se honra y se celebran las capacidades de las personas para ejecutar la labor diaria que dará sustento económico a un grupo. Esta celebración del trabajo que se manifiesta hasta en sutiles rituales domésticos, nos habla, sin decir demasiado, de la importancia simbólica que el trabajo tiene, ya no como herramienta económica únicamente, sino como un ingrediente para lograr y mantener la estabilidad psicológica colectiva.

Asomándome con cautela a la experiencia laboral de oficios en peligro de extinción, pero teniendo en cuenta que la información en exceso muchas veces confunde o no permite codificar claramente cuando se intenta descifrar o cuestionar “las bondades del progreso” o la transformación de la vida cotidiana mientras aún se vive en ella, descubro como salida temática y metodológica a estos trabajos, la simple presentación de hechos, disfrazados un poco de ciencia, para creer que son verdad y otro poco simulando hacer poemas, para jugar a que son posibles.

Estas piezas son ejercicios que califican y examinan la memoria, donde trato de capturar la esencia desaparecida en lo usado, su historia vista a través de lo ya invisible, haciendo una recuperación imaginaria de la energía invertida por los trabajadores de diferentes áreas en lo que está al borde de ser desechado y tratar de recuperar espacialmente la materia de su constitución que ha cedido con el uso. Busco prótesis para actividades prematuramente desahuciadas, homenajes, o simplemente hacer de ese desperfecto repleto de insignificancia un gesto significativo.

Fritzia Irizar

Poner el diamante dentro de la sal



Notario Público

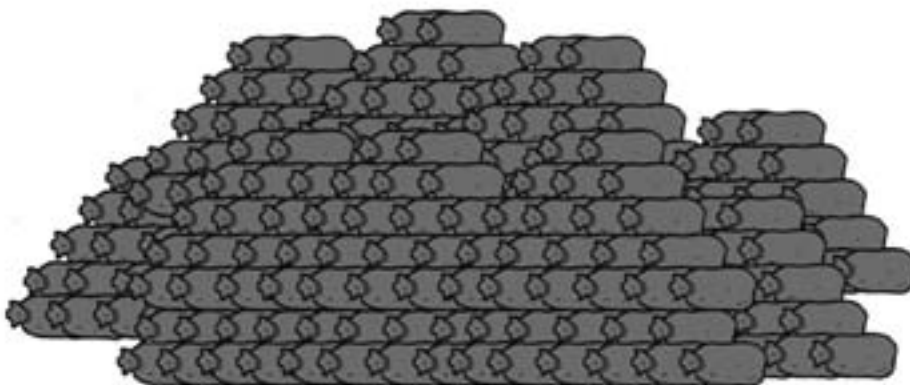


Con el fin de establecer una reflexión acerca de esquemas generales de valor utilizados a través de la historia por distintos grupos sociales, busqué confrontar dos elementos con características parecidas en forma y color pero que, actualmente, difieren de manera muy amplia en función y valor de cambio. Estos dos elementos, la sal y el diamante, se someterán a un juego donde también harán participar al espectador con su curiosidad, sobre todo, haciendo actuar emociones que derivarán de la experiencia de exponerse a la tentación de calcular su buena o mala fortuna.

Llenar 333 sacos con 3 kg de sal

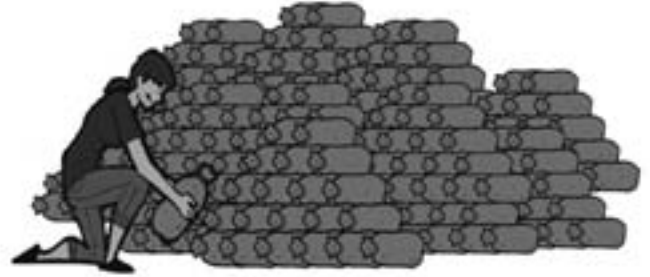


Sacos de polipropileno laminado con capacidad de 3 kilos



333 sacos de 3 kilos cerrados y sellados

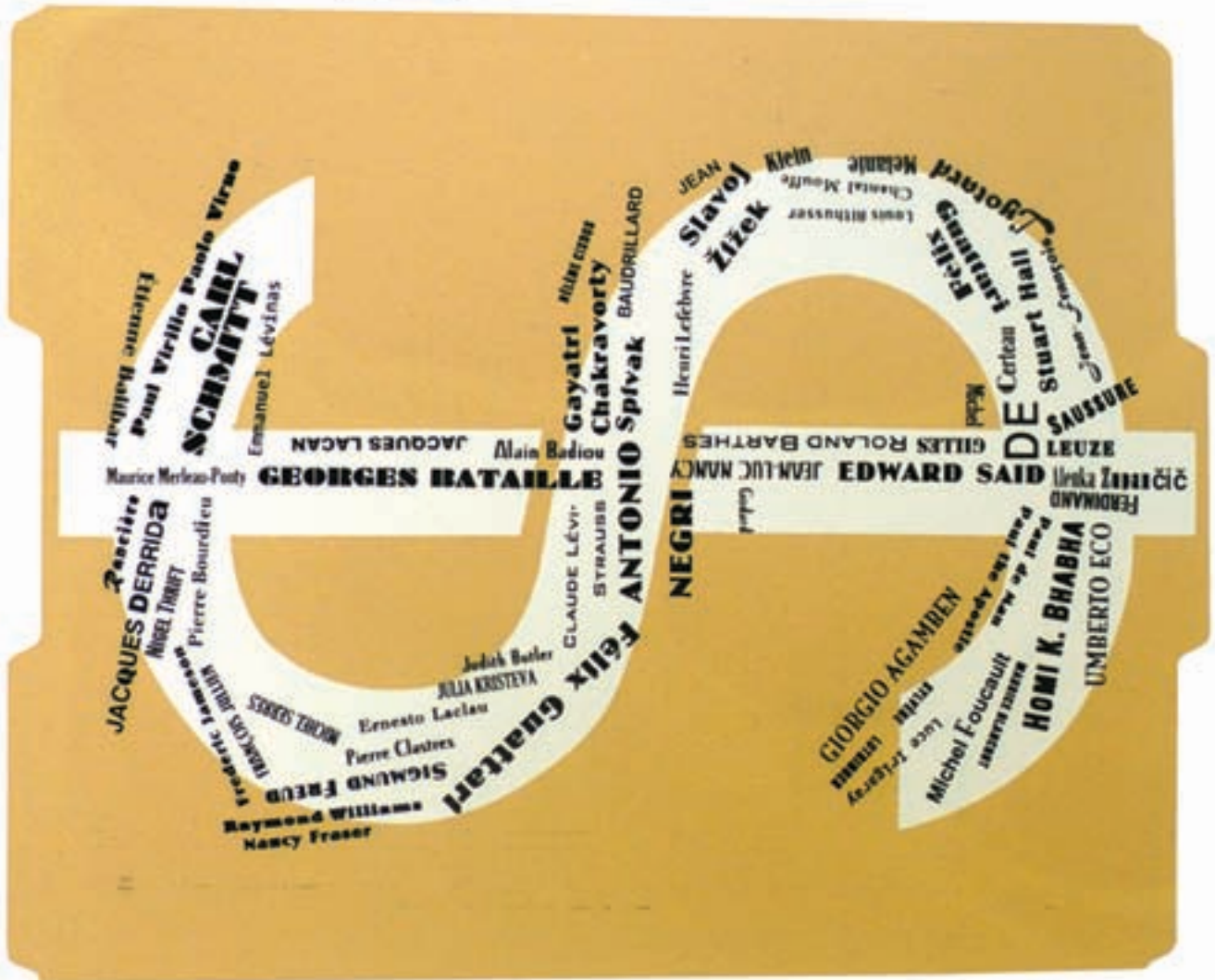
Los sacos se ponen a la venta durante la exhibición a un precio de €3 euros



La pieza consiste en colocar directamente sobre el piso una tonelada de sal, dentro de la cual se colocará al azar un diamante real con un costo de por lo menos \$1000 dólares, acto que se realiza en presencia de un notario público que dará fe de que el diamante colocado dentro de la sal es auténtico. Durante los días que se exhiben, se ponen a la venta sacos sellados de tres kilos de sal con un valor de €3 euros, dentro de los cuales está la posibilidad de que se encuentre el diamante. La pieza continúa cuando al comprador de dichos sacos de sal se le notifica, mediante un documento, que la obra perderá su valor como producto artístico, es decir, que dejará de contar como una obra de mi autoría, al momento de abrir el saco; se somete a discusión un tercer valor: el valor del arte.



A los compradores se les notifica que, en caso de abrir o romper los sellos de seguridad, el saco deja de tener valor artístico.

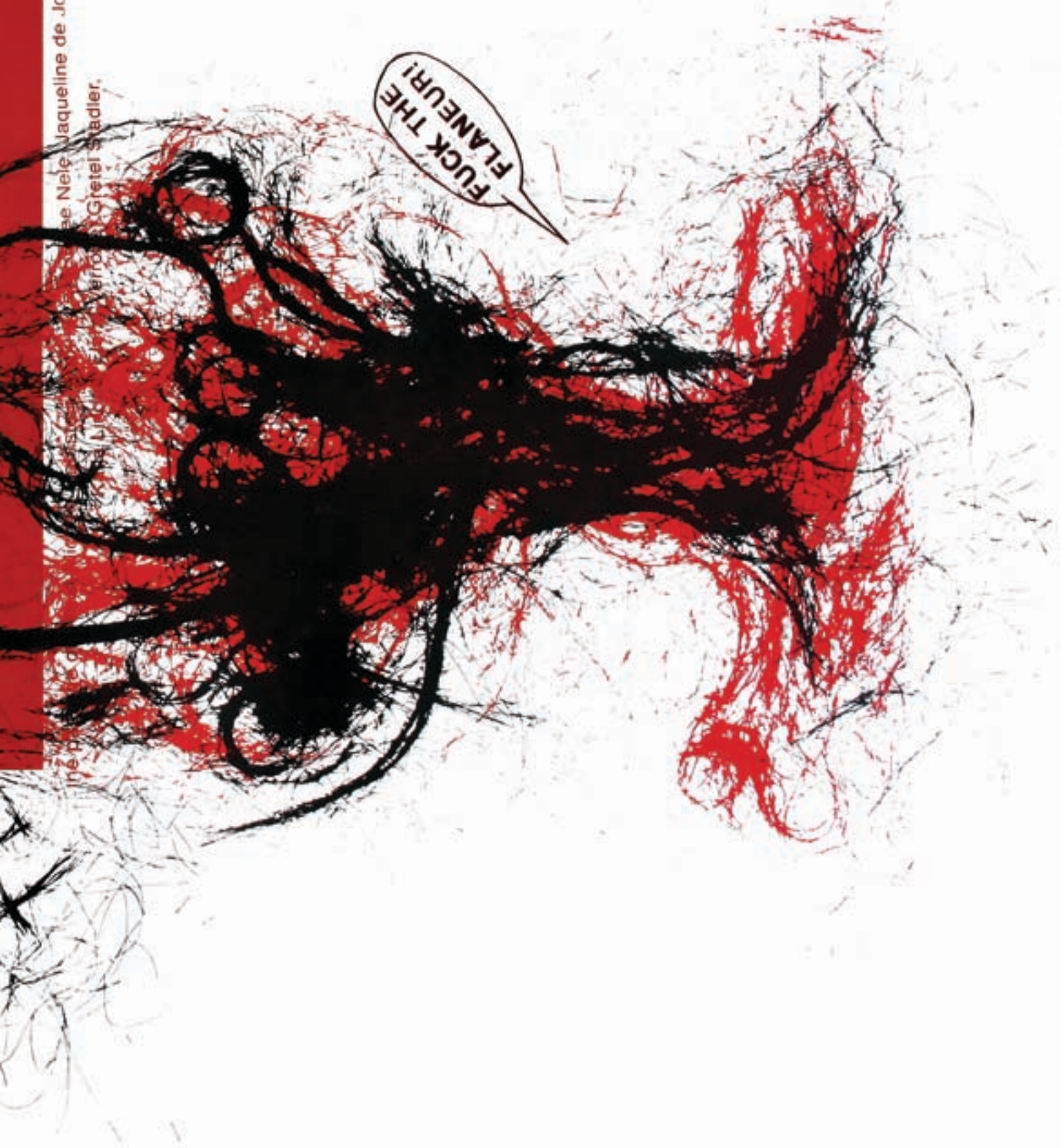




see Nele Jaqueline de Jong

Gretel Stadler

FUCK THE
FLANEURI!



Por medio del internet, un movimiento mundial comenzó a desarrollarse en oposición a las doctrinas del neoliberalismo.
http://en.wikipedia.org/wiki/Anti-globalization_movement

1. La pregunta: “¿Cómo podemos resistir? ¿Cómo no reproducir las estructuras de poder que pretendemos destruir, criticar, abolir?” De un tiempo a la fecha, la constante apropiación, popularización y mercantilización del pensamiento y la lucha revolucionarios han creado un vacío semi-cínico en la red post-discursiva occidental, en el que muchos artistas pudieron reaccionar ya fuera con violentos intentos infantiles por fusionar a Balenciaga con Foucault o con intentos inútiles por utilizar la intelectualización de masas, que recientemente ha remplazado a la clase moderna de la burguesía intelectual, como una seria legitimación de la (re)producción cultural. Primero *la fábrica* fue remplazada por *la ciudad* en los años sesenta, y luego ésta fue remplazada por *la vida cotidiana*, que a su vez fue remplazada por el adjetivo *cultural*. Mercancías, mapas, efimerabilia, raza. Si Marx creía que el fetiche significaba algo así como dar a un producto, a un objeto, valor o significado *per se, independientemente de su producción o su valor de uso*, entonces la desmitificación de la producción de mercancías culturales significó para los artistas encontrarse y proclamarse ajenos al intento de producción de sentido *a priori*, y poner su producción en la fila como parte del aparato que deseaban criticar.

2. A pesar del inteligente concepto de que la resistencia a las estructuras opresivas y al infinito dispositivo de control (aquel que vincula discurso, objetos, sujetos y la realidad del control) de nuestros deseos sexuales, sociales y comunitarios debe ser inesperada e impredecible, así como cíclica, y sin producir o afirmar condiciones estéticas o teóricas de comoditización y sin contar con el *estado*¹ de ciudadanía, no podemos alcanzar un estado sin excepción a menos que dejemos de pensar en el internet como una herramienta. Debemos dejar de considerar el internet en términos utilitarios. A menos que seas gerente general de Cisco, el internet *nunca* te será útil. ¿Quieres enviar parresía² por un jodido correo electrónico? ¿Googlear *dérive*³? El uso del internet convierte el deseo, la libido, la experiencia y el análisis en una pasantía pseudo-cíclica sin goce de sueldo. Buenos fueron los tiempos en que el *flâneur* era sólo apático en los corredores de MIT Press y Verso. Dentro del dispositivo de internet, no hay contradicción —*no hay fetiche*—, sólo hay retroalimentación y códigos alimentadores del mito-información (es decir, *los archivos de texto completo como Jstor no son accesibles para las masas*) y de nuevo la retroalimentación y el proyecto para controlar, prever, anticipar y evaluar perfectamente. Es el proyecto socio-antropológico más radical de la extrema derecha, la estructura más eficiente en la que día tras día contribuimos a manos llenas al excedente monetario y simbólico de un hermético monopolio, ni tan red, ni tan global. Internet es la tiranía oligárquica, el estado de excepción; el neoliberalismo no es siquiera su prótesis. Diario: la red global no es una máquina auto-poética abstracta, ni una plataforma sin fines de lucro, ni un recurso; corporaciones co-operadoras la dominan, la controlan, la desartrollaron y la poseen.

3. La superestructura que conecta el internet simplemente subvenciona el neoliberalismo. Una lengua para la parresía, una mano para escribir, una verga para coger. Si para describir una reacción emocional decadente o desproporcionada a una situación específica se utiliza *sensiblería*, éste es el momento. Internet es sin duda más peligroso de lo que fueron las sectas en los años setenta. *Es mesianismo de mierda, es la promesa de compartir muchísimos códigos binarios gratuitos, en vez de compartir la tierra, las casas, el poder, los medios de producción, los orgasmos, la libertad.*

4. El que el uso de internet lleva a la alienación, el consumo y el abuso conspirativo es parte de la letra pequeña que puede ser ignorada o asumida por voluntad propia. No me preocupa aquí el soez aburrimiento que sentimos después de pasar tres horas en línea sin saber por qué, ni los aspectos de la vigilancia inmanente en el uso de internet. Lo que deseo criticar es que trabajamos sin sueldo o con un sueldo meramente simbólico. Cuando usamos el internet, no sólo producimos excedente sentimental, trabajamos *gratis*. Trabajamos. Trabajar gratuitamente es una forma sentimental del trabajo, el estado de emergencia, una reacción que se nos ha hecho creer tiene un valor *per se*, a saber: que existe a pesar el valor que le damos y a pesar del valor de uso y el valor de intercambio que se produce y *a pesar de nosotros mismos*. *Las mujeres saben mucho a este respecto.*

5. Al usar el internet **trabajamos** sistemáticamente para la industria militar, la industria farmacéutica, la industria financiera, la industria de las relaciones, la industria del sexo, la industria de las comunicaciones, la industria intelectual y el

periodismo. Trabajamos por la *diferenciación* dentro de un sistema que no diferenciamos. Cada vez que iniciamos una búsqueda, indagamos un ejemplo, enviamos un correo electrónico, *posteamos* en un blog, subimos un vídeo o comparamos las noticias y los pronósticos del tiempo en internet producimos valor, trabajo tercermundista, tradicionalmente referido como trabajo abstracto. Somos la reproducción continua de trabajadores no cualificados. Además, producimos valor de uso, tradicionalmente considerado como el resultado del trabajo concreto, es decir, cuando compramos o respondemos anuncios —o cuando trabajamos por centavos (es decir, “turcos mecánicos”). El *crowdsourcing*⁴ hace que la explotación parezca haberse ganado la lotería en línea, un llamado abierto a la explotación.

Y producimos valor de uso al proporcionar “contenido informativo y cultural”.⁵ Tu computadora no es una máquina de escribir, uno sería muy ingenuo de pensarlo, *para ti no es una herramienta.*

6. Nuestra resistencia a trabajar voluntariamente para el capitalismo cibernético y así confirmarlo será el *coup d'internet* perfecto. Esta resistencia no está en peligro por su capacidad de caer en cuenta o por su predicibilidad. El uso de internet para ventas, compras, comunicaciones, disertaciones, debe parar inmediatamente. Recuperamos nuestra comunicación y controlamos el conocimiento por nosotros mismos. Nos resistimos a someternos voluntaria y automáticamente al instrumento de regulación. Si no puedes renunciar al uso de internet, no estás con nosotros. Estás excluido. No eres la izquierda. No participarás de la “mística de la revolución total”.

7. Creer que por usar internet, tendrás acceso a la democracia o a la información, al conocimiento o los amigos o que encontrarás alivio para tu hijo adolescente con déficit de atención, equivale a creer que vas a poseer un Audi A8 nuevo *porque* trabajas en la cadena de montaje de Audi.

8. Los mecanismos de control cibernético no vuelven a la superficie *metafóricamente* dentro de la producción artística (es decir, los campamentos fascistas para reclutas *über-monitoreados* utilizados para *Open Space Conferences* u *Open Space Technology*), sólo que esta vez la dictadura del proletariado no luchará por hacerse con ellos y controlarlos. El proletariado serán aquellos que se resistan a usar internet, será *su dictadura*.

¹ [N. del T.: Juego de palabras intraducible entre *estate* (patrimonio), *state* (estado, condición) y *e-state* (estado electrónico).]

² “Pues, como veremos, el compromiso supuesto en la *parresía* está ligado a cierta situación social, a una diferencia de posición entre el orador y su audiencia, al hecho de que el *parthesiastes* dice algo que es peligroso para sí mismo y por lo tanto supone un riesgo, y tal. [...] Es debido a que el *parthesiastes* debe asumir un riesgo al decir la verdad que el rey o el tirano en general no pueden hacer uso de la parresía, pues no arriesga nada.” Michel Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres*, 1983.

³ *Dérive*: literalmente “deriva” o “desviación”. “Una de las prácticas situacionistas básicas es la *deriva*, una técnica de paso rápido por diferentes ambientes. Las derivas suponen un comportamiento juguetón-constructivo y la toma de conciencia de los efectos psico-geográficos, y son por lo tanto totalmente diferentes del viaje o el paseo.” Guy Debord, “Théorie de la *dérive*”, publicada en *Les Lèvres nues*, núm. 9, diciembre de 1956, e *Internationale Situationniste*, núm. 2, diciembre de 1958, p. 19.

⁴ [N. del T.: *crowdsourcing* es un término de muy reciente cuño, formado por las palabras inglesas *crowd*, multitud, y *sourcing*, que a partir de *source*, fuente, refiere a la obtención de materia prima. Similar al *outsourcing*, que ha sido traducido como tercerización o subcontratación y que define el envío de trabajos a empresas externas para abaratar costos en mercados más baratos, el *crowdsourcing* plantea problemas a una multitud de voluntarios y ofrece recompensas a quienes obtengan la solución.]

⁵ Los CAPTCHA (*Completely Automated Public Turing test to tell Computers and Humans Apart*; ‘Prueba de Turing pública y automática para diferenciar máquinas y humanos’) son medidas de seguridad muy difundidas en la red global que evitan que programas automatizados abusen de los servicios en línea. Lo logran solicitando a los humanos llevar a cabo una tarea que las computadoras aún no pueden cumplir, como la de descifrar caracteres distorsionados. Nuestra investigación exploró si tal esfuerzo humano podía ser canalizado para un propósito útil: **ayudar a digitalizar material impreso antiguo solicitando a los usuarios que descifren palabras escaneadas de libros que el reconocimiento óptico de caracteres no logró reconocer**. Demostramos que este método puede transcribir texto con una precisión de palabra que sobrepasa el 99%, que corresponde a la garantía de los transcribtores profesionales humanos. Nuestro aparato se utiliza en más de 40,000 sitios *web* y ha transcrito más de 440 millones de palabras.” Luis von Ahn, Benjamin Maurer, Colin McMillen, David Abraham y Manuel Blum, “reCAPTCHA: Human-Based Character Recognition via Web Security Measures”, *Science*, vol. 321, núm. 5895, septiembre de 2008, pp. 1465-1468.

Capitalismo amarillo

La obra de arte en la época de su reproductibilidad pirata



www.capitalismoamarillo.net

CAPITALISMO AMARILLO

Reproducción pirata

APARATOS REPRODUCTIBILIDAD Y PRODUCCIÓN

Mercancía copiada
DISCO PIRATA

POIESIS PIRATA
CREACIÓN Y PRODUCCIÓN

vagonero: vendedor metro DF
MODO DE PRODUCCIÓN MERCANCÍA
PRODUCE VENDE CD DVD

Internet
Cibercafé
Fotocopiadora

2ª MÍMESIS

VAGONEROS:

Realizan 2ª reproducción:

- 1- misma compilación musical y fotocopia del 1er diseño
- 2 -nueva compilación y nuevo diseño a partir de 1eras reproducciones

Marketing:

- Verbo: Texto cantado que describe el producto
- Mochila-altavoz + DVD player con pantalla
- Mochila-altavoz

Música

Documental y educativo

Distintivos propios:
-en el diseño
-en sello propio: **LOS GEMELOS FANTÁSTICOS**

“Trabajo toma la palabra”

**Trabajador
compenetra
al aparato**

“Imagen despedazada juntada en una nueva legalidad”

**Mercancía
fetiché crítico**

un derecho a las
acciones de propiedad”

Pirata







Actuamos en relación con dos espacios: el Museo de Calcos y Réplicas Ernesto de la Cárcova, que depende del Instituto Universitario Nacional de Arte (única institución universitaria oficial de arte en Buenos Aires), emplazado en la Costanera Sud de la ciudad, y un centro cultural de Villa Fiorito, una de las más pobladas y célebres villas del Gran Buenos Aires, ya que allí nació Maradona.

