

Título original: *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*  
© 1993, Routledge  
Routledge, Nueva York, 1993

306 Joy, Martin  
JAY Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural. - 1ª ed. - Buenos Aires: Paidós, 2003  
352 p. - 21x13 cm. - (Espacios del saber)  
Traducción de Alcira Bixio  
ISBN 950-12-6536-6  
I. Título - I. Crítica Cultural

Cubierta de Gustavo Macri

Traducción de Alcira Bixio

1ª edición, 2003

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 2003 de todas las ediciones en castellano  
Editorial Paidós SAICF  
Defensa 599, Buenos Aires  
e-mail: [literaria@editorialpaidos.com.ar](mailto:literaria@editorialpaidos.com.ar)

Ediciones Paidós Ibérica SA  
Mariano Cubí, 92, Barcelona  
Editorial Paidós Mexicana SA  
Rubén Darío 118, México DF

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723  
Impreso y editado en la Argentina. Printed in Argentina.

Impreso en Gráfica MPS  
Santiago del Estero 338, Lanús, en julio de 2003

Tirada: 2000 ejemplares

ISBN 950-12-6536-6

# Índice

Agradecimientos .....	11
Introducción .....	13
1. Fugas urbanas: el Instituto de Investigación Social entre Frankfurt y Nueva York .....	29
2. El debate sobre la contradicción performativa: Habermas <i>versus</i> los postestructuralistas .....	57
3. Moral de la genealogía o ¿hay una ética postestructuralista? .....	79
4. La reafirmación de la soberanía en época de crisis: Carl Schmitt y Georges Bataille .....	99
5. Mujeres en tiempos de oscuridad: Agnes Heller y Hannah Arendt .....	123
6. "La ideología estética" como ideología o ¿qué significa estetizar la política? .....	143
7. La imaginación apocalíptica y la incapacidad de elaborar el duelo .....	167

que pueda estar a la manipulación, también es la fuente de un anhelo por algo mejor. La crítica de la ideología puede existir sólo cuando tales anhelos aún se consideran viables. La antigua metáfora de la *camera obscura*, que muestra a la ideología como una imagen revertida e invertida de un mundo realmente existente, puede resultar, como ya lo hemos hecho notar, difícil de sostener en nuestra era antiocular, pero tal vez otro vínculo entre la ideología y lo visual sea más sustentable. Es decir, lo que *buscamos* cuando criticamos las distorsiones de la ideología puede estar presente en lo que *venimos* en ciertas manifestaciones de la ideología misma.<sup>26</sup> Las imágenes de reciprocidad especular, de significación transparente, que se yerguen a la luz de la verdad, etcétera, pueden desconstruirse fácilmente como quimeras, pero quizás también sean las claves de ese "Otro" inalcanzable de la ideología —esta vez con "O" mayúscula— sobre el que finalmente debe descansar toda crítica.

26. Reconocer la calidad ambivalente de la ideología en el sentido de que contiene tanto un anhelo por algo mejor como un consuelo por el hecho de que sea imposible satisfacerlo en las circunstancias presentes, puede interpretarse como una derivación de la crítica desconstruccionista a las formulaciones que obligan a optar por una u otra posibilidad. Aunque también suele entenderse como muestra de un concepto dialéctico de la ideología que puede remontarse al uso mismo que le dio Marx.

## 11. El modernismo y el abandono de la forma

La historia del modernismo estético con frecuencia fue escrita como el triunfo de la forma sobre el contenido, la apoteosis de la autorreferencialidad sobre la representación o expresión de algo externo a la obra misma.<sup>1</sup> El discurso crítico que acompañó al modernismo se preocupó asimismo por las cuestiones formales, bien con beneplácito, como en los casos de Roger Fry, Clive Bell y los formalistas rusos, bien con desaprobación, como ocurrió con la mayor parte de los críticos marxistas. Para estos últimos el término mismo "formalista" llegó a ser, como bien sabemos, una palabra conveniente para descalificar, como sucedió con Georg Lukács y Bertolt Brecht, quienes inventaban ingeniosas maneras de endilgarse mutuamente el mote.<sup>2</sup> No menos acalorada fue la discusión, que se remonta por lo menos a Simmel, sobre los hipotéticos vínculos entre la abstracción formal de la vida moderna en su conjunto y su equivalente estético. La modernidad, en suma, a veces pareció coincidir con la diferenciaci3n misma entre forma y contenido, incluso con la fetichizaci3n de la forma autosuficiente como el asiento privilegiado de la significaci3n y el valor.

