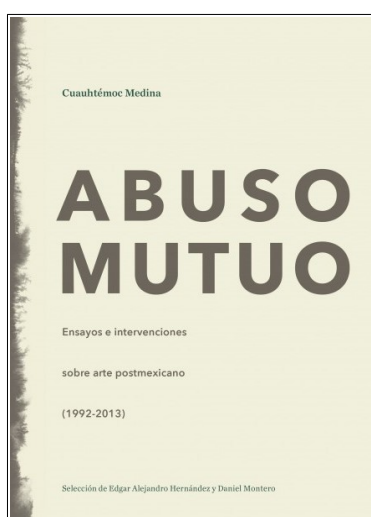


## Crónicas materiales sobre el desasosiego. A propósito del libro *Abuso mutuo* de Cuauhtémoc MEDINA<sup>1</sup>)

José Luis Barrios Lara  
Universidad Iberoamericana, México  
hombre\_tictac@hotmail.com



*“Hay en cada obra una compleja dialéctica entre, al menos, el decir y no decir, y la producción de dichos ambiguos, entre mostrar y ocultar y hacer sin mostrar, así como entre definir y trazar indefiniciones. Todo ello haría que las obras de arte fueran objetos de una lectura endemoniada (vean ustedes a los historiadores y críticos de arte sufriendo por establecer su lectura de las obras), si no fuera que esos encuentran efectos y afectos en el terreno social, lo que Duchamp llama ‘lo expresado no intencionalmente’”*

Cuauhtémoc Medina, *Abuso Mutuo*, p. 416.

Podría empezar esta presentación con el gesto retórico de agradecerle a Cuauhtémoc el que por fin haya publicado, sino todos sus textos, sí una buena parte de ellos. Al menos una buena parte de los que involucran más de veinte años, veintiuno para ser exactos, de conferencias, trabajos de crítica de arte, cartas y demás despliegues de su pluma en todo este tiempo. Podría también comenzar diciendo que me honra profundamente que los editores me invitaran a esta presentación... En realidad, no voy hacer nada de eso, lo que haré es más bien una suerte de análisis de segundo orden donde lo que quiero es mostrar las categorías que se subtienden a lo largo y lo ancho de esta publicación.

En términos de tiempo histórico, los veinte años que transcurren desde 1992 hasta 2013, abarcan lo que podría yo definir como el ascenso y la caída del proyecto económico de la modernidad globalizada y sus derivas artísticas. Años más, años menos; si pensamos que el evento que marca el fin de la Guerra Fría y la emergencia de la hegemonía global del mercado es la caída del Muro de Berlín,

1 MEDINA, Cuauhtémoc. *Abuso mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*. Ciudad de México, Promotora Cultural Cubo Blanco+RM, 2017. ISBN 978-84-17 047-12-2. 472 p.

de igual manera si el corte que hacemos lo colocamos en 2013, lo que obtendremos es la instalación del estado de crisis del modelo del capitalismo globalizado que resulta en la liberación de diversas fuerzas, que, producidas por el capitalismo hegemónico, sin embargo no pueden ser contenidas por éste. Como sea, lo cierto es que lo que acompaña a la escritura de estos textos es una transformación precipitada y caótica del orden social mundial, o más bien, tendría que decir que lo que se configura como orden de lo sensible y por tanto del arte, está dialécticamente vinculado con esta precipitación estructural al caos que lo social ha conocido en las últimas décadas.

Quizá lo primero que vale la pena comentar es el título, que en el mejor estilo de su autor, es una provocación. *Abuso mutuo* entre los muchos desplazamientos que puede tener -me ocuparé más adelante de alguno de ellos- bien pudiera ser, más allá de la ironía que indudablemente trae consigo: 1. La instrumentalización que el arte hace de la crítica o a la inversa; 2. Una fórmula retórica que tiene la función de emplazar una categoría sobre la que se despliegan buena parte de las ideas que sobre el arte ha desarrollado Cuauhtémoc Medina durante todos estos años; 3. Podría ser también el nombre del guión de algún melodrama nacional. Sin duda este libro puede ser un poco todo esto. Lo cierto es que su título, allende de que refiere a dos de los ensayos que forman parte de la totalidad de la publicación, sin duda lo menos que puedo decir es que es un acierto. Y lo es no por lo dicho apenas, sino porque también sugiere una suerte de “violación consentida” entre el arte y la crítica.