Propusimos nuestro proyecto con éxito al profesor Carlos Molina, director del Museo de Calcos, el cual consistió en:

a) Crear un Museo de Calcos y Réplicas en Villa Fiorito, para ello se cuenta con una sede, en un lugar de alto tránsito, a la entrada de la Villa.

b) El Museo de Fiorito mostrará calcos producidos por el Museo de Calcos Ernesto de la Cárcova.

c) A la entrada del Museo de Fiorito, sobre un pedestal construido por un grupo de vecinos, se montó una réplica del pie izquierdo del *David* de Miguel Ángel.

d) Al mismo tiempo, el Museo de Calcos aceptó incorporar a su acervo una donación nuestra. Se trata de una réplica de la pieza *Feuille de vigne femelle* (1954) de Marcel Duchamp, que como se sabe es el molde de una vagina. Es decir, donamos la réplica

de la pieza de Duchamp al Museo de Calcos para ser expuesta como parte de su colección. Ésta sería la primera pieza de arte moderno en ingresar al Museo de Calcos, que ante la destrucción del arte argentino de los años sesenta y otros épocas podría ser también receptor de nuevas réplicas.

e) El día 29 de noviembre de 2008 se realizó un acto en el Museo de Calcos Ernesto de la Cárcova, en el que se entregaron las donaciones a los vecinos de Fiorito y a las autoridades del Museo de Calcos Ernesto de la Cárcova.

f) El director del Museo de Calcos de la Cárcova firmó un convenio por estas donaciones con F. Laguna y R. Jacoby.

Lo que nos propusimos con este proyecto "Donaciones" fue jugar con la noción de "museo" y su posible extensión al infinito.

Según Didi-Huberman, en lo que refiere a la reproductibilidad técnica de la obra de arte, *Feuille de vigne femelle* es una referencia más relevante aún que el célebre texto de Walter Benjamin y no exclusivamente respecto del arte del siglo XX sino del problema de la obra de arte en general. De manera radical, el autor se pregunta si es aún posible exponer y contemplar *Feuille de vigne femelle* y se responde por la negativa: "La reducción implícita o

explícita, del trabajo de Duchamp a una idea —una frase que legisla, una "intención" conceptual— nos dispensa de la obligación de mirar." Más allá todavía, sostiene que "no hay nada que mirar, en términos de obras de arte, porque allí no hay nada más que huella —la no obra por excelencia."

De tal modo —afirma Didi-Huberman— *Feuille de vigne femelle*, un objeto-huella del aparato reproductor femenino, objeto-molde del molde humano, objeto producido por vaciado, queda excluido no solamente de la mirada sino también, según la legislación actual, del beneficio del *copyright*.¹ Podemos concluir entonces que se convierte en objeto de propiedad pública, excluido del fetichismo de la mercancía. Lo que resta como interrogante es si estas cualidades le sustraen su carácter de fetiche o lo constituyen como tal en forma de "agujero negro".

¹ Georges Didi-Huberman, "El punto de vista anacrónico", traducción de C. Salvatierra, *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, núm. 213, febrero de 1999, pp. 25-40.





En el año 2000, Alfredo Jaar construyó una galería para la pequeña comunidad sueca de Skoghall hecha de papel, material que sirve de base para la economía regional. Por un día entero, Skoghall contó con un espacio de exhibición donde se mostraron trabajos de artistas emergentes de Estocolmo, Malmö y Gotemburgo, centros metropolitanos del arte escandinavo. Pero más allá de referir a la base económica de la ciudad sede de la muestra, a las 24 horas exactas de ser inaugurada, la Skoghall Konsthall fue incendiada por el propio artista. Acto vandálico que, no obstante, fue ejecutado en toda regla bajo los estrictos protocolos de seguridad vigentes en la urbe.

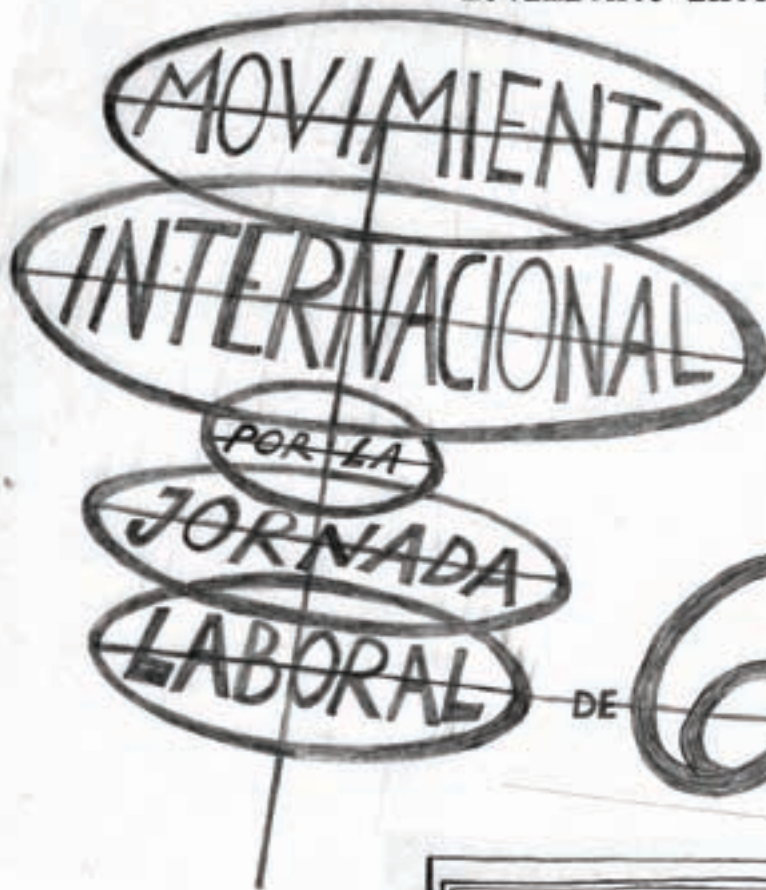
Una múltiple redundancia especifica la acción de creación y destrucción de espacio público cultural que Alfredo Jaar produjo en Suecia. Al ligar la fuente de riqueza de una capital de la industria papelera global con la participación en la economía simbólica de la proliferación de la especialidad del arte global, Jaar introdujo un margen del extremo norte en la insaciable carrera por el prestigio que define la globalización cultural. Al destruir la promesa de ese espacio de visibilidad al cabo de un solo día, al volver el edificio del museo el objeto efímero de una economía artística permanente, Jaar hizo que ese reclamo de inserción en el circuito artístico global operara *por excepción* bajo las reglas de emisión del capital simbólico verdadero: la destrucción de valores y el consumo improductivo, que confía en la pérdida sin acumulación, la transformación del bien mercantil en una socialización del gesto aristocrático.

Mediante este ejercicio de anti-arquitectura crítica, Jaar desmaterializó, al menos en un punto localizado, la estructura de acumulación artística originaria que preside la economía de inversión en infraestructura museal de principios del siglo XXI. En un contexto plagado de episodios de erección de espacios de exhibición artística, en los tiempos en los que el edificio-emblema tipifica lo mismo el Guggenheim de Bilbao, la Tate Modern de Londres, que los centros culturales periféricos en suburbios como Móstoles en España o Ecatepec en México, la Skoghall Konsthall inscribe su sede por las cenizas de la galería. En lugar de instrumentalizar el arte contemporáneo como método de urbanismo post-industrial e integrarlo en la economía de servicios del espectáculo y la especulación inmobiliaria, la construcción-desmaterialización de la Skoghall Konsthall simboliza la búsqueda insolente de hacer efectiva la retórica del patronazgo estatal-corporativo, que ha serializado el "don" del llamado "filantropismo" como industria paralela de publicidad industrial, arma de promoción turística y estrategia de especulación inmobiliaria. La volátil arquitectura de papel de la Skoghall Konsthall configura una postergación de la equivalencia similar al modelo clásico de producción de prestigio que Marcel Mauss y, siguiendo su ejemplo, Georges Bataille, identificaron en el *potlatch* de los indígenas norteamericanos: la destrucción de los bienes acumulados para establecer un desafío que no puede resarcirse más que con un gesto creciente de competencia destructiva. He aquí un intento de realizar la redención del arte como establecimiento de una deuda social simbólica. La Skoghall Konsthall de Alfredo Jaar aparece como una crítica política del capital simbólico del arte, la invención de un espacio para una cultura que sólo se ejerce desde la convicción de una abundancia sin inversión, y como ejercicio del verdadero lujo en el que toma lugar el "dar" del sacrificio y el "devolver" del antagonismo.

El Espectro Rojo

Movimiento Internacional por la Jornada Laboral de 6 Horas

International Movement for a 6-hour Working Day



IDEA DE SOCIEDAD SIN PATRONES NI DESOCUPADOS

Idea de Sociedad
Idea of Society

Propiedad Cooperativa de los

Trabajo Ocio Arte



Work Leisure Art

Una de miles de huelgas

one of a thousand strikes



La Belleza

Worker's Union
Recognition

Jornada de 8 horas
8-hour Working Day

Day of Rest

Reconocimiento de la Organización Sindical

HUELGA CEREROS 1904
 DE ESTADADORES
 JORNADA DE 8 HS
 RECONOCIMIENTO DE LA ORGANIZACION SINDICAL
 PRECANTO DOMINICAL

Background



Antecedentes



Defensa Apoyo Reconocimiento Respeto

Defense Support Recognition Respect

sin patrones ni desocupados

with neither employers nor unemployed

Medios de Producción



Cooperative ownership of the Means of Production

Democracia de base

Reparto del Tiempo de Trabajo

Distribution of working time

de las Tareas



The Beauty of Tasks



Cortesía de Galerie Peter Kilchmann, Zürich



Tela con la que se absorbieron los residuos del suelo de las calles de Ciudad Juárez, México, donde se sucedieron hechos violentos.

Sobre esta tela se bordó en oro una frase tomada de un mensaje dejado por el crimen organizado junto a una de sus víctimas.

Ambos procesos de la elaboración de la pieza fueron realizados por personas que residen en esta ciudad fronteriza.

Lunes Negro (Remesa)

M&X

El 9 de septiembre de 2008, M&X viajamos a Washington, D.C., para realizar una exposición. Concluido el evento (15 de septiembre de 2008), nos trasladamos a la ciudad de Nueva York en busca de diversión y para visitar a algunas amistades. En nuestra estancia surgió la idea de realizar un proyecto en colaboración basado en el personaje de Jesús Malverde (un justiciero mexicano de principios del siglo XX, actualmente mejor conocido como el santo patrono de los narcotraficantes).

Esa noche salimos a buscar el bar llamado Xicala, de un amigo mexicano, pero no tuvimos suerte. Lo encontramos al día siguiente, de regreso a casa, y decidimos entrar a tomar unos tragos. Nuestro amigo tomaba mezcal con un paisano que era dueño de una taquería. Nos invitaron a su mesa y sostuvimos una conversación que duró hasta la madrugada, y en la que nos hicieron varias preguntas: ¿Qué hacíamos en Estados Unidos? ¿A qué nos dedicábamos? ¿Éramos pintores? Respondimos que éramos muralistas lo que propició el acuerdo de hacer un mural en su taquería.

El mural se basa en el personaje de Jesús Malverde junto a un paisaje desértico, decorado con motivos de la bandera de Estados Unidos. Fue pintado sobre la fachada de "El Paso Taquería" en el barrio de Spanish Harlem. La noche que recibimos nuestro pago fuimos a tomar unos tragos para festejar y, entre copas, surgió la pieza que ponemos a consideración:

Lunes Negro es una sucesión de eventos afortunados que condujeron a la formulación de una pieza de arte, la cual lleva consigo una carga simbólica en sincronía con eventos actuales e históricos manifestados por el azar (serendipia). Consiste en un fajo de billetes, que suman dos mil dólares, obtenidos por medio del trabajo y la mano de obra de mexicanos radicados en Estados Unidos.

La pieza es una paradoja: la intención del muralismo mexicano es la crítica (marxista) al sistema capitalista. La contradicción en este caso radica en que el objeto artístico no es el mural, sino el capital.

La pieza estaba pensada para activarse en el momento en que el dinero ingresara a México como remesa. Coincidentalmente, el día que ingresó (29 de septiembre de 2008) la bolsa de valores de Nueva York se desplomó, un suceso considerado como un nuevo lunes negro en la economía mundial y comparado con el del *crack* del 24 de octubre de 1929.

Referencias

El dinero desempeña el papel de símbolo, representa todas las mercancías y por eso se puede intercambiar por todas ellas. Recordemos que fue, a su vez, una mercancía —el oro— con la que podían equivalerse todas las demás. El billete sustituyó el valor real del oro y ahora sólo lo simboliza. Se podía intercambiar por oro, hasta que en el siglo XX se decidió que ya no más, que bastaba con la sola representación del valor real, decisión que se tomó en medio de un contexto específico.

El panorama social y económico previo a la primera guerra mundial presentaba un progreso de industrialización global y un crecimiento económico continuo aunque desigual. Después de la guerra, el desempleo masivo y el cese de los flujos migratorios hacia América, en especial en Estados Unidos, crearon una debacle en la economía mundial. En el periodo de entreguerras, el desempleo generalizado en Europa central, aunado a la expansión del crédito y la dependencia económica con Estados Unidos (especialmente de Alemania), generó una serie de rupturas y movimientos sociales que desencadenaron, a partir de la Gran Depresión de 1929, el surgimiento de la Alemania nazi, los sistemas modernos de seguridad social, el desarrollo de los medios de comunicación como estrategia de entretenimiento (política de consumo), el rechazo de la URSS al capitalismo, entre otras insurrecciones políticas.

El periodo de entreguerras dio como resultado el posicionamiento del dólar en la economía mundial. A finales de 1933 el patrón oro fue abolido de los billetes, quedando así como mo-

neda de curso legal. Actualmente significa que el verdadero valor del papel moneda depende de la cantidad física que esté en circulación. Es un objeto sin valor real. Por consiguiente, el poder para regular el suministro de dinero es también el poder de regular su valor.

La Gran Depresión desterró el liberalismo económico dejando en el panorama una división en la hegemonía política e intelectual: el comunismo marxista, la política social demócrata y el fascismo de ultraderecha. Esa disyuntiva derivó en el sistema político e intelectual que caracterizó el siglo XX, dividido en izquierda, centro y derecha, y cuya crisis dio paso al surgimiento del neoliberalismo como el sistema hegemónico en la economía de Occidente.

El desarrollo del neoliberalismo, aunado a la caída del comunismo soviético, ha llevado a nuevas prácticas y formas de concebir los modelos de intercambios económicos, tecnológicos, sociales y culturales en el ámbito global. Tal es el grado de penetración de este sistema que actualmente es común ver a las grandes corporaciones implantadas incluso en el corazón de las actividades de ocio, como lo demuestra su intromisión en los museos, los eventos deportivos y culturales, el cine, las plazas públicas, las ferias de arte, la creación de fundaciones, etc. Así mismo, las corporaciones buscan repetir o crear fenómenos mediáticos, dejando de lado el desarrollo y las necesidades sociales básicas para conseguir ganancias multimillonarias.

Si tomamos en cuenta el postulado posmoderno sobre la interpretación relativa de la historia, hoy día el concepto de arte (que supone ser un modelo para la creación de cuestionamientos acerca de los valores del conocimiento colectivo y el desarrollo de la humanidad), se ha diversificado a escala global, situándose dentro una compleja gama de instituciones especializadas en el desarrollo, la producción, la difusión y la comercialización del mismo. Sin embargo, todo este sistema funciona bajo los intereses de las políticas neoliberales capitalistas, generando así un flujo especializado de mercancías sobrevaluadas.

El hecho de proponer un fajo de billetes como un objeto artístico conlleva una especulación de valoraciones estéticas, conceptuales y financieras. Como en los *ready-mades* de Duchamp, este objeto sufre una transformación semiótica que deja una interrogante: ¿cómo un fajo de billetes puede considerarse arte?

Al convertirlo en arte, los billetes quedan fuera de circulación, y con ello ya no se pueden convertir en capital. Sin embargo, su transformación ha sido solamente simbólica, por eso mismo ya no pueden ser símbolo de todas las mercancías; en realidad siguen siendo dinero, pero ya no circulante. Esta transferencia genera en el fajo de billetes varios tipos de interés.

La cantidad monetaria contenida en el fajo cambia para ser valorada con parámetros artísticos y especulativos. Más aún, si este conjunto de valores detona en una cadena de intercambios financieros, el monto total puede llegar a representar un interés capaz de producir un cierto tipo de crisis tanto en el nivel simbólico como en el económico.

El tipo de cambio a la compra del día 29 de septiembre de 2008 era de 10.78 pesos por un dólar.

La pieza tendrá que ser adquirida en 10.78 veces más dólares que la cantidad contenida en el fajo (2,000 USD). El dinero físico obtenido de esta venta será expuesto y vendido bajo los mismos principios, creando así una cadena exponencial de intercambios financieros. Es decir: si la pieza se vende en 21,560 USD, estos mismos se exhibirán como pieza de arte y se venderán en 232,416.80 USD y así sucesivamente.

El número de serie de los 100 billetes contenidos en el fajo, quedará registrado legalmente (este punto se aplicará al dinero correspondiente a cada compra-venta)

La adquisición de la pieza implica su conservación intacta, no se puede utilizar para ningún otro tipo de transacción financiera.

Cada transacción se realizará bajo los términos legales correspondientes.



El capitalismo expresa sus posibilidades en el idioma de la inversión. Al mismo tiempo, administra nuestra pretensión de lidiar con la idea de riesgo por medio de la retórica de los seguros. Las inversiones exitosas generan el clima que hace posible a su vez generar cantidades extraordinarias de riqueza en un tiempo récord. Esto requiere acelerar e intensificar la producción, arrancar cualquier obstáculo y la transformación rápida y radical de sociedades y ambientes, acompañada por lo general por una violencia y un trastorno tremendos. Mientras mayores las inversiones, mayor el daño para las formas

de vida existentes. Compra acciones, recibe un desastre gratis.

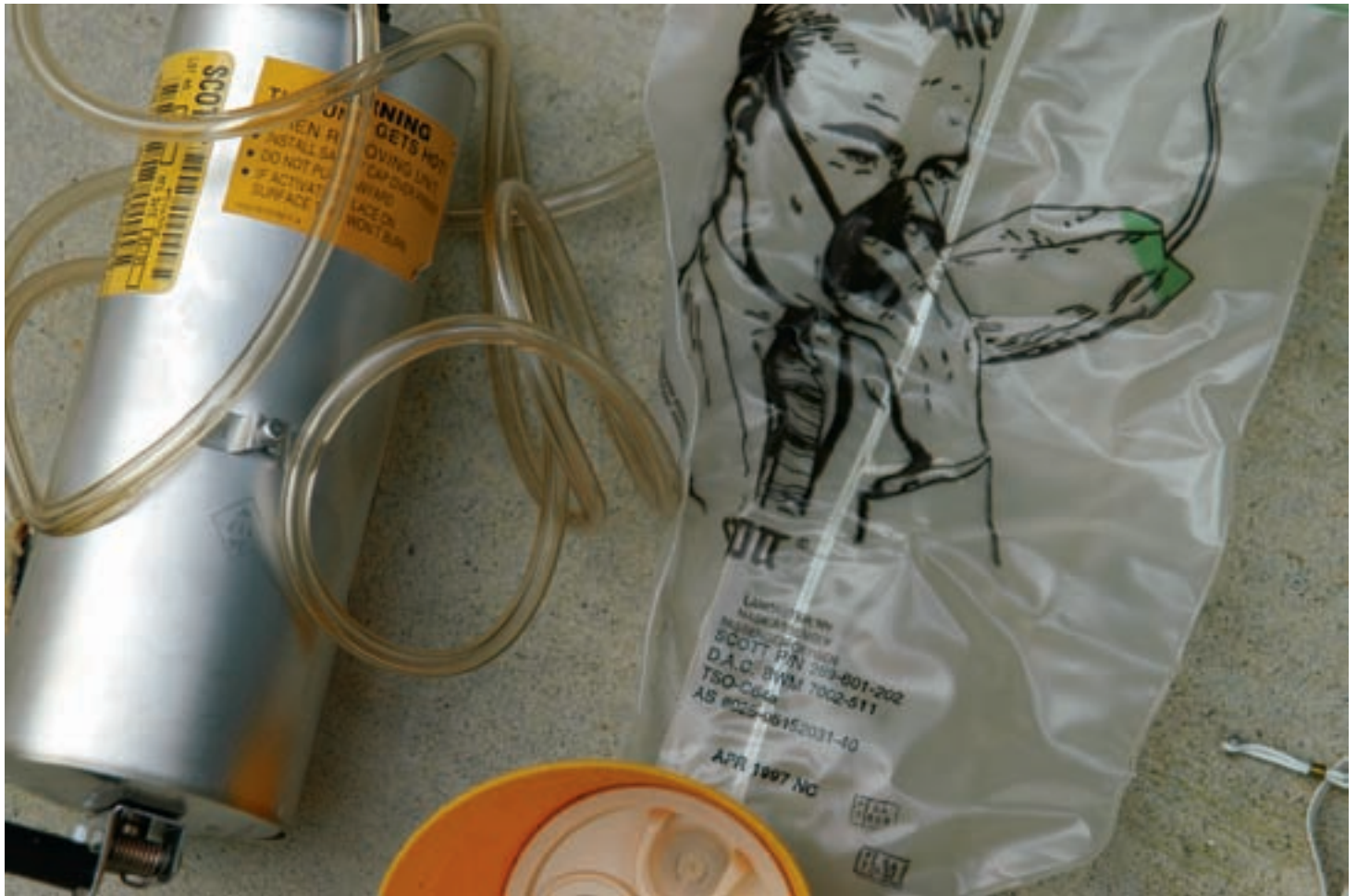
Aquí es donde entran los seguros. Puedes estar asegurado contra todo daño a tu vida o entorno causado por las fuerzas desatadas por las inversiones. Los seguros y la inversión llaman a tu puerta de la mano.

Los seguros y la inversión comparten un mismo vocabulario de primas y rendimientos, aunque estén dirigidos hacia fines diametralmente opuestos. Cuando inviertes en algo esperas que tu apuesta por la probabilidad de éxito de una empresa se verá confirmada en el futuro. De hecho, puedes asegurarte contra la probabilidad de malas

inversiones, así como intentar conseguir alguna seguridad para ti y tus dependientes en el caso en que seas descartado de una vida productiva.

Las compañías de seguros pueden prometer los rendimientos que prometen porque invierten el dinero que la gente pone a su disposición. Las opciones de inversión se atribuyen el sueño de hacer que tu futuro trabaje por ti.

Los aseguradores invierten. Los inversores aseguran.





Fragmentos de un latento comunista*
Raqs Media Collective

*Un *latento*, en el sentido de elaborar aquello que está latente o escondido, es el antónimo de manifiesto, como aseveración de lo que a todas luces es evidente.



I

El espectro de la abundancia acecha al imperio de la escasez.
¿Quién puede racionar el aliento, la risa, el pensamiento,
el deseo o la locura?



IV

La multiplicidad de lo común reta a la singularidad de la propiedad.
Hay sólo una manera de poseer alguna cosa,
incontables los modos de compartirla.



V

Aguardaremos el momento en que el tiempo de trabajo socialmente necesario para hacer algo sea debatido socialmente.
Hasta entonces, la inquietud será el antídoto insuperable
contra el agotamiento.



II

No es deseable que el futuro sea cautivo del presente,
así como resulta impensable que el presente sea rehén del futuro.
¡Ni la flecha ni el boomerang de la temporalidad!



III

Un millón de modos de producir cosas bastan son
preferibles a una sola forma de hacerlas tersas.
De cada cual, según su generosidad, a cada cual
de acuerdo con su placer.