1. Véase, por ejemplo, Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trad. al inglés de Michael Shaw, Minneapolis, 1984, pág. 19 [ed. cast.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987]; Suzi Gablik, *Progress in Art*, Nueva York, 1976, pág. 85.

2. Véanse los ensayos reunidos en *Aesthetics and Politics*; *Debates Between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno*, comp. de New Left Review, epílogo de Fredric Jameson, Londres, 1977.

En lo que sigue, no pretendo echar por tierra el saber convencional sino principalmente problematizarlo, indagando el rastro de lo que puede denominarse una tendencia subordinada dentro del modernismo estético que combatió la apoteosis y la purificación de la forma. Es decir, quiero explorar lo que podría llamarse un potente impulso antiformalista del arte moderno, que podemos identificar del mejor modo posible con la enérgica defensa de lo *informe* hecha por Georges Bataille.<sup>3</sup> Al hacerlo espero ofrecer además algunas visiones profundas de las complicadas relaciones que se dieron entre el modernismo, la lucha por la hegemonía de la forma, y lo que en otra parte llamé la crisis del ocularcentrismo, la denigración de la visión especialmente virulenta en el pensamiento francés del siglo XX.<sup>4</sup>

Antes de entrar en el oscuro y laberíntico territorio de lo *informe*, permítaseme detenerme un momento en el concepto o, mejor dicho, en los conceptos de forma a los cuales se lo ha contrapuesto. Aunque éste no es el lugar adecuado para aventurarse a emprender una investigación a gran escala de las múltiples significaciones asociadas a ese término, será útil recordar cinco sentidos diferentes que ejercieron un potente impacto en la historia de la estética.<sup>5</sup> En primer lugar, la forma fue identificada con el arreglo o el orden compuesto de partes o elementos distintos, por ejemplo, la disposición de las figuras en una pintura o de las notas en una melodía. En este sentido, la buena forma generalmente significó la proporción, la armonía y la mesura entre las partes componentes. En una segunda aceptación, la forma significó lo que se ofrece directamente a los sentidos en oposición al contenido transmitido, por ejemplo, cómo suena un poema en lugar de qué significa esencialmente.

3. Georges Bataille, "Formless", en *Visions of Excess; Selected Writings, 1927-1939*, comp. de Allan Stoekl, trad. al inglés de Allan Stoekl y otros, Minneapolis, 1985. El artículo apareció por primera vez como una entrada del *Dictionnaire critique en Documents*, 7, diciembre de 1929.

4. Martin Jay, "In the empire of the gaze: Foucault and the denigration of vision in 20th-century french thought", en *Foucault: A Critical Reader*, comp. de David Couzens Hoy, Londres, 1986; véase también el capítulo 8.

5. Aquí me inspiro en el excelente ensayo de W. Tatarkiewicz sobre "Form in the history of aesthetics", en *Dictionary of the History of Ideas*, vol. II, comp. de Philip P. Weiner, Nueva York, 1973.

El valor formal significó, en este sentido, el placer sensual en oposición a un núcleo parafraseable de significación. En tercer lugar, la forma significó el contorno o la silueta de un objeto, en oposición a su peso, su textura o su color. En este sentido, normalmente se les reconoce honores más elevados a la claridad y la gracia. En un cuarto sentido, la forma fue sinónimo de lo que Platón llamó Idea y Aristóteles entelequia, es decir, sinónimo de la esencia más sustancial de una cosa, antes que su mera apariencia. En este caso, el valor formal conlleva una carga metafísica que sugiere la revelación de una verdad superior a la evidente en la percepción cotidiana. Por último, la forma ha significado la capacidad constitutiva de la mente para imponer una estructura en el mundo de la experiencia sensorial. La primera crítica de Kant es el *locus classicus* de esta noción de forma que se caracteriza por atribuir categorías cognitivas a priori al intelecto humano. Aunque el mismo Kant no atribuyó categorías trascendentales comparables al juicio estético, críticos posteriores como Konrad Fiedler, Alois Riegl y Heinrich Wölfflin trataron de establecer regularidades formales universales que gobiernen tanto la experiencia estética como la epistemológica.