Deleuze estaba convencido de que la condición de posibilidad radical de la filosofía estaba en la capacidad de que un cierto discurso filosófico violara, abusara, sodomizara a otro. En la medida en que eso sucediera, lo que se producía era un tercero, generalmente monstruoso. Un informe como eterno comienzo de la filosofía, que no es otra cosa que la invención infinita del concepto. Estoy convencido de que el libro que hoy comentamos no es un libro de filosofía ni pretende serlo, pero también estoy convencido de que lo que se lee aquí a través de todos los textos que lo componen, es una sintomatología, una latencia, de lo que bien podría ser una “teoría crítica de la historia del tiempo presente” –sobre este concepto volveré más adelante–.

El libro no está pensado por los distintos temas o problemas que trata (crítica de arte, crítica institucional, crítica cultural, conferencias), antes bien se despliega cronológicamente. Sin embargo, la lectura que yo decidí hacer fue en clave de “rayuela”; las dos reglas del juego que me impuse son: 1. Empezar por los dos ensayos de los que toma el libro su nombre y 2. Trazar una trama a partir de lo que el título de los distintos ensayos me sugirió en función del significante flotante que se adivina en ellos, así como del suplemento que se va operando a través de éstos en términos de su diferimiento histórico-material, es decir en función de atender el enclave temporal de los textos. En este sentido la lectura que aquí presento se construye sobre la condición diacrónica, es decir de los tiem-

pos paralelos, que se distienden entre los textos; dicho en términos lacanianos, entre la condensación y el desplazamiento.

### 1. Proemio a mitad de la acción: De abusos mutuos

En lo que bien podría ser leído como un entramado entre subjetividad, espacio, estética y régimen localizado pero desidentificado de historicidad, lo que se tiende entre los dos textos y se enuncia como el título general del libro -“abuso mutuo”- define, lo que visto en la totalidad del libro, es el campo discursivo cuasi-universal-distópico o si se quiere de la arena de lucha en Naucalpan, donde se emplaza la práctica del arte en México. En estos dos ensayos, uno para el catálogo: *Mexico City: About the Exchanges Rates of Bodies and Values (Ciudad de México: una exposición sobre el valor de cambio de cuerpos y valores)* y el otro para el catálogo de la exposición *Eco: arte contemporáneo mexicano*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2005; CM enuncia o, si se quiere, articula dos categorías que de distintas maneras se van construyendo a lo largo de todos sus trabajos y que se suplementan más tarde en las derivas que va tomando la globalización en México. En concreto me refiero los conceptos de “desnacionalización” y “modernizado”.

El artista de la periferia, y por extensión sus compañeros de ruta, debían efectuar un acto de malabarismo consistente en desidentificarse, abusar, distorsionar, parodiar y en ocasiones [...] incluso construir su inscripción como funcionarios virtuales de sus Estados-nación, y al mismo tiempo renegociar el control simbólico del ‘centro’ como punto de referencia de la historia del arte. El placer que planteaba ese juego no puede menospreciarse: por un tiempo escribir y actuar en el arte contemporáneo en México supuso aventurarse en una particular *desnacionalización y relocalización*, que dependía de operar en una *trama desigual de intercambios*. (p. 268)

En el texto de “Notas para una estética del modernizado (Abuso mutuo II)”, CM afirma: “No es en absoluto sorprendente que el arte se haya convertido en la arena de una cierta experimentación con la economía, pues transforma al objeto de reestructuración capitalista (el espectador) en sujeto de una sensibilidad refinada incluso hasta su enrarecimiento. El *modernizado*, así visto, no es una víctima, sino un agente simbólico que transforma en sensibilidad los cambios históricos” (p.373). Algo que, si nos regresamos unas páginas atrás, en palabras del autor significa: “La **estética del modernizado** consistió en el establecimiento de atisbos reflexivos de relaciones económicas y culturales desiguales en diálogo con los lenguajes del arte contemporáneo global. [...] Ese despliegue de un mal gusto sublimado es probablemente el único punto de coincidencia de prácticas y proyecto enormemente diferenciados” (p.273).

Me gustaría llamar la atención sobre los énfasis que en estos dos textos se hace sobre “trama desigual de intercambios” y “sujeto modernizado”. Allende las genealogías althusserianas, foucaul-

tianas y marxistas que se pueden leer detrás de estos conceptos, lo que sin duda es interesante es que, al menos desde mi perspectiva, son síntesis conceptuales (*juicios sintéticos a priori*, por traer a cuenta una deuda común que tenemos con Kant) que CM deriva, por un lado; de la triple operación que opera a lo largo de su trabajo de crítica del arte: un conocimiento fuerte de la teoría del arte, una comprensión compleja del concepto de estilo de la historia del arte y una capacidad analítica de los procesos y producciones artísticas diferenciadas. Por el otro, las categorías de “trama desigual de intercambios” y “sujeto modernizado” no son adjetivaciones ni meras figuras retóricas, que sacadas de contexto podrían ser fácilmente susceptibles de ser leídas así; antes bien considero que son condiciones de posibilidad sobre las que se suplementan nociones más inmediatas como local, nacional, centro, periferia y que vistas en su inmediatez pueden ser apropiadas por ciertos discursos oportunistas que se han dado en torno al arte contemporáneo en el contexto del subdesarrollo o de las “economías (eternamente, SIC) emergentes”. Antes bien, pienso que vistas en la genealogía que se lee detrás de los múltiples ensayos de *Abuso mutuo* es el trazo de una tensión histórica que CM diagnóstica como crisis connatural de la globalización.