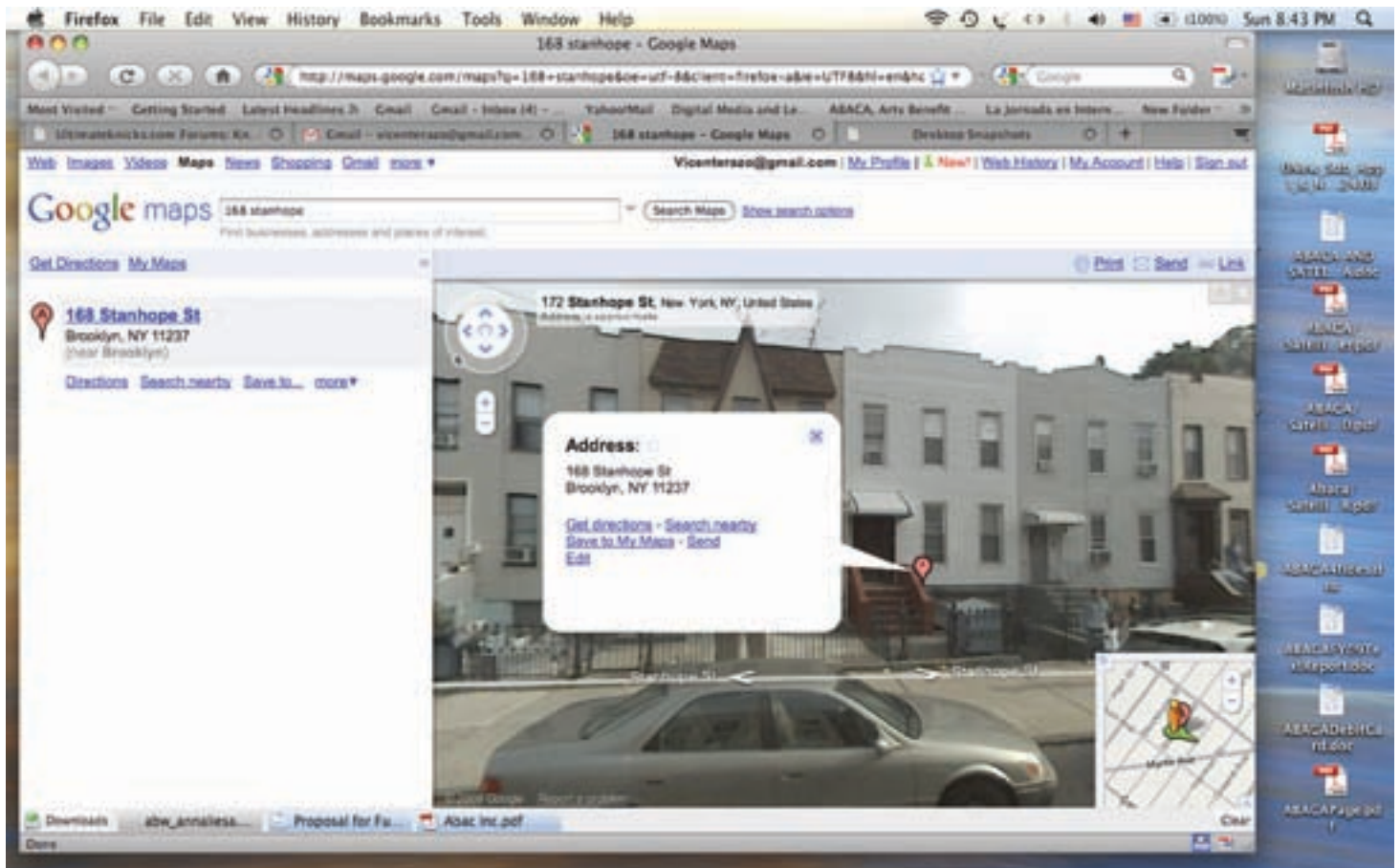
VI

La transformación colectiva del mundo requiere entretejer
continuamente opciones de otro modo imposibles.



VII

Sé cauto cuando transites del vasallaje a la libertad.
Incluso las relaciones sociales dignas de lucha son frágiles.



Reglas para hacer una obra de Public Address*

- Todos los materiales son adquiridos gratis.
- Todos los materiales son solicitados en el internet.
- Todos los materiales deben de ser enviados al domicilio del artista.

*Dirección pública

The Economist

JANUARY 17TH-23RD 2009

www.economist.com

Industry in free-fall

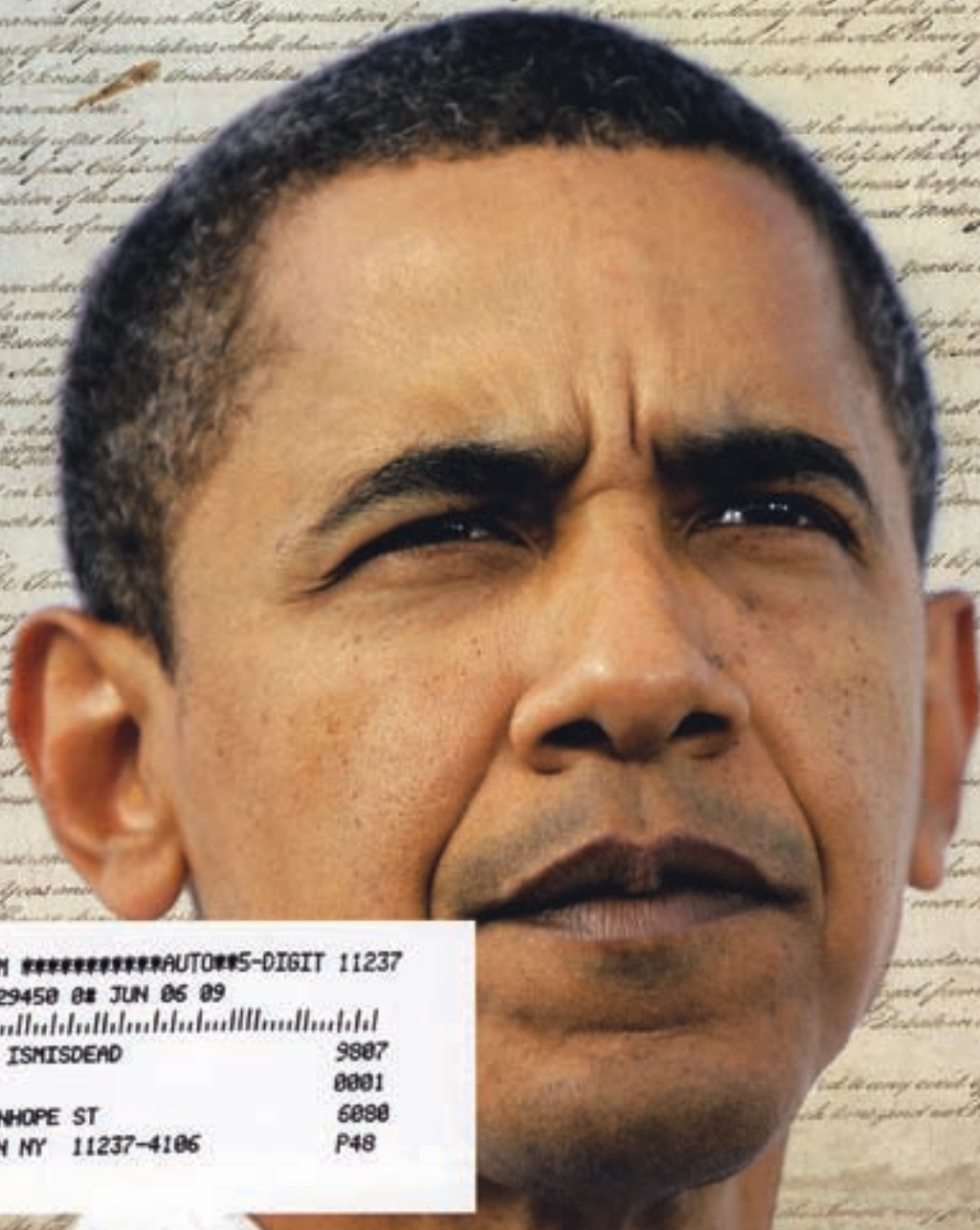
War crimes in Gaza?

In praise of volatility

Murder in Sri Lanka

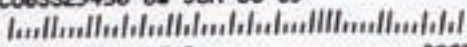
The price of prejudice

Renewing America



#BXBGKKN *****AUTO**5-DIGIT 11237

#ECU83329450 0# JUN 06 09



CAPITAL ISMISDEAD 9807

2ND FL 0001

168 STANHOPE ST 6888

BROOKLYN NY 11237-4106 P48



El proyecto *Time Notes* consiste en una serie de acciones en espacios públicos, realizadas entre 2004 y 2010, que utilizan un nuevo sistema de dinero basado en unidades temporales (billetes de un año, 60 minutos, etc.). Proponiendo una reflexión acerca del sistema de intercambio social y de nuestros preconceptos acerca del valor del tiempo y del dinero, se realizaron diferentes acciones en ciudades como Berlín, Singapur, Rostock, Vigo, Buenos Aires, Silicon Valley, Múnich, Madrid. En cada caso, las acciones desarrolladas fueron producto de la observación de diferentes problemáticas locales relacionadas con el sistema de intercambio, la vivencia del tiempo (como propio o ajeno), la sobre-ocupación y desocupación, la creciente virtualización de la economía, las burbujas financieras o la incertidumbre de ser o no dueños de nuestro propio tiempo de vida.

Descripción de las acciones realizadas

Compro-vendo tiempo

Puerta del Sol, Madrid
Febrero de 2010

Vistiendo un chaleco reflectante y mimetizado entre los hombres-anuncio que ofrecen compraventa de oro, se ofrece la compraventa de tiempo en los alrededores de la Puerta del Sol.

Oficina móvil

Madrid
Febrero de 2010

La oficina, montada sobre un triciclo y con conexión de internet móvil, se desplazó diariamente desde su base en Casa de América haciendo diversos recorridos por las calles de Madrid y ofreciendo el servicio de "Reintegro de tiempo perdido".

e-Time

Ludwigstrasse, Múnich
Octubre de 2009

Lanzamiento de la Tarjeta de Crédito de Tiempo. *Si tuvieras un día, una hora, un año extra en tu vida, ¿qué harías con él?*

Buy & Sell Time (from Silicon Valley)

Hamilton Av., San Jose
Septiembre de 2009

Compraventa de tiempo ofrecida por internet a través de *eBay*, desde la entrada del edificio principal de esta tienda de su-
bastas *online* en Silicon Valley.

Compro-vendo tiempo

Calle del Monte de Piedad,
ciudad de México
Junio de 2009

Junto a la Catedral Metropolitana, mimetizado entre quienes ofrecen sus servicios de plomería, albañilería o yesería, se ofreció el servicio de compraventa de tiempo en los alrededores del Monte de Piedad de la ciudad de México.

Presente continuo

Plaza de Santo Domingo,
ciudad de México
Junio de 2009

Contar el tiempo en billetes de un segundo en la Plaza de Santo Domingo en el Centro Histórico de la ciudad de México.

Oficina de préstamos de tiempo

Calle Florida, Buenos Aires
Marzo de 2009

Time Notes presentó su línea de crédito para la concreción de deseos relegados. En la oficina se invitó a los transeúntes a compartir aquellas cosas que hubieran querido hacer y no pudieron por haber malgastado su tiempo, y se les concedió el préstamo en forma de billetes.

Oficina de reintegro del tiempo perdido

Rúa Príncipe, Vigo
Octubre de 2007

La oficina se ofreció como lugar de recepción y clasificación del tiempo cedido involuntariamente, bajo presión o por razones arbitrarias (trabajando en un empleo no deseado, perdido en una relación equivocada, sirviendo al ejército, etcétera).

Time Waves

Praia de Patos, Nigrán, Vigo
Octubre de 2007

El video registra una y otra vez la acción de arrojar al mar un billete de un año, y la del mar, trayéndolo nuevamente a la orilla.

Lost Time Refund Office (Oficina de reintegro del tiempo perdido)

Kröpeliner Strasse, Rostock
Junio de 2007

En la oficina móvil, un representante de *Time Notes*, tomó nota de la descripción de cómo perdió su tiempo el declarante y se lo reintegró con un billete del valor correspondiente, en cuyo reverso se imprimió la causa de la pérdida.

Time Release (Liberación de tiempo)

Silver Pearl, Rostock
Junio de 2007

La acción se desarrolló en Rostock durante el *summit* del G8, una reunión anual que se realiza en lugares cercados e inaccesibles por vía terrestre. Una copia de cada billete entregado en la Oficina de Reintegro del Tiempo Perdido fue atada a un globo, siendo éstos liberados más tarde.

Losing Time (Perdiendo tiempo)

Orchard Road, Singapur
Agosto de 2006

La acción consistió en caminar por una calle peatonal en la zona comercial de Singapur dejando caer billetes de tiempo.

Exchange Office (Oficina de cambio)

Orchard Road, Singapur
Agosto de 2006

La acción se desarrolló colocando un stand frente al mayor *shopping mall* de la ciudad, en donde se preguntó a los transeúntes qué pensaban acerca del nuevo sistema de dinero y se los invitó a intercambiar un billete por aquello que consideraban de un valor (en tiempo) correspondiente.

Launching Event (Evento de lanzamiento)

Karl Marx St., Berlín
Agosto de 2004

La campaña se realizó en la plaza de la alcaldía de Neukölln, Berlín, en donde se invitó a los transeúntes a dar su opinión acerca de este sistema de dinero, de cómo imaginaban que serían útiles estos billetes, de cómo ahorrarlos o cómo gastarlos.

Web oficial del banco *Time Notes*:

<http://www.timenoteshouse.org/>

Web documental sobre las acciones:

<http://www.gustavoromano.com.ar/time-notes>



TRADUCCIÓN DE UNA CHARLA 3 (Caló) Antiguo edificio de los Juzgados y de la Cárcel de Vigo, España. Primero de Mayo de 2009. Charla encontrada de José Luis Velasco bajo el título “PARA LOS TRABAJADORES SIEMPRE HAY CRISIS”.

RINTCHIBARIPEN KATAR JÈKHI SVÀTO. Phurikano kher katar le kriseline thàj katar i shtaripen katar vigo, España. Yekhto katar maj katar 2009. Svàto katar José, luis velasco tel o naman katar “VASH LE BUTARE SAVAXT ISI KRISIS”.

DUITI ULAVERIPEN

Na arakeras katar okoja barabaripen politika so si jèkhi barabaripen fòrnalno, nùma arakeras katar i barabaripen realo, thàj temelutnes i barabaripen reàlo si te terelav hakaj ka i traipen, te shtisav te baravav amari traipen, na te sinav savaxt ka kutchipe, na te sinav savaxt samardo katar is shaj te kerav buti ja na shaj keràva buti, is avàva buti ja na avàva buti, is avàva kher ja na avàva kher, nùma ke shaj te baravav amen sar dyene, thàj okoja si i tchatchi barabaripen katar te sinav manushikano, i barabaripen ekonomikani thàj sotsialno, thàj i barabaripen katar i mestipen katar te gindarav sa per barabaro, na katar te bitchavav amari shajnipen katar detsitsia an okola burokràtsie politikàke, sindikarèske, xelade ja skrankena, nùma te sinav goge katar amari traipen thàj te lav amari traipen an amare vaste, te sinav ame le direktòre katar amaro pèsko krisuro, te dyamavav amare shtikaripe katar pesko organizatsi, te thav an praktika i gadyikani tchel gadyonèski pesko organizisindòj, te lav amen an seròzo an lètsti amari traipen, sòske odola sos si orthoindòy o lùma adatsire si anindòj katar jèkhi fòrme gindarardi ka jekh mudarlin, jekh mudarlin ekonomikano, jekh mudarlin ekològiko, mandèsko thàj an sa le dikkipe.

Adatsire ka le gadyikani tchela anglunarda katar Europa thàj EE.UU. garavdi pe lènge i tchatchipen, si pe lènge kerindòj jekhe ‘mitos’ thàj jekhia ilaripe purnarda temelutnes an elemèn-te dilarne sar shaj te sinav o tùtbol, sar shaj te sinen le dikhipen katar i televizia, sar shaj te sinen le prijasipe mashkar phirne thàj na phirne, si te phenav ramblipe ke temelutnes madyuten vash te dilarav, te zalisav thàj ke tchatches na te samas katar amare problemora kraliseske, amare problemora ekonomikane, sotsialne, politikàke, sindikarèske, kulturikane thàj moral, thàj pa sa vash ke na te samas katar te lav amari traipen an amare

vaste, katar pesko organizisav amen, katar na te bitchavav intre-ges an khonik, katar te thav an praktika jèkhi keripen direktni ja jèkhi demokràtsia direktni etimològike arakerindòj: jekh raipen katar narodo orthoardo vash-o narodo so si i pesko organizatsi katar le butare, bi te bitchavav intreges an khonik.

Okoja si i pilipen ekonomikani ke isi adatsire, jèkhi pilipen ekonomikani daranes nakrisàki so rintchibarel pe an miliona katar mul, per maripe, bokhati thàj nasalipe, jekhia vàshe, sòske akaia pilipen katar i ke sam arakerindòj na perel katar jekh trùpo bibutvarno, akaia pilipen ke sam arakerindòj bichindel pe an jekh pashe politikàko, jekh pashe ekonomikano, jekh pashe sotsialno, kulturikano, mandèsko thàj xelado thàj ètiko.

Okova pashe politikàko and-o ke bichindel pe si jekh Them sat jekhia fòrme katar shtisipen, okova pashe ekonomikano and-o ke bichindel pe akaia pilipen si jekh sistèmo ekonomikano bushlo Kapitalipen an lèske trin rigate, Kapitalipen katar bikinlin, Kapitalipen katar Them ja Kapitalipen katar sotsial democratsia kaj hamisipen o Them thàj o bikinlin.

Okova pashe skrankono ja mandèsko and-o ke del pe si le skrànke an lèske kavere fòrme, okova pashe kulturikano and-o ke del pe, si jekh pashe orthoardo ende le buta katar mothipen sares dilarno, thàj okova pashe ètiko and-o ke del pe si jèkhi moral katar i srànko so kamen te kerav te patchav ke si purnardi vekheder an jekhe keripe opral naturàle sos butshinen ke si les ke te avav lakre thàj brakengere, ke butshinel ke si les ke te avav jekh ràì, jekh Devel perdal katar sa thàj kongòdi so te sikel okola sombeshne thàj te avel o patchalo bitchavaro katar okova Devel and-i phuv, thàj ke vekheder kòva na te avel diskùtsio, te avel so von phenen lav katar Devel.

Broxares le vàshe katar trinchi nabarsani thàj trinchi tragèdia manushikani si okova Them, okoja fòrme katar shtisipen -hi-storikes o Them si kadi-al- si okova Kapitalipen sar mòdo katar keripen somvaxtuno ke maj anglal sas les avere anava, feudali-mos, trekegimos, robipen, si okoja fòrme mandaipèski ke si i srànko thàj i muxaripen katar le buta katar mothipen, okola si le vàshe katar i pilipen somvaxtuno: Devel, Them, Lovelin, ke vi diskavdas thàj makardas Bakunin: ni Devel ni Them ni Gadyano, ke te avèlas i glasipen so o Anarkismo chantel ka okoja pilipen ekonomikani sat okola vàshe, jekhe kerelipe, le kerelipe si i ulaveripen katar i gadyikani tchel an tipa, jekhe gindaren thàj avere kanden, jekhe keren buti thàj avere bukurisen katar okova buti, jekhe si len o dyanipen thàj k-o te avav kulturikano thàj avere si and-i bidyanelimos, jekhe trajin and-i plaguripen thàj avere and-i barbalipen thàj savaxt sam le butare sos sam and-i ulaveripen khino sar tipo sotsialnes radyini, plagurda, dilini, bidyanelkero thàj ke dukhavel le tchorimàta,

Sòske sam i mas katar bruchardo thàj i mas katar butilin katar okola tiknida favorde ke trajin ka okasilli amari, thàj i glasipen diskavdi ende o mùko katar dikhipen katar chantipen anarkisno si jèkhi glasipen katar jekh nevo zakòno ètiko thàj sotsialno, jekh nevo zakòno ètiko sòske si i purnipen katar i teginipen katar so sa le manùshe manushikane sam barabare, si jèkhi èti-ka so utch na parnel pe an okoja srànko thàj an okova Devel, si

jèkhi ètika so parnel pe and-i Ajsarimos, and-i sotsialmos, and-i adyutisipen enredùj, and-i zolarimos sar kerelaro katar evolu-vipen katar le narode, si jèkhi ètika purnardi and-i Ajsarimos so pa sa butshinel i demnipen katar te sinav manushikano, si jèkhi ètika so pa sa si o poshno mashkardyenutno, o timugipen katar sotsialmos, o timugipen katar te trajav an gadyikani tchel, an jèkhi tchatchi gadyikani tchel, an barabaripen katar hakaja thàj musipe, si jèkhi ètika purnardi and-o shirdipen katar i mestipen thàj katar i godornipen kaj o te sinav manushikano naj les ke te sinav aneldo ni orthoardo intreges per khonik sòske si amen shajnipen vash te godisarav, te gindarav thàj te krijav per ame ikane, thàj si jèkhi ètika purnardi an jèkhi kultùra katar ke sa si amen ke te terelav stilipen ka i kultùra sòske si o dyanipen, o janipen, i labaripen katar i dyantripen sar porùnto katar diskipen vash te glasav na korkores le problemora dyantre thàj nùma vash te glasav le problemora ekonomikane thàj sotsialne,

Sòske avillindòj papse k-o arakhadjipen katar i pilipen ekonomikani thàj katar le vash, is te labarav amen jÿ o porùnto dyantripnuno katar diskipen ekonomikano, kàna von kamen te kerav te patchav ke i krisis ekonomikani somvaxtuno, -ke nivar prin-dyarèna ke si nùma ke si bi sigaripe vòrte thàj vaxtes, divàno an lètsti- arakhadjel katar jèkhi krisis katar le shimeripe subprime an EE.UU. ke ka lèsko var jagel jèkhi krisis lovikani, ke le timine katar petròleo ushten sòske isi Thema hanikine sos akàna xalen màj, sòske le timine katar petròleo ushtile sòske akàna isi Thema sos xalen màj gadja isi sos te bitchav bio jagèske ka i keripen katar zor sat so savo butshinel ke nikabas germe katar i parvaripen thàj le anas ka te kerav o petròleo sat so savo ushten le timine katar le dyemetche parvarne sos ka lèsko var jagen akala bokharipe thàj ke samen lènge le bokharipe thàj kava si but vasno, na vash-e bokharipe an va, nùma sòske phenarde ke then an tsòlo katar hakajipen thàj an nasulimos i childarimos demokratisarèski thàj sotsialno katar okola Thema, si te phenav, so butshinel kòva, then an tsòlo katar hakajipen lèske haznipe ekonomikane politikàke thàj sotsialne, si per so samela lènge, thàj ke dyal mamui le demokratsie anglunarda, ke sat so savo gadja ke te platarèlen nakhindòj bokh, ke na te ushten le timine.

Ami is thodas o porùnto dyantripnuno ka komòni katar akala divàne von phenen amènge thàj ka sako anglidipen te das amen jèkhi putchipen thàj ka sako putchipen averi anglidipen te dikhàsas so telaluno, kamen amènge te kerav te patchav ke i krisis ekonomikani katar EE.UU. si dyemetcho katar i krisis katar le shimeripe gunoji.