La apoteosis modernista de la forma se inspiró en uno u otro momento en estas significaciones. Así, por ejemplo, la denigración del ornamento en la arquitectura de Adolf Loos, Le Corbusier o la Bauhaus implicó la elevación holística de la proporción y la medida estructural sobre el fetiche aislado de las partes componentes. De modo similar, el acento puesto en la sonoridad musical de la poesía, típicamente expresada en el célebre mandato de Verlaine de retorcer el cuello de la elocuencia, indicaron la apoteosis de la forma entendida como la inmediatez sensual por encima del contenido mediado. La imposición de líneas y figuras autónomas en las pinturas abstractas de un Mondrian o un Malevitch revelaron igualmente el triunfo del contorno sobre la textura o el color, así como, por supuesto, sobre la referencia mimética, narrativa o anecdótica. Kandinsky, por su parte, defendió la liberación de la forma abstracta en nombre de un esencialismo religioso que evocaba las nociones metafísicas platónica y aristotélica de la forma sustancial. Y finalmente, no fueron pocos los artistas modernistas que caracterizaron su obra como la im-

posición deliberada de la forma sobre el caos exterior a ellos y quizás también sobre el caos interior.

Con todo, si bien gran parte del modernismo puede interpretarse como la hipertrofia de la forma en muchos o en todos sus sentidos, desde el comienzo hubo un contraimpulso dentro del arte moderno que se resistió a esa exaltación de la forma, una negativa a tolerar la diferenciación y la purificación características de la estética modernista en general. Sin embargo, es importante señalar que esta resistencia no se ejerció en nombre de uno de los antónimos típicos de la forma, tales como el contenido, el tema mismo o el elemento. Fue una resistencia que no ofreció el antídoto materialista a la autorreferencialidad que un marxista como Lukács reclamaba tan fervientemente. Antes bien, prefirió definirse, suponiendo que se hubiese dignado someterse a una definición, en términos negativos, como deformación o, aún más radicalmente, como amorfismo. En lugar de dar prioridad a la belleza formal ideal, esta tendencia procuró valorizar la bajeza y la ignominia. En vez de favorecer la pureza y la claridad, optó por la impureza y la oscuridad.

Esta corriente tuvo, por supuesto, precursores, como lo demuestra la historia del grotesco entendido como concepto estético.<sup>6</sup> Pero lo que da una fuerza especial al giro modernista contra la forma es su vinculación con la crítica ampliamente difundida de la supremacía visual, de la tendencia ocularcentrista de la tradición occidental en sus versiones más helénicas. Por supuesto, el vínculo entre la forma y la visión fue destacado con frecuencia, después de que se reconoció que la palabra latina *forma* traducía las dos palabras griegas de origen visual *morphé* [formal] y *eidos* [aspecto exterior]. Así, por ejemplo, Jacques Derrida observó en su crítica de la forma y la significación en Husserl que "la dominación metafísica del concepto de forma tiene que ocasionar alguna sumisión a la vista. Esta sumisión siempre sería una sumisión del *sentido* a la vista, del sentido al sentido de la visión, puesto que el sentido en general es el concepto mis-

6. Un sutil enfoque de sus implicaciones puede verse en Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, 1982.

mo de todo campo fenomenológico".<sup>7</sup> Hasta las nociones lingüísticas de forma implican cierto predominio de la visión. De acuerdo con el desconstruccionista norteamericano David Carroll, el estructuralismo de Jean Ricardou y los formalistas rusos "subraya la *visibilidad* de las operaciones lingüísticas en la determinación de la forma de la novela. La forma está constituida por las operaciones visibles del lenguaje presentes en la novela: el marco de todos los marcos".<sup>8</sup>

El vínculo entre la forma y la primacía de la visión se hace aún más evidente cuando el término significa claridad del contorno o apariencia luminosa, pero también se esconde detrás de algunos otros de los sentidos mencionados antes. Así, por ejemplo, la identificación de la forma con la proporción entre elementos distintos con frecuencia se basa en la experiencia visual de la conmensurabilidad simétrica. Asimismo, la creencia en que la forma comunica verdades esenciales se inspira en la afirmación platónica de que las Ideas existen en el "ojo del espíritu". Aunque, por supuesto, es verdad que la forma puede aplicarse a fenómenos auditivos temporales, tales como las sonatas y las sinfonías, la capacidad del ojo de registrar desde cierta distancia el campo estático y simultáneo de una regularidad ordenada significa que es la fuente primaria de nuestra experiencia de la forma.<sup>9</sup>