Pero más allá de lo que dicen estas categorías, parafraseando la fórmula que Medina utiliza para aproximarse a *Cantos cívicos* de Miguel Ventura, está lo que éstas dicen cuando no dicen. Algunas breves consideraciones. Detrás del concepto “trama desigual de intercambios” lo que se tiende es una apropiación y suplementación del concepto de división social del tiempo y la forma en que en la globalización dicha división distribuye el espacio, los cuerpos y en general define una condición ontológica de la vida; a esta consideración se une el concepto, más original desde mi perspectiva, de “sujeto modernizado”. En este enunciado lo que late es la figura de sujeto de enunciado tal y como lo postula Foucault. El sujeto de enunciado, modernizado, es aquel que es dicho por el sujeto de enunciación, el cual para el filósofo consiste en las relaciones entre poder, saber y deseo. De acuerdo; y aquí sólo tengo tiempo para formularlo como pregunta. ¿Si aceptamos esta genealogía, entonces, qué configuración tienen el saber, el poder y el deseo en el sujeto de enunciado que en su estructura gramatical se lee en la figura del “sujeto modernizado”, y cómo entender entonces la lógica desigual del intercambio?

Más allá de lo discutibles que pueden ser estos dos conceptos suplementados por CM, sin duda en su discurso lo que se lee es una suspensión dialéctica que produce un lugar enunciación diferenciado, un interregno sobre el que me gustaría abundar.

## 2. La crítica de arte o las escrituras del interregno

El interregno es un término político que consiste en la ausencia espacio-temporal de un poder soberano. En la tradición occidental, el del rey. Se trata del espacio que se abre como indefinición y que

según se vea, configura condiciones de posibilidad diferenciadas en torno al ejercicio del poder. Una de las mayores audacias, pero también aciertos que se leen a través de los treinta y un ensayos escritos a lo largo de veintiún años –y esto con la sospecha de mayoría de edad que se podría deducir de ese tiempo. *Abuso mutuo* en su conjunto, al tiempo que analizan las prácticas artísticas producidas de México durante tres décadas, construye diacrónicamente una suerte de teoría crítica de la historia de lo que está en falta. Algo así como un matema lacaniano que rezaría:  $(ACm = sm/h \rightarrow LI)^2$ .

Lo que este matema intenta formular es algo que me parece, y permítanme el error estilístico, se está “distendiendo” a través del libro. Se trata de un significante latente puesto en juego, creo sin demasiada conciencia discursiva por parte del autor en los primeros trabajos, pero que se aclara hacia el final del mismo. Algo que sin duda llega a su evidencia enunciativa en los tres últimos ensayos; sobre éstos insistiré más adelante. Como sea, lo cierto es que como totalidad en *Abuso mutuo* se hace manifiesta la construcción de una cierta teoría del arte, algo que sin duda es uno de los principales aportes de esta publicación.

Para explicarme mejor introduzco algunos cortes que harían reconocible, desde mi perspectiva, dos registros respecto a esta “teoría del arte en construcción”. El primero referido a la poética del arte contemporáneo producido en México en las tres últimas décadas. El segundo referido a las políticas estéticas que se desprenden de las prácticas artísticas analizadas. Dejo para el final y como un asunto diferente lo que, después de la lectura del libro en su conjunto, deduzco como una teoría crítica de la historia del tiempo presente.



### 3. Poéticas del arte contemporáneo en México a modo adorniano

Una constante acompaña los argumentos en *Abuso mutuo* en torno a la producción del arte contemporáneo de los noventa y la primera década del siglo XXI en México. A saber, el modo específico en que se desdibujan las relaciones entre sujeto creador y objeto artístico. Aquí habría que insistir en la especificidad del modo de este desdibujamiento. Nada hay más fácil en la crítica del arte contemporáneo y contemporánea, a parte del lirismo de los literatos ocupándose de ésta, que los brincos en el vacío que se dan entre marcos conceptuales y teóricos, y la materialidad y la singularidad de las obras. Si algo está claro en todos los textos de esta publicación es que su autor no trabaja bajo ninguno de los *modus operandi* enunciados.