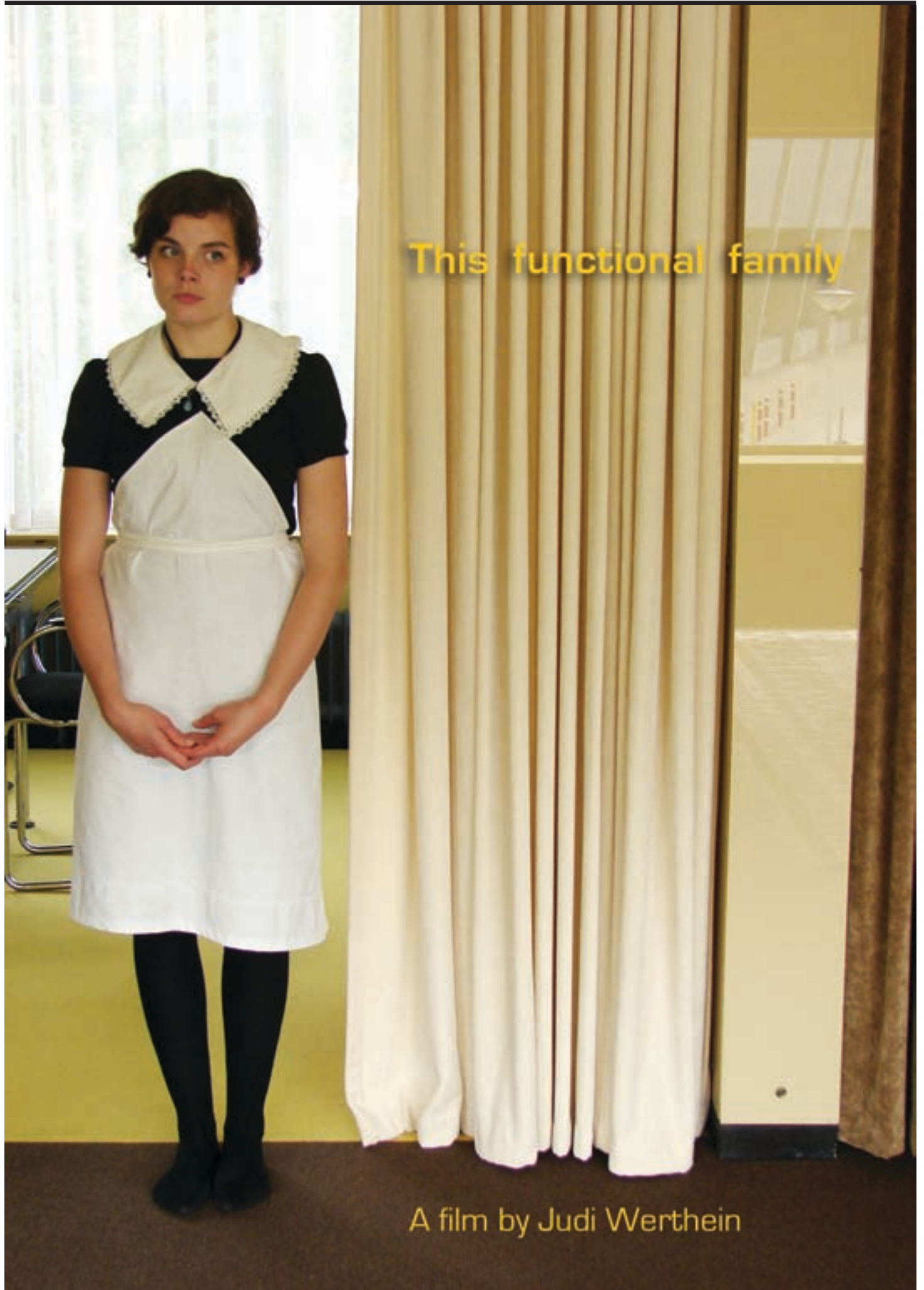
¿So butshinel kòva?, gadja ke aveldel jekhia institutsie lovikana, ke sar utch o pachandi sas màj ke tchukniardo gindarden te buxjarav o paruvimos ka kon dènas le pachande thàj kerdisarde ka te dav pachande ka dyene sat jèkhi pilipen ekonomikani bipatchani, si te phenav, shimeripe gunoji sòske kon chimerèlas le shimeripe, na dyanas is putcharen pen gunoji ka le dyene ja sòske le shimeripe sas len jekh nivo katar shimeripen tikno, thàj dudano, okola dyene sos lije okola shimeripe katar yeskotres mukjen katar te pokinav le shimeripe sat so savo le bànta sas len ke te kerav pe tovàro katar okola shimeripe, nashti te kinelar o love so sas len dino thàj die andre an jèkhi krisis katar love somvaxtuno so buxlardas pe per sa o lùma.

Mishto, gadja dyen ka te kerav jèkhi putchipen, ¿per so okola dyene ka le ke dias pe jèkhi shimeripen an lèski chive mukjen katar te pokinav i shimeripen? is kerdisarde pokinindòj la, ¿per so ka le trin, shtar, pantch tchone jekh berg mukjen katar te pokinav i shimeripen?

Avèla varekoni halaripen, but bipharimos, mukjen katar te pokinav i shimeripen sòske le nive potchibèske xuline, mukjen katar te pokinav i shimeripen sòske o nivo katar bikeramos butjurdas. Ami latcho, avèla ke te kerav pe i telaluno putchipen, ¿per so xuline le potchibe thàj per so butjurde le nive katar bikeramos?

Pòske okova si jekh godsveripen halno dyantripnuno thàj godsverisiko; ka sako putchipen jèkhi anglidipen thàj ka sako anglidipen jèkhi putchipen ¿per so kerdisarda ka te avav màj bibutipen an EE.UU., per so le nive potchibèske xuline an EE.UU?, sòske sas pe diñindòj jèkhi pilipen katar ke bare tchaveripe ekonomikane katar EE.UU. utch na dyalènas tchines k-o mashkeripen katar EE.UU., utch na dyalènas k-o andripen katar EE.UU. ka te kerav keripe gadyikane, sotsialne, adyutisipe ekonomikana thàj adyutisipe katar sa glindo ja k-o baravipen katar i laburimos gadyikano, sas man jèkhi barèder koboripen katar tchaveripe ke inklènás katar EE.UU. ka te oklagitav jèkhi maripen so sas i maripen katar petròleo katar Irak, ka jekhe nive kekàve ke kerdisarda ka te jagav le butjuripe katar bikeramos thàj le tikne potchibe an EE.UU. sòske o tsiklùso ekonomikano katar i orrixipen katar sa okova lovo utch na dyalèlas ka andre katar EE.UU. nùma ke dyalèlas ka te marav Irakine vash te tchorav les o petròleo, thàj i fòrme and-i ke irinèlas pe leske okova petròleo ka EE.UU. nas an fòrme katar lovo, simas an fòrme katar bare astalipe xelade, bare astalipe katar i laburimos shastrin,ski thàj bare kinemaskere vash i laburimos petrolera so na so orrixèlas papse an EE.UU. nùma an te palyerav keserindòj le nive katar sarbaripen katar i maripen katar kushval.

Doleskes i putchipen thàj i anglidipen anel ka ke i krisis katar le shimeripe gunoji si jèkhi yekhti anglidipen ka jèkhi tapardo katar putchimàta sos anen papse ka i maripen katar kushval, thàj le maripe gavutnèske isi ke te pokinav len, le maripe imperine sar sara le maripe isi ke te pokinav len, thàj okoja si i halaripen katar ke EE.UU. mashkar an jèkhi sikipen darano, sòske okola astalipe tran baròder an anglaginipe katar ferisipen thàj and-i laburimos shastrin,ski inklen katar sogòdo than thàj le maripe sar phenel pe le pokinel savaxt o narodo, le pokinel an traibe manushikana thàj an tchaveripe dogèske, okoja si i godsveripen katar i krisis ekonomikani katar EE.UU. ke buxlevel ka sa o lùma sòske akàna o timin katar petròleo, jèkhvar ke ushtilas o timin katar petròleo logel and-e dyemetche parvarne sòske sa le butaripe kereske labaren petròleo, logel an ke bitchen pen màj dyemetche katar i parvaripen vash te kerav petròleo sòske o timin katar petròleo buterdas pe per desh ta logel an ke sari i orrixipen reàlo, i orrixipen gadyikano, thàj i orrixipen katar i ke trajin le narode mashkar an jèkhi adìntki baknasipen sòske si pe davindòj sari vash jèkhi maripen vash kinemaskeri katar i laburimos shastrin,ski thàj vash kinemaskeri katar le buteselenke katar petròleo so ka lèsko var si i familia bush so trajel katar petròleo thàj le familie katar le thagarimata katar Dishorig Pashutno.



This functional family

A film by Judi Werthein



En su cortometraje *This Functional Family* (2007), Judi Werthein monta una reconstrucción imposible y contradictoria de los impulsos utópicos del modernismo. Encargada en parte por el Instituto de Arquitectura de los Países Bajos y representada en la Casa Sonneveld —considerada un ejemplo histórico emblemático de la *Nieuwe Bouwen*, es decir, de la rama neerlandesa del funcionalismo—, la película de Werthein desplaza tanto la representación normativa de la arquitectura modernista como su modo de percepción, al recrear un día sin incidentes en la vida de la familia original en la comfortable casa diseñada para satisfacer de la mejor manera posible las necesidades de sus usuarios y las comodidades de la vida moderna. La intervención de Werthein habita la casa como una paradoja: como la puesta en escena de la irresoluble tensión marcada por el discurso de progreso y libertad de los movimientos modernistas y el papel fundamental que tuvo la práctica de la esclavitud en la preeminencia de las naciones

occidentales dentro de la economía global de la modernidad temprana.

Una dislocación ominosa surge cuando la familia de inmigrantes en los Países Bajos nacida en Surinam, Curaçao y Sudáfrica personifica a la familia Sonneveld original. Con su digna presencia y sus gestos mesurados, su “uso” de la lujosa casa funcional incide en una fractura en el orden de representación que a su vez se desarrolla ante la mirada como una escena fantasmal. Es sabido que uno de los más relevantes historiadores culturales modernos, Simon Schama, describe la edad de oro de la cultura holandesa como un movimiento dialéctico entre ser rico y ser bueno: es decir, como “la vergüenza de la riqueza” (*Embarrassment of Riches*). Resulta también evidente que, dentro de esta narrativa, el papel central del tráfico de esclavos, el régimen colonial y la presencia de esclavos negros en la vida doméstica de los hogares burgueses de la República Holandesa es tanto invisible como repudiado.¹ Ésta es una paradoja generalizada, en la

que las historias nacionales son concebidas como autónomas, lo que permite la construcción de las historias occidentales como narrativas coherentes de la libertad humana. La historia del modernismo y de la arquitectura moderna está envuelta dentro de la misma lógica. *This Functional Family* invierte los papeles y actúa deshaciendo la sutura —abriendo la herida a nuestra mirada como una estructura fantasmal que desentraña la racionalidad del funcionalismo, el modernismo y su impulso utópico.

El Espectro Rojo

¹ En su libro *Hegel, Haiti and Universal History*, Susan Buck-Morss trata en detalle y de manera crítica la República Holandesa y la eliminación sintomática de cualquier información sobre el tráfico de esclavos o, de hecho, de cualquier imagen de negros en la historia revisionista del famoso volumen de Simon Schama *Embarrassment of Riches*. Véase Susan Buck-Morss, *Hegel, Haiti and Universal History*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009, pp. 22-26.



El día que el ex ministro de Economía anunció la devaluación del peso argentino respecto al dólar americano dio por terminado, luego de diez años de vigencia, el modelo que inició siguiendo la aplicación de medidas recomendadas por el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial como plan de convertibilidad: 1 peso argentino = 1 dólar americano.

Ante el inminente desequilibrio que se produciría en la economía local, el gobierno tomó la decisión de retener los ahorros y regular la entrega de divisas convirtiendo de facto los fondos en dólares, en moneda nacional. Esto fue llamado el "corralito financiero" y generó un estado de pánico colectivo en la comunidad.

Las posibilidades planteadas por los reguladores internacionales eran dos: dolarizar la economía argentina reemplazando la moneda en curso por el dólar americano (como se hizo en Ecuador) o devaluar la moneda nacional en más de 30%. Finalmente, ésta fue la medida tomada por el gobierno del entonces presidente Fernando de La Rúa, dando paso a la crisis social y económica más profunda de la Argentina, con desastrosas consecuencias en la vida de la población e implementando un nuevo modelo.

En ese momento, la crisis de representación y el vacío de poder derivaron en la caída sucesiva de cinco presidentes en cuatro

meses. La noción de valor del objeto billete se desestabilizó y pronto se utilizaron cupones; incluso se recuperaron prácticas como el trueque para paliar la crisis. En sí, la ausencia de dinero, o la ausencia de lo que el dinero representaba como valor, proporcionarían en los años sucesivos un territorio que abría la posibilidad de realizar experiencias como el siguiente proyecto.

La idea de Hacer dinero es hacer dinero

El proyecto *Hacer dinero* es una combinación de diferentes disciplinas: falsificación, *performance* (instalación) e intervención urbana. La obra consiste en la producción y distribución de "dinero".

Billetes bi-facéticos: el billete en uno de sus lados es de cien dólares, y al reverso, de cero pesos.

La estructura de la acción estuvo conformada por una serie de *performances* e intervenciones urbanas sucesivas y simultáneas en el espacio público de la ciudad de Buenos Aires, donde actores que deambulaban por las calles transportando maletines cargados de dinero distribuyeron miles de billetes que dejaban caer en "tropiezos azarosos" con los transeúntes. Hubo también lluvias de "billetes" arrojados desde altos edificios o "billetes" escondidos en lugares recónditos para generar el efecto sorpresa de encuentro casual, entre otras fechorías.

Para la realización de la experiencia se solicitó al Fondo de Cultura de la ciudad de Buenos Aires un subsidio para crear una obra de arte, aplicando con ironía y completando formularios como cuando uno participa en un concurso o solicita una beca argumentada. Si el artista obtuviese la respuesta positiva a su necesidad de "Hacer dinero", obtendría una suma que se hace efectiva como dinero. Pero ¿qué sucedería si este dinero fuera utilizado para producir más dinero? Éste sería falso como objeto dinero, pero verdadero como objeto de arte, cuando en sí es el mismo objeto.

La experiencia comenzó en el taller de una imprenta clandestina buscando buena calidad en la terminación y los detalles, luego vino un entrenamiento actoral en el centro de la ciudad, observando por horas los movimientos en las puertas de entidades financieras, y finalmente se dieron las acciones sorpresa en las que el dinero era repartido masivamente. La obra se completa con la instalación del video junto con algunos de los elementos utilizados en los *performances*.

¡Oh, gran hipnosis!

El poder que nos domina en la existencia actual se desarrolla sobre toda la sociedad. Éste es un poder en el cual la humanidad ha transferido las potencialidades físicas y espirituales de su esencia a un dominio



materialista basado en la ilusión. Como si se tratase de un acto de magia, la realidad ha sido trastocada a partir de un efecto de aceptación colectiva de la legitimidad de la sustitución de todos los elementos de la vida por un valor de cambio, representado objetivamente por el dinero.

Actúa aquí una poderosa sugestión que opera sin fronteras en todos los puntos del planeta. Este estado sugestivo reside en el convencimiento de la transferencia de la noción de valor al objeto dinero, que representa el medio único y absoluto de toda realización en la vida objetiva.

El dinero, en cuanto tiene la propiedad de comprarlo todo, de adueñarse de todos los objetos, es el objeto por excelencia. Esta propiedad es universal y corresponde a la omnipotencia del dinero, es decir, de sus poseedores. Lo que el ser humano es y puede hacer no está determinado por su individualidad y sus cualidades sino por sus posibilidades económicas.

El dinero compone la esencia representada del poder. Este mecanismo de objetivación determina el orden de comprensión de la realidad, en donde el *ser* sólo puede asumirse en el *tener*. Esto reduce la lectura a un plano cuantitativo, potenciando la codicia en todo vínculo. El poder del dinero es el poder de la creencia absoluta en el dinero.

Pero ¿qué es realmente el dinero? Al observarlo, olvidando por unos segundos la

noción de valor, nos encontramos ante unos pequeños papeles numerados en serie e impresos con ilustraciones y colores que los diferencian: ¡sólo tinta y papel! Entonces, ¿en dónde se encuentran los atributos que lo dotan de ese poder?

El mecanismo de esta "gran hipnosis" encuentra su punto de inicio en el lugar en donde se ubica el dinero respecto a toda la realidad objetiva de la vida humana: el medio. El dinero actúa como mediador entre las necesidades y su realización, ubicándose como intermediario absoluto y, superando el orden individual, se convierte en un mediador humano. Este sistema hipnótico está signado por una sugestión que opera en la sustitución de los verdaderos elementos de la realidad por representaciones abstractas.

El dinero "cobra vida" alimentado por la creencia depositada en ese objeto. Se hace independiente de las personas y hace a las personas dependientes de él. Pero todo este gran engaño se basa en una propiedad que adquiere el dinero como objeto externo, una propiedad "mágica": el poder de transformar la representación en realidad y la realidad en representación.

Este reemplazo podemos apreciarlo constantemente en la vida cotidiana y la permanente puesta en escena del comercio. En esta alquimia, en donde representación y realidad se confunden, está el

origen de la confusión más profunda y uno de los puntos de inicio de las contradicciones que vivimos.

El poder del dinero representa en la actualidad el poder universal, la fuerza transformadora y dueña del destino, de la posibilidad de desarrollo y formación de cada ser humano.

Pensemos por un instante en como determinar cuál es un billete falso. ¿Qué es lo falso? ¿No es acaso falso todo billete? ¿Cuál es la diferencia entre un papel y otro? ¿Quién otorga verdad a un papel?

Aquí es donde aparece el juego: revelar la ironía de este sistema. Una forma de evidenciar estas contradicciones es a partir de desestabilizar la creencia, mediante la producción de dinero, transportando las propiedades verdaderas del dinero a una creación y distribución indiscriminada. Esta re-distribución contribuiría a generar un efecto de respuesta a la "gran hipnosis", en cuanto a la confusa relación entre realidad y representación. En una acción artísticamente ilícita, el falso dinero invadiendo la falsa realidad, punzando en el seno de las contradicciones, incentivando la toma de conciencia sobre esta poderosa sugestión que nos domina, potenciando las formas poéticas de resistencia ante la crítica situación actual.

Georges Bataille

AMÉRICA DESAPARECIDA

Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts, XI: L'Art Précolombien. L'Amérique avant Christophe Colomb, Paris, [1928], pp. 5-14.

La vida de los pueblos civilizados de América precolombina no sólo es prodigiosa para nosotros por el hecho de su descubrimiento y su instantánea desaparición, sino también porque sin duda jamás la demencia humana ha concebido una excentricidad más sanguinaria: ¡crímenes continuos cometidos a pleno sol por la mera satisfacción de pesadillas deificadas, fantasías aterradoras! Comidas caníbales de los sacerdotes, ceremonias con cadáveres y con arroyos de sangre, más que una aventura histórica evoca los deslumbrantes excesos descritos por el ilustre marqués de Sade.



Es verdad que esta observación concierne sobre todo a México. Perú representa quizá un espejismo singular, una incandescencia de oro solar, un resplandor, una riqueza perturbadora: la realidad no corresponde a esta sugerencia. La capital del imperio inca, Cuzco, estaba situada sobre una meseta elevada al pie de una suerte de acrópolis fortificada. Esta ciudad tenía un carácter de grandeza pesada y masiva. Casas altas construidas en cuadros de rocas enormes, sin ventanas exteriores, sin ornamento y cubiertas en paja, daban a las calles un aspecto medio sórdido y triste. Los templos que dominaban los techos eran de una arquitectura igualmente desnuda: sólo el frontón estaba todo recubierto por una placa de oro repujado. A este oro hay que añadir las telas de colores brillantes con que se cubrían los personajes ricos y elegantes, pero nada bastaba para disipar una impresión de mediocre salvajismo y sobre todo de uniformidad embrutecedora.

Cuzco era, en efecto, la sede de uno de los Estados más administrativos y regulares que los hombres hayan formado. Después de conquistas militares importantes, debidas a la organización meticulosa de un gigantesco ejército, el poder del Inca se extendía sobre una región considerable de América del Sur, Ecuador, Perú, Bolivia, norte de Argentina y de Chile. En este dominio abierto por caminos, un pueblo entero obedecía a las órdenes de los funcionarios como se obedece a los oficiales en los cuarteles.

El trabajo estaba repartido, los matrimonios decididos por los funcionarios. La tierra y las cosechas pertenecían al Estado. Los festejos eran fiestas religiosas del Estado. Todo se encontraba previsto en una existencia sin aire. Ésta organización no debe ser confundida con la del comunismo actual: ella difería de éste esencialmente, puesto que reposaba sobre la herencia y la jerarquía de las clases.

En estas condiciones, no es sorprendente que haya relativamente pocos trazos brillantes que reportar de la civilización

Inca. Incluso los horrores son poco impactantes en Cuzco. Con la ayuda de lazos se estrangulaba a las raras víctimas en los templos, aquel del Sol, por ejemplo, cuya estatua de oro masivo, fundida desde la conquista, conserva a pesar de todo un prestigio mágico. Las artes, aunque muy brillantes, no presentan empero más que un interés de segundo orden: los tejidos, los vasos en forma de cabezas humanas o de animales son notables. Pero en esta comarca hay que buscar en otra parte, y no entre los incas, una producción verdaderamente digna de interés. En Tihuanaco, en el norte de Bolivia, la famosa puerta del Sol ya da testimonio de una arquitectura y de un arte prestigiosos que hay que atribuir a una época muy anterior. De las cerámicas, diversos fragmentos se unen en estilo a esta puerta milenaria. En suma, en la época misma de los incas, son los pueblos de la costa, de civilización más antigua, los autores de los objetos más curiosos.



Colombia, Ecuador, Panamá, las Antillas presentaban igualmente en la época de la conquista civilizaciones muy desarrolladas cuyo arte nos sorprende hoy. Incluso hay que atribuir a los pueblos de esas regiones una parte de las estatuillas fantásticas, con rostros de ensueño que sitúan al arte precolombino en las preocupaciones actuales.

No obstante, hay que precisar de inmediato que nada en la América desaparecida puede, según nosotros, igualarse a México, región en la cual hay que distinguir por otra parte dos civilizaciones muy diferentes, aquella maya qu'itché y la de los mexicanos propiamente dichos.

La civilización maya qu'itché en general pasa por haber sido



Femme richement vêtue (Yaxchilan)

la más brillante y la más interesante de todas las de la América desaparecida. En efecto, sus producciones son las que probablemente se aproximan más de aquellas que los arqueólogos tienen costumbre de señalar como notables.

Se desarrolló en una época anterior por algunos siglos a la conquista española en la región oriental de América central, en el sur del México actual, exactamente en la península de Yucatán. Estaba en plena decadencia cuando llegaron los españoles.

El arte maya ciertamente es más humano que ningún otro en América. Aunque no hubo ciertamente influencia, es difícil no aproximarlos a las artes contemporáneas de Extremo Oriente, al arte khmer por ejemplo, del cual tiene el carácter de vegetación pesada y exuberante: uno y otro se desarrollaron por lo demás bajo un cielo de plomo en países demasiado calientes y malsanos. Los bajorrelieves mayas representan a los dioses con forma humana, pero pesada y monstruosa, muy estilizada, sobre todo muy uniforme. Se los puede mirar como sumamente decorativos. En efecto, forman parte de conjuntos arquitectónicos muy prestigiosos, que fueron los primeros que permitieron que las civilizaciones de América rivalizaran con las grandes civilizaciones clásicas. En Chichén Itzá, en Uxmal, en Palenque, se descubren aún las ruinas de templos y de palacios imponentes, a veces ricamente trabajados. Se conocen, por lo demás, los mitos religiosos y la organización social de esos pueblos. Su desarrollo tuvo ciertamente una gran influencia y ha determinado en gran parte a la civilización del altiplano, pero su arte no deja de tener algo de nacido muerto, llanamente repugnante a despecho de la perfección de la riqueza del trabajo.