En este caso, podría esperarse que un modernista estético que diera preeminencia al formalismo estuviera también favorablemente inclinado a defender la hegemonía del ojo. Y, como lo demuestra la influyente escuela de la crítica identificada con el crítico de arte norteamericano Clement Greenberg, esta expectativa no ha sido defraudada. Pues Greenberg habló con entusiasmo de la "pureza" de lo óptico como la característica que define las artes visuales modernistas, incluso la escultura.<sup>10</sup> En el

7. Jacques Derrida, "Form and meaning: a note on the phenomenology of language", en *Margins of Philosophy*, trad. al inglés de Alan Bass, Chicago, 1972, pág. 158 [ed. cast.: *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989].

8. David Carroll, *The Subject in Question: The Languages of Theory and the Strategies of Fiction*, Chicago, 1982, pág. 191.

9. Sobre la relación entre visión y forma, véase Hans Jonas, "The nobility of sight", en *The Phenomenon of Life: Towards a Philosophical Biology*, Chicago, 1982 [ed. cast.: *El principio de vida: hacia una biología filosófica*, Madrid, Trotta, 2000].

10. Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, 1965, pág. 171 [ed. cast.: *Arte y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979].

plano literario es posible discernir el mismo impulso en la célebre defensa que hizo Joseph Frank de la idea de forma espacial en la literatura moderna, que procuró desarticular la distinción de Lessing entre el arte temporal y el atemporal.<sup>11</sup> Y también deberíamos recordar que una de las esperanzas que abrigaba la crítica formalista rusa era precisamente, como lo hizo notar Jameson, "la renovación de la percepción, ver el mundo súbitamente bajo una nueva luz, de un modo novedoso e imprevisto".<sup>12</sup> Por válidas que puedan resultar estas caracterizaciones de las tendencias dominantes, que de todos modos nunca eludieron por entero la controversia, lo cierto es que no hacen justicia a la tradición subalterna de amorfismo que también merece su lugar en la historia del modernismo. Uno de los caminos de entrada a este impulso alternativo puede hallarse en el rol del llamado arte primitivo en los primeros desarrollos de la estética modernista. En la mayor parte de los estudios sobre el tema, se le asigna prioridad al reconocimiento de las propiedades abstractamente formales de ese arte.<sup>13</sup> En realidad, precisamente el hecho de que críticos como Wilhelm Worringer, Roger Fry y Leo Frobenius descubrieran en los artefactos primitivos una "voluntad de tender a la forma" en el sentido de Riegl, fue lo que permitió que se los elevara a la esfera de objetos estéticamente valiosos.

Sin embargo, el precio que hubo que pagar por este gesto fue la descontextualización de esas obras, que fueron despojadas de cualquier valor etnográfico como objetos de una práctica cultural. Generalmente, se olvidó también la apropiación ideológica de que fueron objeto en el contexto ulterior del imperialismo occidental.<sup>14</sup> En cambio, sus cualidades puramente formales fueron cuidadosamente

11. Véase, por ejemplo, Frank, "Spatial form in modern literature", en *The Avant-Garde Tradition in Literature*, comp. de Richard Kostelanetz, Buffalo, Nueva York, 1982.

12. Fredric Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, 1972, pág. 52 [ed. cast.: *Perspectiva crítica del estructuralismo y el formalismo ruso*, Barcelona, Ariel, 1980].

13. Véase, por ejemplo, Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge, Massachusetts, 1986.

14. Recientes análisis de esta cuestión pueden encontrarse en Hal Foster, "The 'primitive' unconscious of modern art", *October*, 34, otoño de 1985, págs. 45-70; y James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Massachusetts, 1988.

samente diferenciadas tanto de las vicisitudes de sus contextos o de su origen como de las de su recepción, y luego enaltecidas como ejemplos de una estética supuestamente universal. Como tales, aquellas obras pudieron luego ofrecer inspiración a un formalismo modernista que fue igualmente indiferente a sus impurezas contextuales.

Aunque sólo recientemente los críticos nos han hecho tomar conciencia del ambiguo papel desempeñado por el primitivismo en los orígenes del arte moderno, esa crítica ya había sido anticipada por la contracorriente que hemos llamado amorfismo modernista. En particular, esa crítica ya estaba implícita en la apropiación muy diferente de lo exótico por parte de los surrealistas franceses, quienes nunca olvidaron la dimensión etnográfica de los objetos que también podían apreciarse por su significación estética.<sup>15</sup> El círculo que rodeó el periódico *Documents* continuó poniendo el énfasis en la función sagrada, ritual y mítica de los artefactos, énfasis que sus miembros habían asimilado en sus lecturas de Durkheim y Mauss y en sus contactos con investigadores de campo como Alfred Métraux.