Desde el ensayo con el que abre el libro “Instalación y museos en México” hasta los últimos que recoge la publicación, algo que parece funcionar como una petición de principio es el entendido de

2 ACm (arte contemporáneo en México), sm (sujeto modernizado); h (lo que falta en la historia), LI (Lugar de indefinición).

que el arte contemporáneo se concibe como una práctica, una estrategia y una producción material de conocimiento que tiene que ver con las formas de negociar su función en lo social, lo político y lo cultural.

Escrito en el contexto de la exposición *Si Colón supiera... 11 instalaciones efímeras*, CM afirma:

“...la instalación irrumpe como cosa cotidiana en instituciones de la galería y el museo...” (p. 11). Y más adelante afirma: “La instalación puede ser una excelente alternativa de arte público, en la más pura tradición de los carros alegóricos [...]. No digo que esa sea su única dimensión, sino que por ser efímeras –y por su compleja lectura– resulta mil veces mejor perspectiva que el obelisco o la estatua [...] En fin, no se convierte en monumentos. (p. 17).

En otro ensayo (“Porque lo social no nos está dado. Comentarios a la Constitución del Arte Contemporáneo en México”) que refiere a las prácticas de Silvia Grüner, afirma:

Silvia Grüner ha venido tratando de lograr lo que parecía imposible: restaurar contacto y sentido con el repertorio histórico y popular que la retórica del mexicanismo había vuelto inoperantes. Sus estrategias han sido, precisamente los métodos de fetichismo y contacto erotizado o intrusivo de fornicar: el tocar, oler, saborear [...]. En Grüner las ironías siempre son cómplices, niegan la narrativa falsificada, pero al hacerlo destilan la melancolía de quien desearía reestablecer el deseo de un violento contacto. (p. 128)

Como en estas dos aproximaciones, el libro abunda sobre lo que visto *a posteriori* podría ser una sintomatología de la práctica artística de al menos los años noventa en México. Lo que leído a la distancia es sugerente, es el modo en que los abordajes que se hacen sobre la producción del arte contemporáneo en México como práctica, CM las entiende como una poética compartida que marcha sobre las pulsiones de lo social (lo cotidiano) y sobre el artista como agenciamiento perverso y andamiento erótico con el espacio social, entendidos éstos como una suerte de gasto improductivo o aristocrático a la manera de Bataille. Aquí importa no perder de vista que la condición de la modernidad en el subdesarrollo está en falta, tal y como lo intenté expresar en el matema que referí más arriba; algo que aún colocado en cierto entusiasmo global del que pocos fuimos ajenos en los años noventa, permite replantear la pregunta que Cuauhtémoc se plantea en “El regreso de los mutantes”:

¿Cómo desalojar esta dependencia, ¿cómo hacer estallar la red que identifica el deseo con el producto? ¿Cómo imaginar condiciones para que el producto pudiera ser extrañado, y el deseo rescatado de su dependencia frente a las mercancías? ¿Cómo inaugurar necesidades que el sistema social capitalista no pudiera absorber, y derivar hacia esos deseos las energías vertidas en nuestras poluciones interminables? (p.76).

Yo añadiría: ¿se puede superar el momento especular y fantasmagórico del capital o le es estructural operar hasta el punto de administrar el deseo como lógica del imaginario social, ya no en

los objetos, sino en la pulsión deseante del capital?

No lo sé, pero lo que está claro es que una constante que articula los argumentos en torno a la práctica artística en los textos de CM es la cifra adorniana-brechtiana a partir de la cual el extrañamiento y la negatividad funcionan como bisagras conceptuales de su discurso. En todo caso lo que me parece francamente sugerente es el modo en que se deduce de estos argumentos una constante poética del arte contemporáneo en México: la que forcluye la ley del falo; es decir sugieren un registro político-estético radical donde se deconstruyen las lógicas de lo nacional, lo identitario, lo popular a través de lo abyecto, la pornografía, el cinismo, el humor, la ironía y el narcisismo; al menos en esos años donde la pulsión de arte tiene que ver con el erotismo.