Si se quiere aire y violencia, poesía y humor, no se los hallará más que en los pueblos de México central que han alcanzado un alto grado de civilización poco antes de la conquista, es decir, en el transcurso del siglo xv.

Sin duda los mexicanos que encontró Cortés no eran sino bárbaros recientemente cultivados. Habiendo llegado del norte, en donde llevaban la vida errante de los pieles rojas, ni siquiera han asimilado de manera brillante lo que tomaron de sus predecesores. Así, su sistema de escritura, análogo al de los mayas es empero inferior. No importa: entre los diversos indios de América, el pueblo azteca,

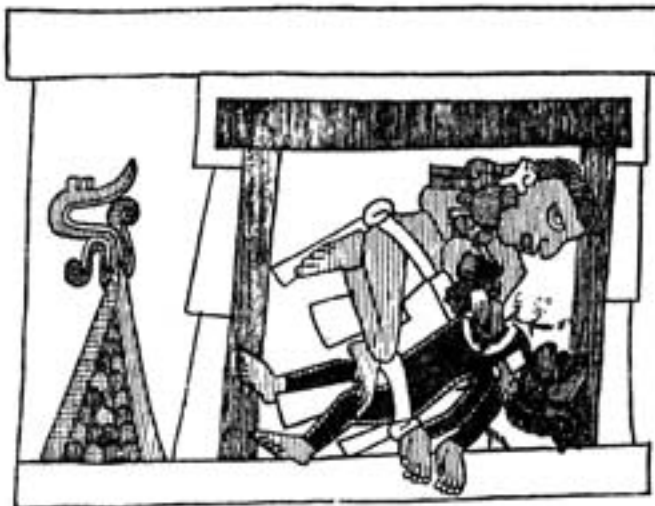
cuya muy poderosa confederación se apoderó de casi todo el México actual durante el siglo xv, no deja de ser el más vivo, el más seductor; incluso por su violencia demente, por su paso de sonámbulo.

En general los historiadores que se han ocupado de México se han ido hasta cierto punto presas de la incompreensión. Si

de sus almas por el pecado en que vivían sin fin."

Una aproximación se impone evidentemente entre la manera de representar los diablos entre los cristianos y los dioses entre los mexicanos.

Los mexicanos eran probablemente tan religiosos como los españoles, pero mezclaban con la religión un sentimiento



Sacrifice humain

se tiene en cuenta, por ejemplo la manera literalmente extravagante de representar a los dioses, las explicaciones desconciertan por su debilidad.

"Cuando uno pone los ojos en un manuscrito mexicano, dice Prescott, uno queda impactado de ver ahí las más grotescas caricaturas del cuerpo humano, cabezas monstruosas, enormes, sobre pequeños cuerpos enfermizos, deformes, cuyos contornos son rígidos, angulosos, pero si se mira más de cerca, se vuelve claro que se trata menos de un ensayo torpe de representar la naturaleza que de un símbolo convencional para expresar la idea de la manera más clara, más impactante. Es así como las piezas de mismo valor en un juego de ajedrez corresponden entre ellas por la forma, pero ofrecen muy poco parecido con los objetos que se supone representan."

Esta interpretación de las deformaciones horribles o grotescas que perturbaron a Prescott nos parece hoy insuficiente. Sin embargo, si se remonta a la época de la conquista española, se encontrará sobre este punto una explicación verdaderamente digna de interés. El monje Torquemada atribuye los horrores del arte mexicano al demonio que obsesionaba al espíritu de los indios: "Las figuras de sus dioses, dice, eran semejantes a las

de horror, de terror, aliado a una especie de humor negro más espantoso que el horror. La mayoría de sus dioses son feroces o extrañamente malhechores. Tezcatlipoca parece obtener un placer inexplicable de ciertas "supercherías". Sus aventuras, contadas por el cronista español Sahagún, forman una curiosa contrapartida de la Leyenda Dorada. A la miel cristiana se opone el aloe azteca, a la curación de los enfermos, bromas siniestras. Tezcatlipoca se pasea en medio de las multitudes jugueteando y bailando con un tambor: la multitud danza en tropel y se apresura absurdamente hacia los abismos en donde los cuerpos se despedazan y mutan en rocas. Sahagún cuenta así otra "mala pasada" del Dios nigromante: "Llovió un chaparrón de piedras y a continuación una gran roca llamada *techcalt*. A partir de ese momento, una vieja india viajaba en un lugar llamado *Chapul-tepec cuitlapilco*, ofreciendo a la venta pequeñas banderas de papel gritando: '¡Hay banderitas!'. Cualquiera que decidiera morir decía: 'Cómprame una banderita', y cuando se la habían comprado, llegaba al lugar del *techcalt*, en donde se lo mataba sin que a nadie se le ocurriera decir: '¿Qué es lo que nos pasa?' Y todos estaban como enloquecidos."

Parece muy evidente que los mexicanos obtenían un placer turbio en este género de mistificación. Es incluso probable que estas catástrofes de pesadilla les hicieran reír de cierta manera. Así hemos llegado a comprender directamente alucinaciones tan delirantes como los dioses de los manuscritos. El *coco* o el *chamuco* son palabras que se asociaron a esos personajes violentos, malas bromas siniestras, llenos de humor malintencionado, así como ese dios Quetzalcóatl que hace grandes deslizamientos desde lo alto de las montañas sentado sobre una tablita...

Los demonios esculpidos de las iglesias de Europa serían comparables por completo con ellos (participaban sin duda alguna de la misma obsesión esencial) si tuvieran también el carácter de poder, la grandeza de los fantasmas aztecas, los más sanguinarios de todos lo que han poblado las nubes terrestres.

Sanguinarios al pie de la letra, como cada uno lo sabe. No hay uno solo de ellos al que no se haya salpicado de sangre periódicamente para festejarlo. Las cifras citadas varían: sin embargo, es posible admitir que el número de víctimas anuales alcanzaba como mínimo varios miles sólo en la ciudad de México. El sacerdote hacía que se mantuviera a un hombre con el vientre al aire, la espalda arqueada sobre una especie de gran mojón y le abría el tronco golpeándolo violentamente con un golpe de cuchillo de piedra brillante. Cortados así los huesos, el corazón era tomado con las puras manos de la apertura inundada de sangre y arrancado violentamente con una habilidad y una presteza tales que esta masa sangrienta continuaba palpitando orgánicamente durante algunos segundos encima de la brasa roja: a continuación el cadáver repelido rodaba con pesadez hasta lo más bajo de una escalinata. Finalmente, al caer la noche, todos los cadáveres eran desollados, descuartizados y cocidos, y los sacerdotes venían a comerlos.

Éstos no se contentaban por lo demás con inundarse de sangre, ni con inundar con ella los muros del templo, los ídolos, las flores brillantes que colmaban el altar: en ciertos sacrificios que comportaban la desolladura inmediata del hombre herido, el sacerdote exaltado se cubría el rostro con la piel sangrante del rostro y el cuerpo con la del cuerpo. Así revestido con este traje increíble, rogaba a su dios con delirio.

Pero aquí es el lugar para precisar con insistencia del ca-

rácter sorprendentemente feliz de esos horrores. México no era sólo el más rebosante de los rastros de hombres, también era una ciudad rica, verdadera Venecia con canales y pasarelas, templos decorados y sobre todo bellos jardines de flores. Incluso sobre las aguas se cultivaban flores con pasión. Se adornaba con ellas los altares. Antes de los sacrificios se hacía bailar a las víctimas "llevando collares y guirnaldas de flores. Tenían también rodela floreada y juncos perfumados que sahumaban y olian alternativamente."

Uno imagina fácilmente los enjambres de moscas que debían arremolinarse en la sala del sacrificio cuando ahí la sangre chorreaba. Mirbeau, que los soñaba ya para su *Jardín de los suplicios* escribía que "en ese medio de flores y de perfumes eso no era ni repugnante, ni terrible".

La muerte, para los aztecas, era nada. Pedían a sus dioses no sólo que les permitieran recibir la muerte con alegría, sino incluso ayudarles a encontrar en ella encanto y dulzura. Querían ver a las espadas y a las flechas como golosinas. Esos guerreros feroces sin embargo no eran sino hombres afables y sociables como todos los demás, que amaban reunirse para beber y hablar. También era de uso corriente en los banquetes aztecas emborracharse con alguno de los diversos estupefacientes de los que hacían uso habitualmente.



Parece que hubiera habido en ese pueblo de valor extraordinario un gusto exasperante por la muerte. Se entregó a los españoles presa de una suerte de locura hipnótica. La victoria de Cortés no es un hecho de fuerza, sino de un verdadero hechizo. Como si esa gente hubiera vagamente comprendido que una vez llegado a ese grado de feliz violencia la única salida era, para ellos como para las víctimas con las cuales apaciguaban a sus dioses festivos, una muerte súbita y aterradora.

Ellos mismos han querido servir hasta el final de "espectáculo" y de "teatro" para esos personajes lunáticos, "servir de entretenimiento", de "diversión". En efecto, es así como concebían su extraña agitación. Extraña y precaria, porque murieron tan bruscamente como un insecto que se aplasta. ☞

Traducción de Manuel Hernández García.

Dawn Ades y Fiona Bradley

GEORGES BATAILLE Y DOCUMENTS

Publicado originalmente como introducción a Dawn Ades y Simon Baker (eds.), *Undercover Surrealism*, Cambridge-Londres, The MIT Press-Hayward Gallery, 2006.

Georges Bataille (1897-1962) —numismático, erudito, crítico social y filósofo idiosincrásico— sigue teniendo una profunda influencia y continúa siendo un pensador y escritor controvertido. Descrito por su amigo Michel Leiris como "Bataille el imposible",¹ a fines de los años veinte constituyó una oposición intelectual interna al surrealismo de André Breton, que atrajo a muchos de los mejores poetas, artistas y escritores no conformistas de su tiempo.

La contribución más evidente de Bataille al pensamiento contemporáneo fue la revista *Documents*, de la que se publicaron quince números a lo largo de 1929 y 1930.² Concebida como una "máquina de guerra contra las ideas recibidas",³ *Documents* captó a varios surrealistas disidentes como Michel Leiris, Joan Miró, Robert Desnos y André Masson. Aunque nunca fue parte del movimiento, Bataille, más tarde, en la época en que Jean-Paul Sartre dirigió el ataque de posguerra al surrealismo, expresó su simpatía fundamental, si bien crítica, con éste como una "oposición genuinamente viril —nada conciliadora, nada divina— a todos los límites aceptados, una voluntad rigurosa de insubordinación".⁴ Bataille, sin embargo, como "viejo enemigo [del surrealismo] desde dentro",⁵ en sus propias palabras, se mantuvo inflexible en su desdén por el arte como

¹ Michel Leiris "De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents*", *Critique*, núms. 195-196, 1963, p. 689.

² El último número se publicó en realidad en 1931.

³ M. Leiris, art. cit., p. 689.

⁴ G. Bataille 'On the Subject of Slumbers', en *Troisième convoi*, núm. 2, enero de 1946; véase la introducción de Michael Richardson a G. Bataille *The Absence of Myth, Writings on Surrealism*, p. 49.

⁵ *Ibid.*



EN BATAILLE, A LA DROITE: UN DE SES HOMMES MORTS, CÉLÈBRE, SECONDE COMPOSÉE POUR LA DÉCORATION DES COFFRES FORTIFIÉS POUR L'ARMÉE. 1930. PHOTOG. PAR LE PHOTOGRAPHE SUISSE OTO GROSS. Photo: G. Bataille, 1930. © Centre de la culture de la guerre. EN BATAILLE, A GAUCHE: HOMME MORT, CÉLÈBRE, SECONDE COMPOSÉE POUR LA DÉCORATION DES COFFRES FORTIFIÉS POUR L'ARMÉE. 1930. PHOTOG. PAR OTO GROSS. Photo: G. Bataille, 1930. © Centre de la culture de la guerre. EN BATAILLE, A GAUCHE: HOMME MORT, CÉLÈBRE, SECONDE COMPOSÉE POUR LA DÉCORATION DES COFFRES FORTIFIÉS POUR L'ARMÉE. 1930. PHOTOG. PAR OTO GROSS. Photo: G. Bataille, 1930. © Centre de la culture de la guerre.

panacea y sustituto de la experiencia humana, su problema siguió siendo "el lugar que el surrealismo dio a la poesía y la pintura: colocó la obra antes que el ser".⁶

⁶ *Ibid.* En la única contribución de Bataille a una revista surrealista oficial (aparte de las *fatrasies*, los poemas sin sentido del siglo XIII en *La révolution surréaliste*, núm. 6, marzo de 1926), "Le bleu du ciel", en *Minotaure*, núm. 8, 1936, describe la paradoja de la experiencia estática para el hombre moderno: "una vertiginosa caída en el vacío del cielo". La nota anónima a las *fatrasies* era ya completamente característica de Bataille: "estos [poemas sin sentido], de los que han sido tomados los siguientes extractos, escaparon al desdén de generaciones como

El enfoque de lo visual de *Documents* se opuso al de Breton en cada oportunidad. Breton y los surrealistas propusieron distintas formas para obtener la inmediatez en la expresión: por medio de la escritura y el dibujo automáticos intentaron evitar el control consciente en la factura de imágenes, mientras que las teorías de Sigmund Freud les proporcionaron el código simbólico con el cual anotar e interpretar los sueños y el funcionamiento de la mente inconsciente. En el heterogéneo material visual incluido en *Documents*, Bataille y sus colegas, Michel Leiris, Robert Desnos y

escaparon de la mente de aquellos a los que un estallido de carcajadas algún día cegará".

Carl Einstein, se involucraron y desafiaron tales ideas que, alegaban, lejos de confrontar las realidades básicas del pensamiento humano y la naturaleza violenta del deseo, en realidad las idealizaban y sublimaban. *Documents* utilizó estrategias de desublimación, permitiendo una mirada imperturbable de la violencia, el sacrificio y la seducción con que el arte fue "rebajado" al nivel de otros tipos de objetos.

Aunque el surrealismo no será tratado abiertamente en estas páginas, la crítica implícita al movimiento de Breton, la constante insistencia en el "bajo materialismo" como oposición a la elevación del pensamiento poético, así como el flagrante juego con el principio surrealista de *collage* cultural, la yuxtaposición de "realidades distantes", fueron lo suficientemente provocadores como para que Breton reaccionara furioso en su *Segundo manifiesto del surrealismo* (1929), una de las muy escasas ocasiones en que nombra a Bataille, a quien dedica varias páginas de una invectiva certera, apodándolo "filósofo excrementicio".

Documents abarcó arte, etnografía, arqueología, cine, fotografía y cultura popular, discutió actuaciones de jazz y teatro de revista junto con la

obra de los principales artistas modernos, y manuscritos iluminados y círculos de piedra sagrados al lado de un análisis del dedo gordo del pie. Fue también el hogar de un "*Diccionario crítico*", al que Bataille y sus colegas más cercanos contribuyeron con breves ensayos sobre, entre otras cosas, 'absoluto', 'hombre', 'matadero', 'ojo', 'chimenea fabril' y 'polvo'. Un diccionario comenzaría, según escribió Bataille en la entrada 'informe', cuando no diera los significados sino las tareas de las palabras.⁷ Este breve texto tuvo por su cuenta una notable vida como herramienta crítica para el análisis del arte contemporáneo. La exposición *Informe*, en el Centre Pompidou en 1997, atacó la unidad de las lecturas modernas del arte al proponer una serie de 'operaciones' alternativas e inestables con las que las obras eran discutidas no en cuanto a sus significados sino en relación con 'horizontalidad', 'bajo materialismo', 'pulso' y 'entropía'.⁸

⁷ El término "crítico" fue omitido en el número 4, 1929.

⁸ Véase Yves-Alain Bois y Rosalind Krauss, *Formless: a user's guide*, Zone Books, 1997 (catálogo de la exposición *Informe*, en el Centre Pompidou, París, mayo-agosto de 1996).

La inverosímil cuna de *Documents* fue el Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale de France, donde Bataille desarrollaba una (prometedora) carrera de numismático junto con el co-fundador de la revista Pierre d'Espezel. Un colega más, Jean Babelon, era también parte del consejo editorial. El patrocinador financiero de la revista era Georges Wildenstein, cuya *Gazette des beaux-arts* era una de las publicaciones artísticas de más larga tradición en París. Las diferentes expectativas de la nueva revista por parte de su fundador, del consejo editorial y del propio Bataille no coincidían. El enfoque de Bataille irritó desde el principio a Wildenstein y a los miembros más conservadores del consejo. Lo que quería decir con el título no era lo que esperaban, y d'Espezel escribió después del primer número:

El título que escogiste para esta revista apenas se justifica sólo en el sentido de que "documenta" tu estado de ánimo. Es mucho, pero no suficiente. Es esencial regresar al espíritu que nos inspiró en el primer proyecto para la revista cuando tú y yo lo hablamos con M. Wildenstein.⁹

⁹ Carta de d'Espezel a Bataille, 15 de abril de 1929. Véase

El ensayo de Bataille "Le cheval academique" (El caballo académico) despreció las tradiciones académicas de la objetividad y fue un anticipo de lo que estaba por venir.¹⁰ Es de suponer que Wildenstein esperara otra versión lujosa de la *Gazette des beaux-arts* con el añadido de "arte primitivo". No obstante, la rúbrica elegida por Bataille para *Documents: Doctrines, Archéologie, Beaux-arts, Ethnographie* (Doctrinas, Arqueología, Bellas Artes, Etnografía) ya la distancia de la estética primitivista tan de moda entonces en París. "Anuncia que *Documents* no es otra *Gazette des beaux-arts* y sobre todo no una *Gazette des beaux-arts primitifs*."¹¹ Tres de los temas en las portadas de *Documents* se mantuvieron constantes: Arqueología, Bellas Artes y Etnografía. En los primeros tres números, "Doctrinas" encabezaba la lista; a partir del

Hollier, "La valeur d'usage de l'impossible", prefacio al facsimilar de *Documents*, Jean-Michel Place, 1991. Bataille tomó el título de "secretario general" pero en la práctica era el editor. Véase Bataille *Oeuvres Complètes*, vol. XI, p. 572.

¹⁰ *Documents* 1, 1929.

¹¹ Hollier, *op. cit.*, p. VIII.



CHRONIQUE

DICTIONNAIRE

ABATTOIR. — L'abattoir relève de la religion en ce sens que dès temples des époques reculées, (sans parler de nos jours de ceux des hindous) étaient à double usage, servant en même temps aux implorations et aux tueries. Il en résultait sans aucun doute (on peut en juger d'après l'aspect de chaos des abattoirs actuels) une coïncidence bouleversante entre les mystères mythologiques et la grandeur lugubre caractéristique des lieux où le sang coule. Il est curieux de voir s'exprimer en Amérique un regret lancinant : W. B. Seabrook (1) constatant que la vie orgiaque a subsisté, mais que le sang de sacrifices n'est pas mêlé aux cocktails, trouve insipide les mœurs actuelles. Cependant de nos jours l'abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra. Or les victimes de cette malédiction ne sont pas les bouchers ou les animaux, mais les braves gens eux-mêmes qui en sont arrivés à ne pouvoir supporter que leur propre laideur, laideur répondant en effet à un besoin maladif de propreté, de petitesse bilieuse et d'ennui : la malédiction (qui ne terrifie que ceux qui la profèrent) les amène à végéter aussi loin que possible des abattoirs, à s'exiler par correction dans un monde amorphe, où il n'y a plus rien d'horrible et où, subissant l'obsession indélébile de l'ignominie, ils sont réduits à manger du fromage. — G. BATAILLE.

(1) *L'Île magique*, Firmin-Didot, 1929 (cf. plus loin, p. 334).

CHEMINÉE D'USINE. — Si je tiens compte de mes souvenirs personnels, il semble que, dès l'apparition des diverses choses du monde, au cours de la première enfance, pour notre génération, les formes d'architecture terrifiantes étaient beaucoup moins les églises, même les plus monstrueuses, que certaines grandes cheminées d'usine, véritables tuyaux de communication entre le ciel sinistrement sale et la terre boueuse empuantie des quartiers de filatures et de teintureries.

Aujourd'hui, alors que de très misérables esthètes, en quête de placer leur chlorotique admiration, inventent platement la beauté des usines, la lugubre saleté de ces énormes tentacules m'apparaît d'autant plus écoeurante, les flaques d'eau sous la pluie, à leur pied, dans les terrains vagues, la fumée noire à moitié



Photo Keystone

Chute d'une cheminée haute de 60 mètres
Banlieue de Londres.

rabattue par le vent, les monceaux de scories et de mâchefer sont bien les seuls attributs possibles de ces dieux d'un Olympe d'égout et je n'étais pas halluciné lorsque j'étais enfant et que ma terreur me faisait discerner dans mes épouvantails géants, qui m'attiraient jusqu'à l'angoisse et aussi parfois me faisaient fuir en courant à toutes jambes, la présence d'une effrayante colère, colère qui, pouvais-je m'en douter, allait devenir plus tard ma propre colère, donner un sens à tout ce qui se salissait dans ma tête, et en même temps à tout ce qui, dans des états civilisés, surgit comme la charogne dans un cauchemar. Sans doute je n'ignore pas que la plupart des gens, quand

Aus *Jeux de La Villette*. — Photo. Eli Lotar.

cuarto número desapareció y fue remplazada por *Variétés* (Variedades). Estos cinco temas definen el material que aparentemente cubriría la revista. “Doctrinas” era un término aún más inusual en el contexto de las revistas de vanguardia que “Documentos”, y no resulta claro qué significaba para Bataille. Las doctrinas definen y son definidas por “comunidades morales” y religiones; más tarde Bataille insistiría en ello al describir el surrealismo.¹² Tal vez “Doctrinas” debía significar tanto las creencias sostenidas por las religiones manifiestas, como aquellas de comunidades más ocultas, como el surrealismo.

En los primeros cinco números de *Documents* se nombraba un consejo editorial de once personas, que incluía a académicos y profesionales de los museos, así como a Wildenstein, Carl Einstein y Georges-Henri Rivière, y a Bataille, quien tomó

¹² Véase por ejemplo “The Surrealist Religion”, en G. Bataille, *The Absence of Myth, Writings on Surrealism*, p. 71; ‘Surrealism from Day to Day’ (capítulo superviviente del libro que planeaba Bataille sobre *Filosofía y religión surrealistas*), *ibid.*, p. 34.

el título de “secretario general”. Los números siguientes omiten el consejo editorial y sólo acreditan a Bataille como “secretario general”, lo que indica un cargo más gerencial o administrativo y deja sin resolver la fascinante cuestión del control editorial. Sin embargo, Bataille más tarde escribió que él “realmente editó [*Documents*] de acuerdo con Georges-Henri Rivière... y contra el editor titular, el poeta alemán Carl Einstein”.¹³ Aunque Einstein siguió contribuyendo en *Documents* hasta el final, sus deseos de captar a académicos alemanes y, en particular, de establecer un vínculo con el Instituto Warburg en Hamburgo sólo se cumplieron parcialmente.¹⁴

¹³ “Notes on the publication of ‘Un Cadavre’”, *ibid.*, p. 31.

¹⁴ Véase C. Joyce, *Carl Einstein in Documents and his collaboration with Georges Bataille*, XLibris, 2003. El respeto de Einstein por la metodología de investigación de Aby Warburg, expresada en una carta al director del Instituto, Fritz Saxl (reproducida en Joyce) solicitándole colaboraciones para la nueva revista, abre la fascinante posibilidad de la influencia del *Memory Atlas* de Warburg —los

El título de *Documents* era tanto un camuflaje como un desafío. No estaba, en sí mismo, tan fuera de la línea de la marea de nuevas revistas que abordaban el arte y la cultura contemporáneos en la Europa de entonces. La mayoría le daba sabor a sus portadas con la promesa de una gama de temas de interés contemporáneo. La *belga Variétés*, que con frecuencia se publicitó en *Documents*, anunciaba “les images/les documents/les textes de notre temps” (las imágenes/los documentos/los textos de nuestros tiempos), ofreciendo, en otras palabras, “documentos” del momento. Arte popular, encartes y fotografías del registro policial aparecían en publicaciones como la revista alemana *Der Querschnitt*. A fines de los años veinte, *Cahiers d’art* cubría “Pintura-escultura-arquitectura-música-teatro-discos-cine”. En términos de su contenido, la revista más cercana a *Documents* era *Jazz*, una revista mensual dedicada a “l’actualité intellectuelle” (la actualidad intelectual), fundada y editada por la destacada exploradora Titaÿna. *Jazz* no sólo reprodujo, como *Documents*, las fotos de Eli Lotar de un matadero, sino que en su segundo número (enero de 1929) incluyó

desplegables cubiertos de fotografías de imágenes de diferentes civilizaciones constantemente cambiadas de lugar— en *Documents*. G. Didi-Huberman ha mencionado los lazos entre Einstein y Warburg en *Devant le temps*. Los paralelismos entre los estudios transculturales alemanes y franceses y sus orígenes en los estudios de religión comparada durante el siglo XIX pudieron tener una interesante orientación en el enfoque de *Documents*.

una espantosa secuencia de fotografías de ejecuciones chinas, incluyendo decapitaciones públicas y la célebre “muerte por mil cortes”.¹⁵

No obstante, en sus páginas, *Documents* hizo algo más que registrar los descubrimientos y materiales interesantes, modernos y antiguos, Occidentales y no-Occidentales, considerados importantes para la sociedad contemporánea. Los construyó —o de-construyó—, y trabajó con ellos en una serie de desafíos a aquellas disciplinas significadas en su rúbrica. *Documents* difirió de otras revistas de esta época en su tratamiento de sus temas heterogéneos. La interacción entre texto e imagen, y entre una imagen y otra, es complicado e inesperado. Mientras que *Variétés* hacía un juego, muy sencillo de descifrar, al comparar o contrastar pares de imágenes, especialmente arte y cultura popular (Charlie Chaplin junto al relieve pintado *Clown* de Jean Crotti), en ocasiones por medio de un título (una pintura de Magritte junto al detective de ficción Nick Carter bajo el encabezamiento ‘Misterios’), el uso de la ‘ semejanza’ en *Documents* trazó paralelismos visuales y temáticos, hilarantes y estremecedores, que minaron las categorías y la búsqueda de significado.

No fue inusual que *Documents* escogiera el mismo tema recién tratado en otra revista pero subvirtiéndolo totalmente el espíritu del artículo original. Tomemos, por ejemplo, las célebres fotografías de Lotar

¹⁵ Bataille estuvo obsesionado con una fotografía de esta terrorífica escena que le fue entregada por su analista, Adrien Borel, hacia 1925, aunque no la publicó sino mucho tiempo después.

EL NORTE SE HA EXTRAVIDADO

Se recompensará generosamente a quien pueda dar indicaciones para su pronta recuperación

El Espectro Rojo, diciembre de 2009

del matadero en La Villette, y la entrada "matadero" de Bataille en el diccionario crítico.¹⁶ Este texto vincula el matadero con templos de eras pasadas y "la ominosa grandeza típica de aquellos lugares en los que fluye la sangre"; las fotos y el texto refieren al interés de Bataille por el sacrificio y su desconfianza hacia la moderna religión de la higiene, asuntos que concuerdan dentro de *Documents*. Pero no puede ser coincidental que *Cahiers d'art* publicara en 1928, como parte de su serie sobre arquitectura moderna, una secuencia de llamativas fotografías de los mataderos de 1907 en Lyon. Estos "edificios modelo", en palabras de Zervo, "se corresponden por completo con su propósito y cumplen su papel de acuerdo con los más recientes requerimientos de economía e higiene".¹⁷ La referencia de Bataille por contraste al "aspecto caótico de los mataderos actuales" junto con las repulsivas fotos de Lotar de suelos ensangrentados y trozos indistinguibles de carne y piel confrontan directamente la eficiencia moderna alabada por *Cahiers d'art*, cuyas fotografías de las limpias estructuras de los edificios están despojadas e inmaculadas.

En la exposición *Dada and Surrealism Reviewed*, celebrada en 1978 en la Hayward Gallery, la sección dedicada a *Documents* se destacó sin duda espectacularmente como una alternativa al surrealismo ortodoxo.¹⁸ La mera inclusión de *Documents* en *Dada and Surrealism Reviewed* fue muy discutida y finalmente decidida por consejo de Michel Leiris, uno de los colaboradores más cercanos de Bataille.¹⁹ Leiris, quien había sido miembro del movimiento surrealista y quien participara en los encarnizados intercambios entre los surrealistas disidentes reunidos en torno a *Documents* de Bataille y el grupo ortodoxo dirigido por el fundador André Breton, bien pudo haber previsto la consiguiente revisión crítica del surrealismo, que ha visto las contracorrientes más oscuras del "bajo materialismo" de Bataille como una alternativa preferida al "idealismo" de Breton.

Aunque la revisión de dadá y el surrealismo fue el principio


¹⁶ *Documents* 6, noviembre de 1929, p. 329.

¹⁷ "Marché aux bestiaux et abattoirs de la mouche à Lyon", *Cahiers d'art*, núm. 8, 1928, p. 343.

¹⁸ D. Ades, *Dada and Surrealism Reviewed*, ACGP, 1978.

¹⁹ Conversación con la autora y David Sylvester, París, 1977.

estructurante de la exposición de 1978, siguió un modo tripartito bastante coherente de exhibición, separando las obras de arte, los objetos seleccionados y los documentos (revistas, libros, cartas, etc.). Aquí, el propósito ha sido reflejar la estética visual de la revista misma, yuxtaponiendo diferentes tipos de objetos para trascender las jerarquías convencionales, agrupando fotografías, objetos etnográficos, películas, fotografías, escultura o revistas de misterio con las estrategias e ideas clave en *Documents*. La revista fue, en sí misma, "un museo pícaro que simultáneamente colecta y reclasifica sus especímenes".²⁰

Antes que simplemente acumular tantas de estas cosas, reproducidas en las páginas de sus quince números, como sea posible, deseamos representar a la revista misma como una fuerza activa, confiando en sus ideas esenciales como medio de presentar los objetos que volvieron extraordinarios en el contexto de una exposición. 

Traducción de Jaime Soler Frost.

²⁰ J. Clifford, "On Ethnographic Surrealism", en *The Predicament of Culture*, 1988, p. 132.

William Pietz

EL PROBLEMA DEL FETICHE I

William Pietz, "The Problem of the Fetish, I", *Res: Anthropology and Aesthetics*, 9, primavera 1985, pp. 5-17.

Creo que existe un término cuyo uso indiscriminado ha causado un daño infinito: la palabra "fetiche". La historia de su origen e introducción en el África Occidental es tan bien conocida que no necesito repetirla aquí.

R. S. Rattray, Ashanti (1923)

(tout objet historique est fétiche) Maurice Merleau-Ponty, nota de trabajo para Le visible et l'invisible (1964)

"Fetiche" ha sido siempre una palabra de linaje siniestro. Promiscua en el discurso y sugerente en la teoría, siempre ha sido una palabra con un pasado, siempre se convierte en "una vergüenza"¹

para las disciplinas de las ciencias humanas que intentan contener y controlar su sentido. Sin embargo, ni los antropólogos de las religiones primitivas, ni los sociólogos de la economía política, ni los psiquiatras de las desviaciones sexuales o los filósofos de la estética moderna han dejado alguna vez de usar este término, aun cuando rinden testimonio de su duda conceptual y de su incertidumbre referencial. Pareciera que el uso de esta palabra fuera siempre algo "indiscriminado", siempre amenazando con deslizarse, como en la propuesta tentativa de Merleau-Ponty, hacia una imposible teoría general. Y sin embargo es precisamente en la sorprendente historia de esta palabra como término teórico extenso, indispensable para pensadores cruciales como Comte, Marx y Freud, donde reside el verdadero interés interdisciplinario del "fetiche".

Este ensayo tiene la intención de proveer una discusión introductoria para una exploración exhaustiva de su historia, una exploración que debe iniciar con el estudio del origen del fetiche como palabra y como objeto históricamente significativo. Mi tesis es que el fetiche, como idea y como problema, y como un objeto novedoso no propio de ninguna sociedad específica previa, se originó en los espacios transculturales de la costa de África Occidental durante los siglos XVI y XVII. Desde luego, los orígenes nunca son absolutos. Aunque sostengo que el fetiche se originó dentro de una nueva formación social durante este periodo por medio del desarrollo de la palabra pidgin *fetisso*, esta palabra en cambio sí tiene un linaje lingüístico y su acompañante conceptual que pueden trazarse. *Fetisso* deriva de la palabra portuguesa *feitico*, que durante el medioevo tardío significaba "práctica mágica" o "brujería" realizada, con frecuencia inocentemente, por las clases sencillas e ignorantes.² *Feitiço*, a su vez, deriva

Documents 1929, núm. 5



1 - SIFFLET EN TERRE CUITE DU YUCATAN (MUSEE DU TROCADERO, N° 4319, F. 14)



4 - DETAIL DU SIFFLET (MUSEE DU TROCADERO, N° 4319, F. 14)

5 - TAMBOUR DE TERRE DU BORD (MUSEE DU TROCADERO, N° 4319, F. 14)



¹ Wyatt MacGaffey, "Fetishism Revisited: Kongo *Nkisi* in Sociological Perspective", *Africa* 47 (2), 1977: 172.

² Las implicaciones conceptuales y de valoración de este término

del adjetivo latino *facticius*, que originalmente significaba “manufacturado”. El estudio histórico del fetiche debe iniciar por considerar estas palabras a detalle, para sólo entonces examinar el uso inicial de *fetiço* en la costa africana, su posterior desarrollo en *fetisso*, y por último la diseminación textual de esa palabra en las lenguas del norte de Europa, donde las versiones nacionales del término se desarrollaron durante el siglo XVII. El estudio del origen del fetiche concluye a principios del siglo XVIII con el texto de Willem Bosman, pues fue su *Accurate Description of the Coast of Guinea* (“Descripción fiel de la costa de Guinea”) la que proporcionó la imagen y la concepción de los fetiches en las que los intelectuales de la Ilustración basaron su elaboración de la idea en una teoría general de la religión primitiva.³ La elaboración de esta teoría general de la Ilustración, tal como fue desarrollada desde Bayle hasta De Bosses y entonces adoptada por los filósofos de finales del siglo XVIII, constituye un segundo periodo de la historia del fetiche. Su diseminación en gran cantidad de discursos populares y de ciencias sociales durante el siglo XIX marca un tercer gran periodo, y uno podría considerar los discursos teóricos del siglo XX, que pretenden crear una unidad a partir de los discursos previos sobre el fetiche, como el último desarrollo histórico de esta idea.

La naturaleza esencialmente teórica del interés por la historia del término, así como la necesidad de un esquema inicial para establecer los criterios relevantes para su posterior discusión histórica, hacen necesario una consideración preliminar de la naturaleza del problema nombrado con la palabra “fetiche”.

El problema del fetiche

Al tomar un enfoque histórico que pone énfasis en la importancia de la palabra misma, me opongo tanto a los argumentos universalistas como a los particularistas que desechan el fetiche como un objeto verdadero con su significación particular. Por argumentos particularistas, me refiero ante todo a los de los etnógrafos que descartarían

tal como fue utilizado por los eclesiásticos en Portugal a finales de la Edad Media se discuten en la parte histórica, y segunda, de este ensayo.

³ Véase mi “Bosman’s Guinea: The Intercultural Roots on an Enlightenment Discourse”, *Comparative Civilizations Review* (otoño de 1982).

“fetiche” como un género corrupto que oscurece el verdadero significado de las prácticas y artefactos socio-religiosos de distintas sociedades no occidentales. Por ejemplo, ésta fue la postura de R.S. Rattray cuando trató “lo que los africanos hablan de acano llaman *suman* —una palabra que quisiera ver sustituida en general por ‘fetiche’.”⁴ Tales argumentos son hoy utilizados para justificar un método que recupera textos etnográficos estigmatizados de la era colonial al traducir términos tales como “fetiche” de nuevo a la terminología nativa de la sociedad en particular que está siendo descrita.⁵ Este método ignora el estatus histórico y transcultural de estos textos en su intento por reconstruir las culturas únicas de las sociedades primitivas en su pureza autónoma. No obstante, también es posible estudiar estos textos coloniales, y los relatos de viaje anteriores, como producciones originales resultado del abrupto encuentro entre mundos radicalmente heterogéneos; como registros descriptivos son con frecuencia fantasmales, pero debido a ello es posible verlos como remanentes de la interpretación creativa de nuevas formas de conciencia social. De manera similar, la palabra pidgin *fetisso*, tal como evolucionó en los espacios transculturales de la costa del África Occidental, puede ser vista tanto como la traducción fallida de diversos términos africanos o como algo en sí mismo, una palabra novedosa que responde a un tipo de situación sin precedentes.

Los rechazos universalistas de la especificidad del fetiche tienden a ser o empiristas y psicológicos o bien filosóficos y analíticos. Los universalistas psicológicos incluyen el fetichismo en una tendencia humana supuestamente universal tendiente a privilegiar el simbolismo fálico.⁶ El filósofo

⁴ R.S. Rattray, *Religion and Art in Ashanti*, Oxford: Clarendon Press, 1927, p. 9.

⁵ Véase la argumentación introductoria de MacGaffey en “Fetishism Revisited”, *art. cit.*, pp. 172-173. MacGaffey mismo no descarta el término “fetiche” como completamente corrupto e inútil.

⁶ Un caso irónico de esta postura, que aplica el concepto a los observadores en vez de a lo observado, subyace en la observación de que, aparte de Lévi-Strauss y los estructuralistas, “todo lo que los antropólogos han tenido que decir respecto a ‘fetichismo’ y ‘magia’ y el significado del simbolismo religioso está enraizado en un interés por los componentes ‘fálicos’ de

analítico subsume el concepto de fetichización a la categoría general de hipostatización y errores de tipo lógico.⁷ Aunque en efecto siempre hubo una dimensión marcadamente sexual en el discurso sobre los fetiches “desde el principio”, la idea de que el referente final es el falo fue articulada sólo a finales del siglo XIX. Las primeras disertaciones sobre el fetiche tenían que ver con brujería y con el control de la sexualidad femenina. En lo que respecta al rechazo del fetiche por parte de la filosofía como un error lógico de hipóstasis (la “falacia de concreción mal situada”, para usar la popular frase de Whitehead), argumentaría que el discurso sobre el fetichismo representa la articulación emergente de un materialismo teórico totalmente incompatible y en conflicto con la tradición filosófica.⁸

Por último, está la desestimación, tanto universalista como histórica, de que el discurso sobre los fetiches no es más que una continuación del tradicional discurso cristiano respecto a la idolatría. La relación entre el fetiche y el ídolo, y entre la idea de fetichismo y la concepción interna del cristianismo de su falso otro (idolatría), es una cuestión compleja que un estudio histórico debe discutir en detalle. Lejos de representar una continuación de la idea de idolatría, la emergencia del concepto distinto de fetiche marca un desglose de la conveniencia del discurso previo bajo

la iconografía hindú...”; en “Review of Gananath Obeyesekere’s *Medusa’s Hair*”, *London Times Literary Supplement*, 18 de diciembre de 1981: 1459.

⁷ Éste es el uso kantiano del término “fetiche”. El positivista lógico Ernst Mach tuvo que condenar el concepto de causalidad física como fetiche.

⁸ Cuando Gilles Deleuze en *Différence et répétition* (París: Presses Universitaires de France, 1972) afirma que “le fétiche est l’objet naturel de la conscience sociale comme sens commun ou recognition de valeur” [“el fetiche es el objeto natural de la conciencia social como sentido común o como reconocimiento de valor”] (p. 269), utiliza “fetiche” como un término afirmativo de importancia teórica fundamental, análogo al proyecto nietzscheano de ese mismo libro de revalorar radicalmente e “invertir” la tradición del pensamiento filosófico occidental. Esto no es en lo más mínimo algo accidental, sino el resultado del origen histórico y el desarrollo de la palabra, un desarrollo que espero trazar en una serie de estudios.

condiciones históricas y fuerzas sociales bastante específicas.

Esta nueva situación comenzó con la formación de espacios habitados transculturales a lo largo de la costa del África Occidental (especialmente en el trecho conocido como costa de Mina), cuya función fue la de traducir y transvalorar objetos entre sistemas sociales radicalmente diferentes. En específico, como expondré en la detallada sección histórica que sigue a esta introducción, estos espacios, que perduraron por varios siglos, fueron triangulados entre el sistema social feudal cristiano, el de linaje africano y el mercantil capitalista.⁹ Fue dentro de esta situación que emergió una nueva problemática respecto a la capacidad del objeto material de encarnar —de manera simultánea y secuencial— valores religiosos, comerciales, estéticos y sexuales. Mi argumentación, entonces, es que el fetiche pudo originarse sólo en conjunto con la articulación emergente de la ideología de la forma de mercancia que se definió dentro y en contra de valores sociales e ideologías religiosas de dos tipos radicalmente diferentes de sociedades no-capitalistas, cuando se encontraron en una situación transcultural en curso. Este proceso está indicado en la historia de la palabra misma a medida que se desarrolló del portugués tardo-medieval *fetiço*, a la palabra pidgin del siglo XVI *fetisso* en la costa africana y a las distintas versiones nor-europeas de la palabra por medio del texto de 1602 del holandés Pieter de Marees.

El fetiche, entonces, no sólo se originó sino que continuó siendo específico de la problemática del valor social de los objetos materiales, tal como se revela en situaciones formadas por el encuentro de sistemas sociales radicalmente heterogéneos, y el estudio de la historia de la idea del fetiche puede ser guiado por identificar aquellos temas que persisten en los

⁹ Dudo si decir “modos de producción”. Mientras que el capital mercantil no era aún un verdadero modo de producción, el feudalismo portugués del siglo XV ya estaba desarrollando las formas políticas absolutistas que le permitirían acomodar las fuerzas comerciales dentro de la sociedad feudal (véase Perry Anderson, *Lineages of the Absolutist State*, Londres: NLB, 1974, pp. 40-44). Muchas de las sociedades africanas, en especial aquéllas en Senegambia, estaban sumamente islamizadas, mientras que otras, como Benin, habían desarrollado estructuras políticas despóticas tributarias.

distintos discursos y disciplinas que se han apropiado del término. Este método estudia la historia del uso de "fetiche" como un ámbito de casos ejemplares que no ilustran ningún modelo o verdad anterior o fuera de este "archivo" mismo; que ve el fetiche como un objeto radicalmente histórico que no es nada más que una serie totalizada de sus usos particulares. No obstante, estos usos, como todo lenguaje, están incrustados y funcionan dentro de una realidad histórica absoluta; y la especificidad histórica de la problemática del fetiche puede proveer los criterios para la construcción de un modelo teórico preliminar del fetiche a partir de los temas recurrentes del discurso sobre el fetiche.

La primera característica que debe ser identificada como esencial al concepto del fetiche es la de la materialidad inapreciable del objeto fetiche. La verdad del fetiche reside en su estatus como una encarnación material; su verdad no es la del ídolo, pues la verdad del ídolo yace en su relación de semejanza icónica con algún modelo o entidad inmaterial. Ésta era una de las bases para distinguir entre el *feitico* y el *ídolo* en el portugués medieval. Para Charles de Brosses, quien acuñó la palabra *fétichisme* en 1757, el fetiche era en esencia una entidad material, terrena; por tanto, el fetichismo debía ser diferenciado de los cultos de cuerpos celestiales (cuya verdad podría ser una especie de presentimiento proto-deísta del orden racional de la naturaleza más que una adoración directa de los cuerpos naturales en sí mismos). Para Hegel, la cultura africana del fetiche representaba un momento justo anterior a la Historia, dado que el fetiche era precisamente ese objeto del Espíritu que no alcanzó a participar de la Idea, que nunca experimentó una negación y la *Aufhebung* a una verdad más allá de su materialidad natural.¹⁰ El fetiche mercancia del marxismo, el fetiche sexual del

psicoanálisis y el fetiche del modernismo como objeto de arte, todos, de una manera esencial, suponen la materialidad no trascendida del objeto.

En segundo lugar, e igualmente importante, es el tema de la singularidad y la repetición. El fetiche tiene un poder ordenador que se deriva de su estatus como fijación o inscripción de un único acontecimiento generador que ha reunido elementos anteriormente heterogéneos en una nueva identidad. Como lo subraya MacGaffey, "un 'fetiche' es siempre una fabricación compuesta".¹¹ Pero

Espíritu africano" tipifica la comprensión europea aceptada del fetichismo africano a principios del siglo XIX. "La peculiaridad del carácter africano", de acuerdo con Hegel, es que carece "del principio que acompaña naturalmente todas *nuestras* ideas: el principio de Universalidad" (p. 93). Los africanos adoran "lo primero que se cruza en su camino. A éste, tomado bastante indiscriminadamente, lo exaltan a la dignidad de 'Genio'; puede ser un animal, un árbol, una piedra, una figura de maderal... En el fetiche, pareciera manifestarse una cierta independencia objetiva en contraste con la arbitraria imaginación del individuo; pero puesto que la objetividad no es otra cosa que la imaginación del individuo proyectándose en el espacio, la individualidad humana sigue siendo dueña de la imagen que ha adoptado. Si ocurre cualquier infortunio que el Fetiche no haya evitado, si deja de llover, si la cosecha se malogra, lo atan y golpean o destruyen el Fetiche y así se deshacen de él, haciendo otro inmediatamente, y de esta forma lo mantienen en su poder. Tal Fetiche no tiene la independencia de un objeto de adoración religiosa; aún menos tiene la independencia estética de una obra de arte; es solamente una creación que expresa la elección arbitraria de su creador, y que siempre se mantiene en sus manos. De ahí que no haya ninguna relación de dependencia en esta religión" (p. 94). Paradójicamente, esto implica la segunda característica de la religión africana para Hegel: la *absoluta dependencia* en los reyes y sacerdotes, quienes actúan como intermediarios humanos con el poder trascendente. Es decir, el "hombre natural" sólo puede adorar servilmente el poder abstracto de mando dotado a aquellos que controlan el poder caótico de la Naturaleza. La función de esta visión de los africanos, que estaba lejos de ser exclusiva de Hegel, como ideología justificadora del tráfico de esclavos al explicar a los africanos como serviles por naturaleza, es bastante obvia.

los componentes heterogéneos apropiados por el fetiche dentro de una identidad no son sólo elementos materiales; deseos y creencias y estructuras narrativas que establecen una práctica también están fijadas (o fijadas) por el fetiche, cuyo poder es precisamente el poder de repetir su acto generador de forjar una identidad de relaciones articuladas entre ciertas cosas de otro modo heterogéneas.

Una de las afirmaciones más comunes acerca de la naturaleza del fetiche primitivo desde el siglo XV hasta el XIX es lo que pudiera llamarse la teoría del "primer encuentro". El principal informante de Bosman en Ouidah,¹² cuando se le preguntó cuántos dioses adoraba su pueblo, respondió:

que el número de sus dioses era infinito e innumerable: pues [dijo] cualquiera de nosotros dispuesto a emprender cualquier cosa de importancia, antes que nada buscamos un dios que haga prosperar nuestra empresa destinada; y al cruzar las puertas con este designio, tomamos la primera criatura que se presente ante nuestros ojos, sea un perro, un gato o el más deleznable animal sobre la tierra, como nuestro dios; o quizás en su lugar cualquier inanimado que caía en nuestro camino, sea una piedra, un pedazo de madera o cualquier otra cosa de la misma naturaleza.¹³

Esta fantástica explicación del comportamiento religioso africano, de acuerdo con el concepto de un primer encuentro entre un nuevo deseo intencionado y un objeto material, en el que la cosa se convierte en emblema divinizado de la idea, fue un lugar común entre musulmanes

y cristianos aun antes del desarrollo de la idea del fetiche. Como argumentaré en mi ensayo acerca de "El origen del fetiche" (que aparecerá en *Res* en 1986), se convirtió en un componente esencial de la idea de fetiche a medida que tal concepto vino a ser definido en oposición a idolatría. A diferencia de la idolatría, que la Europa medieval entendió como Fe y Ley —es decir, como un principio de orden social comparable a la cristianidad, el judaísmo o el islam—, la idea de fetiche, tal como fue elaborada en los siglos XV y XVI, expresaba la percepción de un orden social generado, paradójicamente, por un proceso meramente natural y carente de ley.