#### 4. Las políticas estéticas del entusiasmo: el sublime social

Es preciso empezar con un comentario sobre la fascinación adorniana, por no decir kantiana, que observo en algunos de los supuestos conceptuales sobre los que opera el discurso crítico de Medina. Innegable la precisión y lo sugerente que resultan a lo largo del libro las aproximaciones al arte contemporáneo en México a partir de hiato entre lo social y la *poiesis* artística que el autor logra detectar como un síntoma de la producción de esos años. Innegable también el desplazamiento y el suplemento que lleva a cabo respecto a las estructuras sintácticas sobre las que opera su lectura sobre la economía-política del arte contemporáneo, sobre todo que ésta se sostiene sobre la propia operación artística, es decir, se emplaza a partir de la “taxidermia” que hace de los artistas y sus obras. Todo esto tiene que ver con el interregno que se produce como suspensión de la soberanía (de la hegemonía, podríamos decir) del discurso y la producción del arte tal y como había sucedido en México hasta bien entrado el siglo XX. Esto en el sentido de que el arte que se produce en este país desde la Escuela Mexicana –si no es que desde la Independencia– es una eterna y doble mascarada que oculta al sujeto del poder y el imaginario de la sujeción y otorga a la creación artística el lugar de producción imaginaria de lo identitario y lo nacional. Sin duda en esto, todos los argumentos en torno a lo pospictórico, lo posnacional, lo poscolonial –puestos en el horizonte de la dialéctica en suspensión, que resulta de la tensión entre “lo cotidiano” y la poética del distanciamiento–, no sólo dan cuenta del modo de operar del arte de los noventas y tempranos dos mil, sino que también funcionan como crítica a la poéticas, a la crítica e incluso a la historiografía del arte que se resolvía en la pugna entre nacionalismo e internacionalismo o incluso aquella otra en torno al arte latinoamericano y las vanguardias y las posvanguardias europea y estadounidense. El diferencial que opera al interior de los textos de CM radica en el modo en que introduce el concepto del “sublime social”.

Lo social como potencia e interregno donde el arte reconoce la pulsión material de su poética es por mucho el diferencial que Medina diagnostica fuera de cualquier programa figurativo y por tanto

ideológico. Lo que observa en artistas como Vicente Razo, Francis Alÿs, Rubén Ortiz sin duda le permite afirmar que :“... *lo verdaderamente interesante no está del lado del arte, sino [más bien] donde ocurren las estéticas significativas y donde las parodias son verdaderamente eficaces*” (p. 130).

Pero avancemos en un punto para mí nodal que sólo en un par de ocasiones CM articula como categoría estética. Me refiero al concepto de lo sublime social/mal gusto sublimado. Una cita larga pero que considero pertinente:

La aproximación a la subcultura, la desigualdad social, el ridículo televisado o la violencia que llevan a cabo estos y otros artistas (Melanie Smith, Thomas Glassford, Miguel Calderón, Daniella Rossel, Jonathan Hernández) no involucra la violencia ni la denuncia ni la oposición. En la medida en que el paisaje y los tiempos que experimentaban eran probablemente *inclementes, incompresibles e inhumanos*, apostaron por desprender de ellos un encanto residual [...]. Esas y otras obras transformaban, por una variedad de operaciones, lo brutal, lo infundado en un *sublime social*: la apertura sobre un caos social y culturalmente *inabarcable (Kant dixit)*, la aproximación respetuosa y distante de poderes o estructuras sociales espontáneas muy por encima de cualquier mecanismo de aprehensión, la transfiguración de la modernización en sofisticación estética. [...] Esta delectación amarga/endulcorada del subdesarrollo latinoamericano como yacimiento inagotable de lo *brutal-maravilloso* se insertaba probablemente en una división simbólica del trabajo: al proponerse un apropiado (ab) uso estético del desarrollo, [...] se sabía proveyendo al circuito global del arte de un cierto grado de intensidad sociológica, impureza entrópica y urgencia cultural que no eran factibles desde los países que se benefician de la concentración de los capitales bajo la globalización. (p. 274)

En esta cita se anudan o se enredan un sinfín de registros analíticos que merecerían un tratamiento más amplio, el cual aquí no puedo hacer. Sin embargo, es importante llamar la atención sobre algo que me parece complicado sustraer de las derivas exotizantes de la modernidad en cualquiera de sus versiones. Quizá el concepto ultramoderno por antonomasia es el de lo sublime estético, tan ultramoderno que creo que es la única solución “trascendental” que el filósofo alemán encuentra para salir del escollo de las aporías que la relación entre vida y sujeto le producían desde su segunda crítica. Asunto complejo, del que aquí me interesa destacar el diferencial conceptual que CM busca introducir a partir de la idea del sublime social, el cual, a reserva de discutirlo más ampliamente con el autor, me parece que encalla en el mismo punto en que lo hace la tercera crítica. A saber: si lo sublime no es estético, entonces deviene en una instrumentalización de los afectos por los regímenes de representación vigentes. Lo cual, en términos absolutos, si no clausura la condición de posibilidad crítica del arte, al menos redimensiona de manera harto problemática muchos de los argumentos con los que el signante de *Abuso mutuo* aborda la práctica del arte contemporáneo en el México de los noventa y principios del siglo XX.