Esta idea paradójica de los africanos generando un orden social a partir del principio caótico de contingencia es evidente tanto en los relatos de viajes de los siglos XVI y XVII como en las afirmaciones teóricas del siglo XVIII, como la designación de Linneo del principio social de los africanos como "capricho".¹⁴ Tal

¹⁴ El principio social de los indígenas americanos era "costumbre" y el de los orientales, "opinión". El principio social de los europeos era, desde luego, "ley". (Véase Carolus Linnaeus, *A General System of Nature through the Three Grand Kingdoms of Animals, Vegetables, and Minerals*, Londres, 1806, vol. I, sección "Mamalia, Order I, Primates", citado en Richard H. Popkin, "The Philosophical Basis of Eighteenth-Century Racism", en *Studies in Eighteenth-Century Culture: Racism in the Eighteenth Century*, ed. de Harold E. Pagliaro, Cleveland: Case Western Reserve, 1973, p. 248.) La caracterización de la sociedad y la mentalidad africanas como basadas en el capricho fue reinterpretada durante el siglo XVIII para significar algo más acorde a la categoría de Locke de "arbitrario". Es decir, como Foucault ha expuesto en *Historia de la locura en la época clásica* (traducción de Juan José Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, *passim*), el concepto renacentista de capricho, como ejemplifican el Quijote de Cervantes o el rey Lear de Shakespeare o los personajes del Bosco, caracterizaba la razón del otro como una locura extravagante que en su naturaleza extrema revelaba lo más profundo y la esencia de la condición humana. Con Locke y los pensadores de la Ilustración, la actividad mental irracional fue concebida sólo negativamente como "arbitraria" e inmotivada por la realidad externa o por cualquier verdad esencial. El concepto de lo arbitrario como asociación al azar sin motivo alguno tenía, desde luego, no sólo consecuencias psicológicas sino también lingüísticas

¹⁰ África "no es parte histórica del Mundo", escribe Hegel, "no tiene movimiento o desarrollo alguno que mostrar... Lo que entendemos correctamente como África es el Espíritu ahistórico, no-desarrollado, envuelto aún en las condiciones de la mera naturaleza, y debe ser presentado aquí como en el umbral de la Historia del Mundo" (G. W. F. Hegel, *The Philosophy of History*, traducción de J. Sibree, Nueva York: Dover, 1956, p. 99). La caracterización de Hegel de los africanos y de la religión de los fetiches que hace realidad "el

¹¹ MacGaffey, *art. cit.*, p. 172.

¹² El informante era precisamente aquel "africano educado" al que Rattray denuncia como una fuente corrupta para comprender el fetiche, puesto que ha sido alienado de su propia cultura. "El africano educado, sin embargo, ha sido aislado y carece de compasión por la vida de su propia gente... Respecto al pasado, realmente no sabe nada, y no le podría importar menos. Bosman, quien escribió hace doscientos años, lo menciona como 'el negro que ridiculizó a los dioses de su propio país'; R. S. Rattray, *op. cit.*, p. 87.

¹³ Willem Bosman, *A New and Accurate Description of the Coast of Guinea* [1705], ed. de John Ralph Willis, Londres: Cass, 1967, p. 376a.

explicación del origen de creencias sociales “irracionales” en los “mecanismos” de la mentalidad natural primitiva fue básica en la elaboración de la teoría general del fetichismo de De Brosses (y en diferenciarla de la teoría del miedo en el origen de la “religión natural” propuesta por Hume y otros).¹⁵ Fue la idea de un constructo social históricamente particular capaz de crear la ilusión de unidad natural entre cosas heterogéneas lo que, en parte, atrajo a Marx a la idea del fetiche (véase, en especial, sus discusiones acerca del fetiche en forma de mercancía y la “fórmula trinitaria”). Para Marx, el término fue útil para nombrar el poder de una institución histórica particular de fijar la conciencia personal en una ilusión objetiva. Para Auguste Comte y los psicólogos de finales del siglo XIX, como Alfred Binet —quien fue el primero en extender el uso de la palabra para denotar fetiches sexuales¹⁶—, el origen de la fijación fetichista residía en el poder de un solo acontecimiento personal para estructurar el deseo. La idea de una fijación traumática relacionada con una intensa experiencia específica como el origen de una compulsión repetitiva es, desde luego, fundamental para el concepto psicoanalítico del fetiche sexual. De manera similar, la idea de un efecto perdurable

y políticas. La concepción de Saussure del signo arbitrario verdaderamente regresa a Locke (un linaje que Hans Aarsleff intentó rastrear en *From Locke to Saussure*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), mientras que la teoría política liberal se articuló en contra de su denuncia del poder “arbitrario” del monarca absoluto. Para una síntesis de las repercusiones tanto psicológicas como sociales del liberalismo, véase Roberto Mangabeira Unger, *Knowledge and Politics*, Nueva York: Free Press, 1975 [edición en español: *Conocimiento y política*, trad. de Leonardo Rodríguez Ozan, México: Fondo de Cultura Económica, 1985].

¹⁵ Véase Charles de Brosses, *Du Culte des dieux fétiches, ou parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie* (Ginebra, 1760). De Brosses afirma que los fetiches africanos pueden ser “le premier objet qui flatte leur caprice” [“el primer objeto que halaga su capricho” (p.21)], de ahí que la “manera de pensar” involucrada no sea el “figurismo” o la alegoría o incluso la distorsión evemerista, sino algo más arbitrario porque está basado en la contingencia (en el encuentro al azar).

¹⁶ “Le Fétichisme dans l’amour”, *Revue Philosophique* (1837), vol. XXIV, pp. 142-167, 252-274.



DEL ESPECTRO ROJO AL ECÚMENE DE LA CONCIENCIA

Promovemos la canonización del milagrosísimo Santo Niño Cieguito de las Capuchinas de Puebla, México, como Santo Patrono de los curadores, críticos e historiadores de arte.

de unidad estética producido por el excepcional encuentro casual de objetos heterogéneos (el paraguas y la máquina de coser) es fundamental para el arte moderno.

Los dos temas finales básicos para el problema del fetiche ya han sido introducidos al discutir la materialidad y el poder repetitivo de una fijación particular de elementos heterogéneos: éstos son los temas del valor social y la individualidad personal. El problema de la no-universalidad y la construcción del valor social surgió de forma intensa desde el inicio de los viajes europeos al África negra. Así, uno de los primeros viajeros al África Occidental, el veneciano Alvise da Cadamosto, quien navegó a Senegal bajo fuero portugués a finales de la década de 1450 se vio motivado a escribir respecto de los negros de Gambia: "El oro es muy valorado entre ellos, en mi opinión, más que entre nosotros, pues lo tienen

por muy precioso; sin embargo, lo comercian barato, tomando a cambio artículos de poco valor a nuestros ojos..."¹⁷

El misterio del valor —la dependencia del valor social de sistemas institucionales específicos para determinar el valor de las cosas materiales— fue un tema constante en las transacciones en la costa de Guinea durante este periodo. El problema fue expresado en especial dentro de la categoría de ridículo: los comerciantes europeos comentaban con frecuencia sobre las baratijas y naderías que comerciaban por objetos de verdadero valor (al igual que los órdenes socio-religiosos de las sociedades africanas les parecían fundados en la valoración de "ridiculeces" y "basura"). En

¹⁷ En *The Voyages of Cadamosto, and other Documents on Western Africa in the second half of the fifteenth century*, ed. y trad. de G. R. Crone, Londres: Hakluyt Society, 1937, p. 68

1764, cuando Kant intentó formular una explicación estética para la adoración africana del fetiche, decidió que tales prácticas estaban fundadas en el principio de lo "ridículo" (*läppisch*), la degeneración máxima del principio de belleza pues carecía de todo sentido de lo sublime.¹⁸ Los discursos económicos, sociológicos, antropológicos y psicológicos sobre el fetiche del siglo XIX con frecuencia hacen hincapié en la idea de ciertos objetos materiales como *loci* de estructuras

¹⁸ Immanuel Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, trad. de John T. Goldthwait, Berkeley: University of California Press, 1960, p. 11 [edición bilingüe alemán-español: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, trad. al español de Dulce María Granja Castro, México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma Metropolitana/Iztapalapa-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004].

fijas para la inscripción, el desplazamiento, la inversión y la sobrestimación de valor.

Los autores marxistas y estructuralistas han hecho poco para desarrollar el concepto de fetiche como un problema genuino de importancia teórica general. Cuando más, tienden a subrayar la estructuración institucional, y por consiguiente la objetividad, de la conciencia de valor construida. La teoría marxista del fetiche explica ésta como falsa conciencia basada en una ilusión objetiva (y por lo tanto alterable sólo por una transformación institucional y no por una mera "concienciación" subjetiva): los objetos materiales convertidos en mercancías ocultan relaciones sociales de explotación, desplazando la conciencia de valor del verdadero movimiento productivo de trabajo social al movimiento aparente de los precios y fuerzas del mercado.¹⁹ El estructuralismo o bien descarta el fetiche como un problema importante²⁰ o bien lo ve nada más como un significante material no-verbal, en ocasiones "animado" por el simple estatus de vehículo-signo para un proceso de significación.²¹ Sin embargo, al subrayar la objetividad social del fetiche,

¹⁹ Para esta argumentación, véase Maurice Godelier, "Market economy and fetishism, magic and science according to Marx's *Capital*" y "Fetishism, religion and Marx's general theories concerning ideology", en *Perspectives in Marxist Anthropology*, trad. de Robert Brain, Cambridge: Cambridge University Press, 1977, pp. 152-185.

²⁰ Lévi-Strauss hace posible su reinterpretación estructuralista del "totemismo" precisamente al dividir los objetos excesivamente particulares o excepcionales de la "verdadera" clase de tótems: éstos son aquellos fetiches que, sin relación alguna con la identidad del clan o con la especie entera, carecen de interés porque son menos significativos socialmente, al menos de acuerdo con el estructuralista. Véase *Totemism*, trad. de Rodney Needham, Boston: Beacon, 1963 [primera edición en español: *El totemismo en la actualidad*, trad. de Francisco González Aramburo, México, Fondo de Cultura Económica, 1965].

²¹ "Tout fétiche apparaît donc comme une des deux limites du symbolisme... Le fétiche d'un côté, le mot abstrait de l'autre déterminent le champ symbolique; ils font partie du même système qu'ils fondent ensemble" ["Todo fetiche aparece entonces como uno de los dos límites del simbolismo... El fetiche por un lado, el término abstracto por el



ANUNCIO A LA POBLACIÓN

La Teoría no es una enfermedad venérea. La evidencia clínica proporcionada por las generaciones pasadas demuestra que su diseminación no se detiene por medios mecánicos, ni su contagio se propicia por intercambio de fluidos.

El Comité de Salud Pública

estas teorías tienen a descartar el problema de la relación del fetiche con la persona individual (justo de la misma manera que las teorías psicológicas y psicoanalíticas ignoran la dimensión social del fetiche). Tanto la teoría marxista como la estructuralista ven el fetiche como situado en el punto en el que los sistemas institucionales objetivos son "personificados" por individuos, y esto en dos sentidos: en primer lugar, un orden de entidades materiales (el mercado, las especies naturales) se entiende como constituyente del orden de relaciones personales (producción social, cultura), estableciendo por lo tanto una determinada conciencia del "valor natural" de los objetos sociales; en segundo término, la actividad personal viene a ser dirigida por la lógica impersonal de tales relaciones abstractas, guiada por los sistemas institucionalizados de significantes materiales de valor organizados de acuerdo con esta lógica.

El discurso del fetiche acerca de las relaciones del individuo con el objeto material fetiche se caracteriza, sin embargo, por un tema aún más básico: el del estatus encarnado del individuo. La teoría laboral del valor es sólo un ejemplo de este tema del fetiche al relacionar la actividad del individuo encarnado con el valor de objetos materiales. Una forma de distinguir el portugués medieval *fetiço* del *ídolo* fue que, mientras el *ídolo* se concibió como una estatua autónoma, el fetiche era por lo común un objeto fabricado para ser llevado en el cuerpo. Además, la idea del *ídolo* resaltaba la adoración de una falsa deidad o de un espíritu demoníaco, mientras que los *fetiços* eran ejercidos para obtener ciertos efectos tangibles (como la curación) en el usuario o a su servicio. El cuarto tema que se halla en la idea del fetiche es, entonces, el de la sujeción del cuerpo humano (como *locus* material de la acción y el deseo) a la influencia de ciertos objetos materiales significativos que, aunque aparte del cuerpo, funcionan en determinados momentos como sus órganos de control. Desde luego, fue el psicoanálisis el que desarrolló enteramente este tema de la simbolización efectiva del cuerpo humano sexual "con una fijación" en relación con ciertas

otro, determinan el campo simbólico; forman parte del mismo sistema que fundaron juntos", Jean Pouillon, *Fétiches sans fétichisme*, París: Maspero, 1975, p. 119.

cosas materiales. En el arte moderno, el objeto surrealista con frecuencia fue construido como una cosa material que resona en todos los registros del discurso del fetiche (etnográfico, marxista, psicoanalítico y moderno) al presentarse como una cosa perversamente antropomorfizada o sexualizada. El recurso de los científicos sociales a la teoría surrealista para explicar la eficacia de las prácticas curativas africanas tradicionales puede ser visto como un buen cierre del ciclo histórico que desarrolló este tema.²²

La verdad del fetiche

En esta discusión del problema del fetiche he intentado sólo delinear los temas más básicos que se repiten a lo largo de la historia del discurso del fetiche: su materialidad inapelable; un poder fijo de repetir un evento original como síntesis u ordenamiento; la construcción institucional de la conciencia del valor social de las cosas, y el fetiche material como un objeto establecido en una relación intensa con poder sobre los deseos, las acciones, la salud y la conciencia propia de individuos cuya humanidad se concibe como inseparable de sus cuerpos. Estos temas ahora pueden ser usados para guiar una investigación de la historia de la teoría del fetiche que intentará comprender de qué forma estas ideas forman una unidad y por qué este "problema-idea" único surgió de esta situación histórica en particular —un espacio mercantil transcultural de transvaloración de órdenes sociales radicalmente diferentes. Sin embargo, puesto que el interés por estudiar esta historia reside en sus repercusiones teóricas generales, resulta quizás pertinente intentar aquí un esbozo preliminar de la teoría del fetiche tal como se deriva de su propia historia.

En primer lugar, acordemos que desde el punto de vista de la etnografía particularista, la sociología estructural y la historia institucional, el "fetiche" debe ser considerado un universal facticio. El término "fetiche" nunca ha sido un componente de una "formación discursiva" (en el sentido que le da Foucault en su *Arqueología del saber*, siendo la excepción el fetiche sexual en el discurso médico-psiquiátrico del siglo XX). A diferencia, digamos, del *suman* en la sociedad ashanti o el *nkisi* en la

²² Ousmane Silla, "Langage et techniques thérapeutiques des cultes de possession des Lébou du Sénégal", *Bulletin de l'I.F.A.N.*, vol. xxxi, serie B, núm. 1 (1969): 217.

sociedad kongo (o, de hecho, la Eucaristía en la cultura cristiana), el fetiche nunca ha disfrutado la realidad social de ser un objeto definido institucionalmente dentro de una cultura o un orden social en particular. (No obstante, argumentaría que *fetisso* fue un término esencial en prácticas establecidas como rutinas y en el discurso de la costa occidental africana a partir del siglo XVI —si bien estos espacios transculturales no eran sociedades o culturas en un sentido convencional.) Desde este punto de vista, el fetiche debe ser visto como propio sólo de la historia de la palabra misma y de ningún otro ámbito histórico, y de ninguna sociedad o cultura diferenciada, sino de una situación transcultural formada por el encuentro en curso de los códigos de valor de órdenes sociales radicalmente distintos. En términos marxistas, uno pudiera decir que el fetiche se ubica en el espacio de la revolución cultural,²³ como el lugar donde la verdad del objeto como fetiche se revela.²⁴

²³ Véase Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press, 1981, pp. 95-97.

²⁴ Éste es precisamente el punto de Marx en el primer capítulo de *El Capital* cuando señala que "todo el misticismo del mundo de las mercancías, toda la magia y la fantasmagoría que niman los productos del trabajo fundados en la producción de mercancías, se esfuma [o se revela como fetiche] de inmediato cuando emprendemos camino hacia otras formas de producción" (*Capital*, vol. I, trad. de Ben Fowkes, Nueva York: Random House, 1977, p. 169 [edición en español: *El capital*, trad. de Pedro Scaron, México, Siglo XXI Editores, p. 93]). El uso constante que hace Marx de la terminología religiosa para caracterizar críticamente la ideología de las mercancías, y viceversa, fue la expresión de un método comparativo para analizar críticamente el sistema de valores de un tipo de sociedad al esquematizarlo en términos de los sistemas de valores de sociedades con otros modos de producción. Como espero argumentar en otro ensayo, la estructura retórica de este método analítico es evidente en los primeros usos que Marx da al término "fetiche" (en 1842, después de leer una traducción alemana del libro de De Brosses). Como lo plantea Lucio Colletti en su crítica al marxismo de la Segunda Internacional, "la teoría del valor de Marx es idéntica a su teoría del fetiche" (cursivas del propio Colletti en su *From Rousseau to Lenin: Studies*

C'est à peine si, dans le domaine des œuvres d'art, on trouve quelques objets (tableaux ou sculpture), capable de répondre à peu près aux exigences de ce vrai fétichisme, c'est-à-dire à l'amour —réellement amoureux— de nous-mêmes, projeté du dehors au dehors et revêtu d'une carapace solide qui l'emprisonne entre les limites d'une chose précise et le situe, ainsi qu'un meuble dont nous pouvons user, dans la vaste chambre étrangère que s'appelle l'espace.²⁵

El "verdadero feticheismo que permanece en la base de nuestra existencia humana" es llamado aquí "el amor —verdaderamente enamorado— de nosotros mismos, proyectado de adentro hacia afuera y vestido con un sólido caparazón que lo aprisiona en los límites de una cosa precisa y lo sitúa, como un mueble que podemos usar, en esa vasta habitación extrajera llamada espacio". El fetiche es entonces, antes que nada, algo intensamente personal, cuya verdad es experimentada como un movimiento sustancial desde "dentro" del yo (el yo totalizado por medio de un cuerpo apasionado, un "cuerpo sin órganos") hasta la morfología autolimitada de un objeto material situado "afuera". Las obras de arte son verdaderos fetiches sólo si son objetos materiales tan intensamente personales al menos como el agua de las lágrimas:

...les gouttes d'eau, jolies petites sphères liquides susceptible au moins de nous rappeler la forme, sinon le goût, de nos larmes, et cette humidité, cette

in *Ideology and Society*, trad. de John Merrington y Judith White, Londres: NLB, 1972, p. 77 [traducido al español como *Ideología y sociedad*, trad. de A. Pozo y J. R. Capella, Barcelona: Fontanella, 1975]). La teoría del feticheismo es la teoría del valor articulada desde ese punto de vista ubicado (al menos en la imaginación, como en el joven Marx) en el punto de encuentro entre los valores y la conciencia de valor de sociedades con modos de producción diferentes (digamos, en el punto de conflicto entre los privilegios feudales campesinos y los derechos de propiedad burgueses en casos criminales relativos al "robo" de leña en Renania, juzgados desde la perspectiva de valor de la sociedad afro-caribeña).

²⁵ Michel Leiris, "Alberto Giacometti", *Documents*, vol. I, núm. 4 (1929): 209. Mi agradecimiento a James Clifford por mostrarme este texto breve pero indispensable.

fluidité correspondant à la douceur que coule dans nos membres, quand nous aimons ou bien quand nous nous sentons touchés.²⁶

La lágrima o el objeto fetiche “corresponde” al “recordar” el flujo amoroso o la sensación de conmovirse dentro del yo encarnado cuando esto se hizo consciente en momentos excepcionales de “crisis” en los que la identidad del yo es puesta en duda, en riesgo, por un súbito encuentro con la vida del mundo exterior:

Il y a des moments qu'on peut appeler des crises qui sont les seuls qui importent dans une vie. Il s'agit des moments où le dehors semble brusquement répondre à la sommation que nous lui lançons du dedans où le monde extérieur s'ouvre pour qu'entre notre cœur et lui s'établisse une soudaine communication.²⁷

Estos momentos críticos de encuentro excepcional y transacción indefinible entre la vida del yo y la del mundo se vuelven fijos, en ambos lugares y cosas, y como recuerdos personales que conservan un poder peculiar de conmovirlo a uno profundamente.

Leiris continúa:

J'ai quelques souvenirs de cet ordre dans ma vie et tous se rapportent à des événements en apparence futiles, dénués aussi de valeur symbolique et, si l'on veut, gratuits : dans une rue lumineuse de Montmartre, une négresse de la troupe des Black Birds tenant un bouquet de roses humides dans ses deux mains, un paquebot à bord duquel je me trouvais monté se séparant lentement d'un quai, quelques bribes de chansons murmurées au hasard, la rencontre dans une

ruine de Grèce d'un étrange animal qui devait être une sorte de lézard géant... La poésie ne peut se dégager que de telles «crises», et seules comptent les œuvres qui en fournissent des équivalents.²⁸

La cualidad que Leiris atribuye a estos cuatro vívidos recuerdos de crisis es la de ser “gratuitos”, carentes de motivo e inmerecidos, y en apariencia “fútiles” —quizá debido a que dichos encuentros carecen de cualquier código formal para transformarlos en expresiones significativas o narraciones coherentes. Un encuentro excepcionalmente obsesionante como éste es “desnudado de todo valor simbólico” y, paradójicamente debido a esta degradación de cualquier código de valor reconocible, se convierte en un momento crítico de infinito valor, expresando la pura unidad incomparable de la existencia viva del yo personal y la otredad viva del mundo material.

Una crisis tal reúne y fija en una intensidad unificada excepcionalmente resonante un evento irrepetible (permanente en la memoria), un objeto en particular o una cierta disposición de objetos y un espacio localizado. Para elaborar una teoría del fetiche, uno tendría entonces que adoptar las siguientes categorías como fundamentales: historicización, territorialización, reificación y personalización. El fetiche es siempre una fijación significativa de un evento excepcional; es sobre todo un objeto “histórico”, la fuerza y forma material duraderas de un evento irrepetible. Este objeto es “territorializado” en el espacio material (la matriz terrenal), sea en la forma de una localidad geográfica, un sitio marcado en la superficie del cuerpo humano o un medio de inscripción o configuración

definido por alguna cosa portátil o para llevarse puesta. El objeto histórico es territorializado en la forma de una “reificación”: alguna cosa (mueble) o forma cuyo estatus es el de una entidad independiente identificable dentro del territorio. Es reconocible como una cosa diferenciada (una *res*) debido a su estatus como objeto signifiante dentro de los códigos de valor propios de los sistemas productivos e ideológicos de una sociedad dada. Este objeto reificado, territorializado e histórico es también “personalizado” en el sentido de que, más allá de su estatus como objeto social colectivo, evoca una respuesta intensamente personal por parte de los individuos. Esta intensa relación con la experiencia del individuo de su propio yo vivo, por medio de una respuesta apasionada hacia el objeto fetiche, es siempre incomparable (ya sea reforzándolos o socavándolos) con los códigos de valor sociales dentro de los que el fetiche mantiene el estatus de un significante material. Es en esos “rechazos” y “perspectivas de fuga”, cuya posibilidad se abre por el choque de esta diferencia incomparable, que el fetiche puede ser identificado como el lugar tanto de la formación como de la revelación de la ideología y la conciencia de valor.