**Exergo: por una teoría crítico política de la historia del tiempo presente, sobre un cierto giro benjaminiano en *Abuso mutuo***



Tengo claro que un trabajo como el que CM ha elaborado durante todos estos años no tiene nada de ingenuo, menos aún de gratuito e infundado. Antes bien creo que entre las muchas aportaciones que nos deja esta recopilación de años de escritura es la oportunidad de reconocer, pero sobre todo de comprender, que el ejercicio de la crítica del arte contemporáneo, al menos como ha sucedido desde hace ya algunos años en México, no se resuelve en los discursos adjetivados de literatos y periodistas. Esos ya son territorios domesticados por la conciencia bien pensante del espíritu clasemediero y pretencioso de la sociedad mexicana y de la mediocre lectura que se puede hacer del arte en una sociedad que ya lo domesticó al punto de pensar que es radical un “remake” de una tienda de ocasión. Creo que el discurso del cinismo, el humor, la ironía y el presentismo heterotópico del tercer mundo están agotados como materia prima del arte actual.

Es bajo este tenor que me parece que no es intencional, aunque así pudiera parecer, que los tres últimos ensayos del libro *Abuso mutuo* funcionen como un quiebre o un hiato a la cierta poética-política de la historia o si se quiere simplemente como una capa más profunda del *pathos* social y político del arte y del México contemporáneos.

Antes de entrar a esto sólo quisiera llamar la atención sobre el título del ensayo que precede los tres últimos a los que me referiré en seguida. “Vampirismo retroactivo: en torno a la Era de la Discrepancia”, paráfrasis que evoca la canónica-contracanáica exposición exhibida en el MUCA- Campus en 2007, texto que fue presentado ese mismo año en el Instituto de Investigaciones Estéticas. No voy a entrar aquí en las discusiones, por lo demás siempre de capilla, con las que se elaboraron las críticas a esa exposición, me interesa más llamar la atención sobre algo que en el ensayo funciona como una afirmación de principio. A la letra dice: “...entendimos el proyecto como una intervención curatorial sobre la textura de la memoria cultural y no como una exposición sin más”. (p. 405)

Qué puede significar textura de la memoria cultural en el contexto de esa exposición, pero sobre todo en el contexto del libro que nos convoca. La textura de la memoria habla más de un cierto carácter del pasado y del recuerdo que por principio intenta diferenciarse de las visiones historicistas de la historia del arte. La textura de la memoria, allende de que epistemológicamente tiene una serie de implicaciones instaladas en las diversas formas de la subjetividad, sobre todo supone un cierto *pathos* del pasado sobre el presente que opera de una distinta manera sobre las lógicas y las formas de enunciación. En todo caso el contexto de esta exposición y del texto que la secunda tiene que ver con el corte temporal que ya estaba anunciado desde el título de la mentada exposición: 1968-1967. Dejo a la suspicacia histórica de los lectores sacar a la luz la estrategia de producción de presencia que late detrás de las fechas, aquí más bien quiero llamar la atención sobre una curiosidad semántica, si no es que numerológica y cabalística, que se adivina detrás de la fascinación por los números

impares que tiene nuestro autor....

Como sea, lo cierto es que la fascinación por el tercero excluido/incluido parece ser la operación lógica que funciona todo el tiempo en el trabajo de Cuauhtémoc Medina. Cuando anotaba el concepto del “interregno” como categoría estético-política que encuentro a lo largo de todos los textos de esta publicación, era y es con la finalidad de mostrar la condición epistemológica inestable, que por lo demás comparto con Medina, respecto a las condiciones de posibilidad de la crítica de arte del arte contemporáneo, no sólo en México, sino en contextos de efectuación más amplios de la globalización en sus afueras/adentro.

Lo cierto es que, si el arte producido en México en los años noventa y durante los primeros años del siglo XXI produjo condiciones estéticas que le permitieron insertarse en los flujos deseantes del capital, inscritos como alteridad cultural, sexual, social e incluso vital, etc.; también es cierto que ese sublime social dejó de ser condición de posibilidad de esta producción.

Apenas algunas líneas arriba afirmaba que los últimos tres textos funcionan como un afuera del discurso que se emplaza a lo largo de buena parte del libro. Quiero sugerir la cifra que me parece que late detrás de éstos. Aquí las fechas, los títulos y el orden de aparición sí son relevantes: “La a-Ventura” de marzo de 2009, “Viendo rojo” del 3 de marzo de 2012 y “Llevando la peste a Venecia: la biennial como intervención” de 2013.

Más allá del obvio ordenamiento cronológico, en estos textos CM traza lo que desde un principio he enunciado como condiciones de posibilidad de una teoría crítica del tiempo presente.

En el ensayo dedicado a *Cantos Cívicos*, el título “La a-Ventura” funciona como una figura poestructuralista a partir de la cual el autor desarrollará una serie de argumentos a favor de la radicalidad de la instalación que se presentara en el MUAC dentro de su ciclo inaugural. El dispositivo diacrónico con el que el artista emplaza la obra es leído por Medina en función de la lógica perversa del capital y de los discursos hegemónicos y totalitarios que este ha producido. Este es uno de los textos que me es imprescindible en la lectura del libro: el desmontaje de la lógica de la representación normalizada de la víctima, la equivalencia entre cotidianidad y banalización del mal y ésta como la operación perversa que subyace, no sólo el nazismo y sus producciones de terror, sino en el régimen del capitalismo en cualquiera de sus etapas. Todo esto a través de la operación de abyectar el lenguaje, elementos todos detectados por CM, al punto de que el título “La a-Ventura” es un juego de lenguaje que enuncia la copertenencia entre sistema del arte y perversión como pulsión de muerte o lo Real en sentido lacaniano. Sin duda la a (minúscula) en el título del ensayo funciona como objeto causa de deseo tal y como lo introduce Lacan, lo que en términos de enunciación produce una afir-

mación del plus de goce como pulsión perversa del sistema del arte y que en este ensayo queda radicalmente esclarecida.

El otro lado de esta reocupación del interregno tiene que ver con el ensayo “Viendo rojo”. En un giro que no deja de ser sorpresivo, el ensayo desarrolla su argumento en torno a lo que podríamos definir como una dialéctica entre la estetización de la política y la politización de la estética de lo singular. En lo que se antoja como un giro geolocalizado, este trabajo aborda los diferenciales intensivos de la dialéctica del poder en la modernidad globalizada. Se trata de la puesta en tensión entre una obra pública mandada hacer ex profeso por el ex presidente Calderón y la práctica artística de Edgardo Aragón.

Una breve descripción. La obra comisionada por el ex presidente es un mural, construido con el material que resulta de la destrucción de armas ilegales decomisadas por la policía y las fuerzas armadas de México. Se trata de una obra que desde el decir de Cuauhtémoc, “...bien podríamos llamar posconceptualismo oficialista del Estado-nación” (p. 427) o en mis palabras una estrategia deslavada de la alternancia del poder en México, que ante su debilidad, instaura la guerra como violencia práctica cotidiana del poder. Dígase como se quiera, este mural a es una forma “novedosa” de interpelación diplomática que raya en la conversión del arte en estupidez. Por su parte, la constante que enfatiza el autor respecto a la obra de Edgardo Aragón es la relación entre memoria e historia que pone en juego “...la oleada sacrificial que ocurre actualmente en México, como la aplicación de un deseo de muerte circular que parece inscrito en el tiempo social”, nos dice Medina. (p. 436). Sin duda la pertinencia de estos argumentos es contundente.

Lo sorprendente está unas líneas adelante. Escribe el autor respecto a Aragón: “Se trata de la crónica interna de un drama histórico enormemente importante: la completa transformación del campo, que pasa a ser el sitio de las utopías revolucionarias, a plantearse como la distopía concentrada del presente” (p. 436). Algo que en otro ensayo CM refiere respecto al TLC como nuestro retorno al llano en llamas, me autoriza a leer este giro como una suerte de retorno de lo Real. En lo que el autor define como el “nuevo sur”, traza lo que bien puede ser la primera línea de un nuevo mapa del arte mexicano, trazo que ya no tiene que ver tan sólo con el arte como superficie intensiva y como producción de diferencial del flujo del capital, sino con las polvaredas de la ruina del presente. “Contra los estereotipos dominantes que tienden a observar los cambios producidos en términos de la aparición de nuevas intensidades urbanas, Aragón no avisa de la compleja inestabilidad de campo, al tiempo que el campo sus fronteras son puestas en cuestión” (p. 438). A la manera de un murmullo rulfiano remasterizado pareciera que el fantasma de la nacional retorna como pulsión de muerte, como violencia. “...por intermedio de la brutalidad de la autodestrucción de nuestra globalización genocida específica, tienen

*ustedes encarnados un arte nacional. Esta visualidad de seres desechables y vidas banalizadas es lo único que hoy por hoy puede y deber ser llamado nacional”* (p. 441).