Cada fetiche es una identificación articulada singular (una “apropiación”, *Ereigenes*, en la lengua de Heidegger²⁹) que unifica eventos, lugares, cosas y gente, y luego los regresa a sus esferas separadas (ocurrencia temporal, espacio terrestre, ser social y existencia personal). Ciertas relaciones estructuradas —algunas conscientes, otras inconscientes— se establecen constituyendo una estructura fenomenológica (la “carne” en el sentido que le da Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible*) de experiencia inmediata pre-reflexiva. Como dice Deleuze, “el fetiche es el objeto natural de la conciencia social como sentido común o como reconocimiento de valor”.³⁰ Los fetiches existen en el mundo como objetos materiales que encarnan “de forma natural” valores socialmente significantes que conmueven a

uno o más individuos en una forma intensamente personal: una bandera, un monumento o un punto de referencia; un talismán, un atado medicinal o un objeto sacramental; un arete, un tatuaje o una escarapela; una ciudad, un pueblo o una nación; un zapato, un mechón de pelo o un falo; una escultura de Giacometti o el *Gran Vidrio* de Duchamp. Cada uno posee esa cualidad de fragmentación sinéctica o de “totalidad des-totalizada”, característica del objeto material colectivo recurrente discutido por Sartre.³¹

³¹ “Cuando decimos: sólo hay hombres y relaciones reales entre los hombres (añado que para Merleau-Ponty también cosas y animales, etc.) [y vaya largo etcétera!] sólo queremos decir que el soporte de los objetos colectivos tiene que buscarse en la realidad concreta de los individuos; no negamos la realidad de esos objetos, pero pretendemos que es parasitaria. [...] El marxismo sigue sin estar seguro de la naturaleza y origen de estos ‘colectivos’. La teoría del fetichismo, delineada por Marx, nunca fue desarrollada; además, no sería posible ampliarla para abarcar todas las realidades sociales. Por consiguiente, el marxismo, si bien rechaza el organicismo, carece de armas contra él. [...] Es necesario retomar el estudio de los colectivos desde el principio y demostrar que estos objetos, lejos de caracterizarse por una unidad directa de un *consenso*, representan perspectivas de fuga. [...] Para nosotros, la realidad del objeto colectivo descansa sobre la *recurrencia* [la repetición de la misma propiedad entre los miembros de una serie]; manifiesta que la totalización no está terminada nunca y que la totalidad de existir lo es a título de *totalidad des-totalizada*. [En el mismo sentido que, como escribe Sartre unas pocas páginas después, “una *ciudad* es una organización material y social que deriva su realidad de la ubicuidad de su ausencia. Está presente en cada una de sus calles *en la medida* en que está siempre en otros lugares.”] Como tales, estos colectivos existen. Se revelan inmediatamente en la acción y en la percepción. En cada uno de ellos siempre encontraremos una materialidad concreta (un movimiento, la oficina central, un edificio, una palabra, etc.) que sostiene y manifiesta una fuga que lo corroe. Sólo necesito abrir mi ventana: veo una iglesia, un banco, un café —tres colectivos. Este billete de mil francos es otro; y uno más el periódico que acabo de comprar. [...] El marxismo nunca se ha preocupado por estudiar estos objetos en sí mismos; es decir, en todos los ámbitos de la vida social.” Jean-Paul Sartre, *Search for a Method*,

²⁶ Leiris, *ibid.*, p. 209 (“gotas de agua, bellas pequeñas esferas líquidas, capaces al menos de recordar la forma, si no la gota, de nuestras lágrimas, y esta humedad, esta fluidez corresponde a la dulzura que fluye por nuestros miembros, cuando amamos o cuando nos sentimos conmovidos”).

²⁷ Leiris, *ibid.*, p. 209 (“hay momentos que uno puede llamar de crisis que son los únicos que importan en una vida. Son aquellos momentos en los que el afuera pareciera responder bruscamente a la suma que le lanzamos desde dentro, cuando el mundo exterior se abre para que entre nuestro corazón y se establece una súbita comunicación con él”).

²⁸ Leiris, *ibid.*, p. 209 (“tengo algunos recuerdos de esta clase en mi vida y todos se relacionan con eventos en apariencia fútiles, desnudos además de valor simbólico y, si así se quiere, gratuitos: en una calle luminosa de Montmartre, una negra de la compañía de las Black Birds sostiene un bouquet de rosas húmedas en sus manos, un paquebote a bordo del cual me encuentro se separa lentamente de un muelle, algunos fragmentos de canciones murmurados al azar, el encuentro en unas ruinas griegas de un extraño animal que pareciera ser un tipo de lagarto gigante. ... La poesía no se puede desprender más que de tales crisis, y sólo cuentan las obras que sirven a sus equivalentes”).

²⁹ Véase en especial “The Principle of Identity” de Heidegger en *Identity and Difference*, trad. de Joan Stambaugh, Nueva York: Harper and Row, 1969 [edición en español: “El principio de identidad”, en *Identidad y diferencia*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Barcelona: Anthropos, 1990].

³⁰ Véase *supra* n. 8.

Si el fetiche, como se ha teorizado a partir de la historia entera del término mismo, puede ser tomado como un nombre para el objeto material colectivo total, a un tiempo social y personal, entonces Merleau-Ponty está en lo correcto cuando dice que "tout objet historique est fétiche". Sin embargo, esto también puede leerse en el sentido de que el fetiche es un tipo especial de objeto colectivo que revela la verdad de todos los objetos históricos, de la misma manera que para Heidegger la obra de arte *revela* y por lo tanto es la verdad de "la cosa".³²

El fetiche puede entonces ser visto como el *locus* de una especie de retórica primaria y carnal de identificación y rechazo que establece juicios de valor conscientes e inconscientes conectando cosas sociales territorializadas e individuos encarnados dentro de una serie de fijaciones históricas particulares. Sería entonces el sitio de la articulación tanto de la reificación ideológica y de la hipóstasis, como de la crítica espontánea apasionada. Leiris habla de "verdadero fetichismo" sólo cuando al mismo tiempo critica el "mal fetichismo" de "los magros fantasmas que son nuestros imperativos morales, lógicos y sociales [...] un fetichismo transpuesto, pretexto falso del que profundamente nos anima...".³³

El discurso del fetiche ha sido siempre un discurso crítico acerca de los falsos valores objetivos de una cultura de la que el interlocutor está personalmente distanciado. Tal fue la fuerza retórica de revaluación negativa cuando los católicos portugueses llamaron *feitiços* a los objetos religiosos y sociales africanos, y tal fue la fuerza cuando los holandeses, franceses y protestantes ingleses con mentalidad

mercantil identificaron por igual los objetos religiosos africanos y los objetos sacramentales católicos como fetiches, preparando así el camino para la teoría general del fetiche de la Ilustración. Esta fuerza crítica negativa se mantuvo como parte de la palabra a lo largo de distintos discursos sobre el fetiche decimonónicos y del siglo xx. "Fetiche" ha nombrado siempre el incomprensible misterio del poder de las cosas materiales

para ser objetos sociales colectivos que son experimentados por los individuos como verdaderas encarnaciones de determinados valores o virtudes, siempre juzgados desde una perspectiva transcultural de infinita degradación relativa, "dénúés de valeur symbolique". El discurso del fetiche siempre deposita esta doble conciencia de credulidad absorta y de incredulidad degradada o distanciada. El lugar de este último juicio

desilusionado por su propia naturaleza pareciera representar un poder de la degradación final e, implícitamente, de la creación de valor radical. Por ello, mantiene un atractivo poder ilusorio propio: el de parecer ser el punto de Arquímedes del hombre al fin "más abierto y curado de sus obsesiones",³⁴ el

³⁴ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, París: Gallimard, 1981, p. 3 [edición en español: *El África*



LOS ENTUSIASTAS NEÓFITOS
ADEPTOS DE LA GRAN
LOGIA DEL ÁGUILA NEGRA

CONVOCAN

AL PUEBLO DE MÉXICO Y
A LOS INTELLECTUALES
DESEMPLEADOS Y AFLIGIDOS,

A DECLARAR
LA GUERRA CONTRA
EL MAL GOBIERNO

20 de noviembre de 2010, a las 18:00 hrs.

En el Cenotafio de Guillermo de Lampart

El Espectro Rojo



trad. de Hazel E. Barnes, Nueva York: Random House, 1968, pp. 78, 80 [edición en español: *Crítica de la razón dialéctica, precedida de Cuestiones de método*, trad. de Manuel Lamana, Buenos Aires, Losada, 1966].

³² Véase Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art", en *Poetry, Language, Thought*, trad. de Albert Hofstadter, Nueva York: Harper and Row, 1971, pp. 17-87 [edición en español: "El origen de la obra de arte", en Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid: Alianza, 1996].

³³ Leiris, *op. cit.*, p. 209 ("de maigres fantômes qui sont nos impératifs moraux, logiques, et sociaux [...] un fétichisme transposé, faux semblant de celui qui profondément nous anime...").

imposible hogar de un hombre sin fetiches.

El ámbito histórico del fetiche

La sección precedente elaboró un modelo teórico tentativo del fetiche a partir de diversos temas fundamentales para la historia del discurso del fetiche. A partir del tema de la materialidad esencial del fetiche —es decir, el fetiche *no* es justamente un significante material que refiera más allá de sí mismo, sino que actúa como espacio material que reúne una multiplicidad, de lo contrario no relacionada entre sí, en la unidad de su perdurable excepcionalidad—, quedó establecida la categoría de “territorialización”. Del poder esencial del fetiche para la fijación excepcional y la repetición ordenante surge la peculiar “historicización” propia del fetiche. El término “reificación” formaliza el tema fundamental de los códigos de valor social institucionalizados o establecidos como rutinas³⁵ entre los que un fetiche dado provee una determinada estructura de mediación. “Personalización” proporciona un nombre para la dimensión del poder del objeto reificado para fijar identificaciones y rechazos que fundamentan la concienciación de individuos concretos en particular. La utilidad última de este modelo depende de su aplicabilidad fuera del ámbito histórico del discurso del fetiche tal como está constituido actualmente; tal aplicación se ubica fuera del campo que abarca este proyecto.

Incluso si esta concepción del fetiche como modelo analítico resultara poco satisfactoria, el presente proyecto histórico se sostiene por sí mismo. Esta introducción teórica al estudio

fantasmal, trad. de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Valencia: Pre-Textos, 2007].

³⁵ Quizá valga la pena mencionar aquí que fue por centrarse en el establecimiento de rutinas que Max Weber se interesó poco por el problema del fetiche, que menciona una sola vez (en las páginas introductorias a su *Sociología de la religión*) como una suerte de correlato objetivo de la autoridad carismática. La falta de interés de Durkheim por el término se deriva de la misma fuente que la de Weber: ambos estaban preocupados por los determinantes sociológicos, no subjetivos, de la existencia social, y a partir de 1887 la nueva ciencia social de la psicología (excesivamente subjetivista para Durkheim y Weber) se había apropiado del término “fetichismo”.

del problema histórico del fetiche debería entonces concluir con una delineación del ámbito histórico estudiado.

El ámbito se define en primer lugar por el uso de la palabra misma. Como ya argumenté, éste es sólo un enfoque que conserva la especificidad del problema, puesto que no reduce el concepto de fetiche a ningún metacódigo (particularista o universalista). Este enfoque histórico-lingüístico hace imposible decir si un objeto dado es o no un fetiche en cualquier sentido sencillo, ahistórico. Por ejemplo, es sólo desde la perspectiva de los discursos médico-jurídicos del siglo xx sobre fetichismo sexual que el caso de Rétif de la Bretonne puede ser considerado como de fetichismo. Aunque en estos discursos Rétif fue el clásico fetichista de zapatos (algunos diccionarios psiquiátricos del segundo cuarto del siglo xx incluso prefieren el término “retifismo” al de “fetichismo”), el uso de *fétichisme* durante la vida de Rétif no denotaba perversidades sexuales del tipo que caracterizaba el deseo de Rétif. Nuestro enfoque, entonces, debe respetar el sentido específico del término en cualquier periodo o situación dados para poder comprender las repercusiones teóricas de los usos específicos del término dentro de una perspectiva general de la historia de la teoría del fetiche.

A pesar de esta necesaria restricción a la historia de la palabra misma, el principio unificador del concepto de fetiche no se deriva del fundamento del discurso, del “logos”. En cambio, este ensayo argumenta que el problema-idea del fetiche surgió y sigue siendo específico de una clase particular de experiencia transcultural que involucró la conciencia europea en situaciones en curso en la costa de África Occidental después del siglo xv.

Dentro de estos parámetros filológicos e históricos, los objetos considerados tradicionalmente como fetiches, como los famosos fetiches de clavos kongo o los *suman* de los pueblos hablantes de acano de África Occidental, deben situarse dentro de la problemática transcultural propia de la aplicación del término “fetiche” a estos objetos. Sin embargo, este enfoque también requiere que se consideren aquellos objetos llamados en ocasiones “fetiches” que fueron producidos específicamente dentro de estas situaciones transculturales. Los ejemplos incluyen, por la parte no europea, producciones como las

pesas akan y, por la parte europea, objetos tales como los *padrões* del rey portugués João II del siglo xv. Ambos, cuando menos en algunos casos, fueron aceptados como fetiches por aquellos al otro lado de la barrera cultural. Las pesas akan fueron una respuesta cultural directa al impacto de los mercaderes europeos (y árabes) buscadores de oro, y a la resultante cuasi-monetarización de la economía doméstica akan mediante la circulación de polvo de oro como medida y depósito de valor. En un magnífico estudio reciente sobre las pesas akan, Timothy F. Garrard escribe que:

el propósito primordial de las pesas era su uso en el comercio, pero algunas de estas pesas figurativas podían servir para otros propósitos. En ocasiones las llevaban puestas los niños enfermos para restablecer su buena salud, y también como amuletos para atraer la buena fortuna o para preservar al portador de cualquier daño. [...] En Ghana, en ocasiones se dice que estas pesas podían ser enviadas a una persona como “mensajes”, sirviendo el proverbio asociado específicamente con la forma de la pesa como recordatorio de alguna deuda u obligación contraída, o como advertencia, consejo o como prenda de amistad.³⁶

Las pesas, entonces, funcionaban justamente para referir a valores sociales, aquellos de la cultura tradicional akan expresados en proverbios o en la curación tradicional, sin punto de comparación con los nuevos valores de mercado introducidos

³⁶ Timothy F. Garrard, *Akan Weights and the Gold Trade*, Londres: Longman, 1980, p. 201. Garrard cita el siguiente documento que registra el relato de un hombre de la localidad: “Así como el hombre blanco escribe una carta, así nosotros enviamos estas pesas los unos a los otros. *La pinza de cangrejo*. Como usted sabe, el cangrejo es un animal muy tenaz, y lo que atrapa con su pinza no lo soltara nunca; incluso si resultara dañado su cuerpo, resistirá, hasta quedar machacado en átomos. Si yo fuera a enviarlo a otro jefe, que me hubiera hecho algún daño, enseguida sabría lo quise decir, sin necesidad de tanta palabrería, y si él quisiera compensarme, me enviaría la pesa apropiada a cambio; si no, otra pinza de cangrejo, lo que significaría entonces que habremos de pelear” (p. 202).

desde el exterior. Las figuras de bronce constituyeron un nuevo territorio cultural que encarnó la posibilidad de movimiento a través de diferentes códigos de valor: las pesas eran producciones singulares de los artistas akan (los estudiosos de estos objetos con frecuencia subrayan la al parecer infinita variedad de formas dadas a estas figuras) que podían funcionar en la actividad mercantil para pesar oro, comunicar la sabiduría tradicional de algún proverbio nativo o ser dotadas de poder de protección o para curar a los individuos enfermos si las portaban en su cuerpo.

Un ejemplo comparable pero por la parte europea son los *padrões dos descobrimentos* del siglo xv. En 1482, con el resurgimiento de la exploración portuguesa de la costa africana bajo João II, Diogo Cão realizó su primer viaje, llegando al Congo y a Angola por primera vez. Los *padrões* eran pilares de piedra monumentales que llevaban a bordo de los barcos para levantarlos en las desembocaduras de los ríos y los cabos recién descubiertos como reivindicaciones de posesión y como mojones para la navegación.³⁷ Por ejemplo, en el Cabo de Santa María en Angola, para marcar el punto más meridional de su travesía, Cão erigió el *padrão de Santo Agostino*, un pilar con un capitel cuadrado inscrito: la cara que daba al norte llevaba las armas de la casa real portuguesa; la situada hacia el oeste, el momento de su erección en el tiempo considerado en relación con la muerte de Cristo; la cara

³⁷ La obra pionera sobre los *padrões* es la de Luciano Cordeiro, *Descobertas e descobridores, Diogo Cão* (Lisboa, 1892). En *A History of Portugal* (Nueva York: Van Nostrand, 1952), Charles E. Nowell escribe: “En la época del príncipe Enrique, los viajeros en ocasiones marcaron sus descubrimientos con cruces de madera o tallas en los árboles, pero éstos eran monumentos perecederos. Los *padrões* de Diogo Cão estaban hechos de *lioz*, un tipo de mármol calizo que se extraía cerca de Lisboa. Una cruz coronaba el pilar, pero la parte más importante era la columna, pues en ella se tallaba el nombre del descubridor, la fecha del descubrimiento y el nombre del rey que ordenó la expedición. Buena parte del *padrão* podía prepararse antes de zarpar, pero algunos detalles, como la fecha, debían dejarse para el momento de erigir el pilar. Sobra decir que se levantaba con la suficiente firmeza para resistir todas las condiciones climáticas previsibles” (p. 53).

Le Monde, 16/02/2009

Guy Debord érigé en trésor national... L'État français vient de refuser que les archives personnelles du fondateur de l'Internationale situationniste quittent la France. L'arrêté du 29 janvier, signé de la ministre de la Culture Christine Albanel, et publié jeudi dans le *Journal officiel*, stipule que ces archives revêtent «une grande importance pour l'histoire des idées de la seconde moitié du XXe siècle et la connaissance du travail toujours controversé de l'un des derniers grands intellectuels français de cette période». Une décision majeure et symbolique. «Ce classement comme trésor national s'interprète comme une reconnaissance par l'État de ce que représente Debord dans la vie intellectuelle et artistique du siècle écoulé», souligne Bruno Racine, président de la Bibliothèque nationale de France (BNF), qui a largement œuvré pour que les archives restent en France.

sur situaba el momento de la colocación del pilar en el tiempo del reinado de João II, y la cara este declaraba el acto de colocar el pilar en su sitio como un acto del noble portugués Diogo Cão. El *padrão* así funcionaba para territorializar los códigos del cristianismo y del feudalismo portugués en el paisaje africano, "reificando" por lo tanto este espacio en términos de estos códigos de valor por medio del excepcional noble acto de fundación por Cão. En casos como el del *padrão de São Jorge*, erigido en la desembocadura del río Congo, un pilar podría llegar a ser aceptado como una señal de la duradera presencia portuguesa por los africanos nativos; los europeos comprendieron que los africanos habían considerado el *padrão* como un fetiche.³⁸

Concluí la primera parte de este ensayo con estos dos ejemplos de las pesas akan y los *padrões* portugueses simplemente para señalar algunos de los objetos menos familiares propios del ámbito histórico del fetiche. Una apropiada discusión de estos objetos deberá esperar a su tratamiento dentro del complejo contexto histórico que será abordado en la segunda parte. 

Traducción de Jaime Soler Frost.

³⁸ "El [*padrão*] de San Jorge en la desembocadura del Congo sirvió como fetiche hasta 1859, cuando a unos marinos ingleses que intentaron retirarlo, se les cayó por la borda"; H. V. Livermore, *A New History of Portugal*, Cambridge: Cambridge University Press, 1967, p. 129.



COMUNICACIÓN: Hacia una arquitectura. Anamorfismo postindustrial. *Après Salvador Dalí*

Todos sabemos que el modo de producción no se puede representar. Cuantimás cuando el capitalismo ha alcanzado su fase desmaterializada, esperar que una escena concreta haga presente un proceso nomádico, fragmentario y global desigual es una *robinsonada*. Sin embargo, su resistencia a la comprensión del sujeto, su carácter técnicamente sublime, no impide que en ocasiones el espectro del capital se materialice, pero sólo mediante la colaboración visual y acumulativa de la violencia.

En marzo de 2007 la policía mexicana hizo el mayor decomiso de dinero en efectivo de la historia.

Un presunto traficante de anfetaminas, el empresario de nacionalidad china Zhenli Ye Gon, había atiborrado sus despensas y cajones con poco más de 205 millones de dólares.

A esa masa fabulosa de papel semiótico, la policía mexicana añadió sus talentos en el área de la instalación, para hacer emerger una imagen del edificio inexpugnable del capital. *Al Espectro Rojo* sólo le corresponde el mérito de haber evocado la mirada paranoica y oblicua de aquel que, proféticamente, Breton excomulgó con el anagrama de *Avida Dollars*.



Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

www.madrid.org/culpubli
culpubli@madrid.org

AÑO 1 NÚMERO 1 MAYO 2010 www.espectrorojo.com

A Kassen
Dañado por agua, financiado por el seguro Pág. 16

Maria Thereza Alves
Comercio justo de cabezas Pág. 18

Francis Alÿs
Política del ensayo Pág. 20

Martí Anson
Beep-Beep-Splot. Mobiliario para museos Pág. 22

Karmelo Bermejo
3000 euros de dinero público utilizado en (...) Pág. 24
Componente interno de la aspiradora del (...) Pág. 26

Miguel Calderón
Testamento Pág. 28

Duncan Campbell
Make it New John Pág. 32

Jake & Dinos Chapman
Obras de la Chapman Family Collection Pág. 34

Andrea Fraser
Untilted Pág. 36

Fran Ilich
Reporte anual de Diego de la Vega S.A. de C.V. Pág. 38

Fritzia Irizar
Desgaste Fe de azar Pág. 42 Pág. 44

Bea Schlingelhoff
Mal wieder was fürs Bildungsbürgertum tun Pág. 46
Usar internet es actuar en complicidad con (...) Pág. 51

Jota Izquierdo
La obra de arte en la época de su reproducibilidad pirata Pág. 52

Roberto Jacoby y Fernanda Laguna
Donaciones Pág. 54

Alfredo Jaar
Skoghall Konsthall Pág. 56

Magdalena Jitrik
De la serie Primero de Mayo Pág. 58

Teresa Margolles
Para quien no se las cree hijos de puta Pág. 60

M & X
Lunes Negro (Remesa) Pág. 62

Raqs Media Collective
inversión % seguros Pág. 64
Fragments para un latento comunista Pág. 66

Vicente Razo
De la serie Public Address Pág. 68

Gustavo Romano
Time Notes Pág. 70

Guillermo Santamarina
Lisarb y Atrabal Pág. 72

Santiago Sierra
Traducción de una charla 3 (caló) Pág. 74

Judi Werthein
This Functional Family Pág. 76

Federico Zukerfeld
Hacer dinero Pág. 78

CA2M ★★★★★
Centro de Arte Dos de Mayo Comunidad de Madrid

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo
 Av. Constitución 23
 28931 Móstoles, Madrid
 + 34 91 276 02 21
ca2m@madrid.org
www.ca2m.org

De martes a domingo
 11:00 a 21:00 h

Entrada gratuita al centro
 y a todas sus actividades

Cercanías C5 Móstoles
 (23' desde Embajadores)
 Metro: L12 Pradillo

Visitas a la exposición
 miércoles, viernes y sábado
 18:30 h

Durante agosto
 miércoles y sábado 18:30 h

Visita temática
 domingo 12:30 h