Este retorno de lo real hacia el final del libro está referido a manera de cronológico epistolar por el significado que tuvo para el autor y para el poder político, no sólo en turno, la intervención *De qué otra cosa podemos hablar* que Teresa Margolles realizara en 2009 en el Pabellón Nacional de México en Venecia. No voy aquí a repetir la crónica de un desencuentro. Más bien me interesa resaltar el modo en que Medina, en el contexto de la guerra contra el narco, introduce este texto escrito en 2013 y sobre todo traer a escena la voz de Margolles que en este ensayo funciona como una interpe- lación radical:

Dice Margolles:

La idea partió de la pregunta: ¿quién limpia las calles de la sangre que deja una persona asesinada? Cuando es una persona, podría ser la familia o algún vecino, pero cuándo son miles, ¿quién limpia la ciudad? La pieza consiste en limpiar con una tela húmeda el espacio donde cayó el cuerpo de una persona asesinada y se traslada a Venecia, donde vuelva a ser hidratada con agua para después ser usada en la limpieza del suelo. La pieza son las capas que se formarán por el constante trapeado...

En un acto de iconoclastia, y eso se ha comentado mucho, la intervención de Margolles en Venecia significa la profanación de la idea misma de “pabellón nacional”.

Llegado a este punto, sin duda y en el contexto de la economía del discurso que se va construyendo a lo largo de las cuatrocientos setenta páginas de *Abuso mutuo*, los tres últimos ensayos suponen un cambio radical en el pensamiento de su autor. Un cambio que tiene que ver con la urgencia de reformular las condiciones de la crítica a partir de lugares de enunciación del arte donde el interregno ya no tiene que ver con el lugar ni con una cierta desviación “monstruosa” de lo sublime, sino con la pregunta más radical por las relaciones entre historia, memoria y presente.

\*\*\*\*\*

En dos textos tempranos, uno de 1919 y otro de 1921, Walter Benjamin planteaba dos asuntos que me parece pertinente traer a cuenta. En *Hacia una crítica de la violencia* (1921), el filósofo traza una de las ideas que atravesarán toda su obra, me refiero a la idea misma de la violencia divina. La otra tiene que ver con el dilema de si hay una correspondencia entre el destino y el carácter. En el primero el filósofo afirma: “...la violencia divina no puede definirse [...] sino por los momentos de consumación incruenta, consumación fulminante y redentora”. Del mismo modo en el texto *Destino y carácter* afirma que contra lo que suele pensarse, no existe correspondencia entre destino y carácter.

Mientras que la supuesta relación entre uno y otro resulta en la vinculación necesaria entre tragedia e **Historia** y en la correspondencia de lo ético con lo sagrado, encarnadas todas en la figura del *hybris* del héroe trágico. En este mismo texto Benjamin propone más bien pensar las incorrespondencias entre el acontecimiento y la acción. En ésta podemos encontrar las condiciones críticas al nudo supuestamente indisoluble entre carácter y destino. Dicha incorrespondencia, a los ojos del filósofo, quien la efectúa es el personaje cómico. Éste funciona por desproporción o si se quiere por infrasinificación de la correspondencia entre lo moral y lo sagrado, algo que lleva a cabo sistemáticamente el personaje cómico, una desproporción, que como lo muestra Molière consiste en hacer del cuerpo el lugar de la desproporción entre deber y culpa, entre sueño y despertar<sup>3</sup> o si se quiere entre arte e historia.

En el punto donde el pacto discursivo entre la crítica y el arte ya no se encuentra en la afección del “sublime social” o del “mal gusto sublimado” irrumpe la sonrisa melancólica de Dionisio para recordar que el llano sigue en llamas y que la historia siempre es la de la violencia. Aquí es donde quizá habrá que pensar a partir del punto provisional de llegada que nos propone *Abuso Mutuo*. Pensar, como lo afirma Cuauhtémoc Medina, a partir del “...arribo aciago de los mensajeros del desastre”. Asumir la pulsión de muerte que habita la historia y al presente, quizá nos conduzca a considerar que los “abusos mutuos” son en alguna medida “perversiones compartidas”. Algo se ganó con el arte de los noventa y tempranos dos mil: descubrir que la condición crítica del arte es mantener el síntoma; cuál sea éste en el nuevo des(orden) mundial... habría que preguntárselo al desasosiego.

En todo caso, no me queda sino felicitar me por haber leído un libro que me produce más preguntas que respuestas y que en su escritura convoca a juegos de agudeza intelectual.

3 Véase: Walter Benjamin, “Destino y carácter” en: *Obras*, Libro II/Vol. 1, Madrid: Abada, 2007, pp. 175-182