Entre ellos el principal fue Georges Bataille, quien combinó su interés en los aspectos sagrados de la cultura primitiva con una apreciación del frenesí dionisiaco y la sexualidad violenta, derivados de Nietzsche y de Sade, en una encendida defensa de las virtudes de la transgresión, la heterogeneidad, el exceso y el derroche. Según Bataille, entre los valores más explícitos que debían transgredirse estaba el fetiche de la forma en prácticamente todas sus versiones. En su nota sobre lo informe en *Documents* "dictionnaire critique", Bataille sostenía que los diccionarios realmente comienzan cuando dejan de dar significados fijos a las palabras y, en cambio, meramente sugieren su tarea de final abierto. "Así es como —continuaba Bataille— la palabra amorfo no es sólo un adjetivo con un significado dado, también es un término que sirve para rebajar alguna cosa en el mundo, que generalmente quiere que cada cosa tenga su forma. Lo que designa [la palabra

15. Véase de J. Clifford, *The Predicament of Culture*, ob. cit., capítulo 4. También debería observarse que los surrealistas fueron agudamente conscientes del contexto de recepción del arte primitivo, ya que en la década de 1920 estuvieron entre los críticos más elocuentes del imperialismo francés.

*amorfo* o *informe* no tiene derecho en ningún sentido y en todas partes se lo aplasta como a una araña o a una lombriz.<sup>16</sup> Mientras los filósofos convencionales tratan de ponerle al mundo un traje a medida, asignándole siempre a cada cosa una forma apropiada, tienden a olvidar el conflicto entre significación constativa y función performativa. "Afirmar que el universo no se parece a nada y sólo es *amorfo* —terminaba diciendo Bataille— equivale a decir que el universo es algo como una araña o un escupitajo."<sup>17</sup> "Decir" algo tan escandaloso no es una pretensión de verdad por derecho propio, es un ataque a todas las pretensiones de reducir el mundo a verdades formales.

Para Bataille, la problemática hegemonía de la forma conceptual y estética estuvo explícitamente vinculada con la tendencia ocularcentrista de la metafísica occidental.<sup>18</sup> Al distinguir entre las dos tradiciones de la iluminación solar, Bataille identificó la primera con el enaltecedor sol platónico de la razón y el orden, que derrama su luz sobre las verdades esenciales, y la segunda con el sol deslumbrante y enceguecedor que destruye la visión de quien lo miraba demasiado directamente. El mito de Ícaro, argumentaba, expresó esta dualidad con fuerza inusitada: "claramente divide el sol en dos: uno es el que brilla en el momento en que Ícaro se eleva, y el otro funde la cera y provoca el fracaso y la fatal caída cuando Ícaro se aproxima demasiado".<sup>19</sup> Mientras la pintura tradicional reflejó la búsqueda platónica de la forma ideal, la pintura moderna, y más explícitamente la de Picasso y Van Gogh, tuvo un objetivo por completo diferente: "la pintura académica correspondía más o menos a una elevación —sin exceso— del espíritu. En la pintura contemporánea, sin

16. Bataille, "Formless", ob. cit., pág. 31.

17. *Ibid.*

18. Aunque éste no es el lugar indicado para indagar la relación entre la visualidad y la conceptualidad, deberíamos mencionar que no todos los teóricos las consideraron sinónimos. Theodor Adorno, por ejemplo, sitúa la visualidad del lado de la sensualidad y la yuxtapone a la dimensión conceptual del arte. Véase su discusión en *Aesthetic Theory*, ed. de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, trad. al inglés de C. Lenhardt, Londres, 1984, págs. 139 y siguientes [ed. cast.: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1992]. Adorno señala que el término "visualidad" fue empleado en la epistemología para indicar un contenido que luego se formó.

19. G. Bataille, "Rotten sun", en *Visions of Excess*, ob. cit., pág. 58.

embargo, la búsqueda de aquello que más quiebra la elevación y de un brillo enceguecedor, contribuye a elaborar o descomponer las formas."<sup>20</sup>

La defensa de la descomposición de la forma propugnada por Bataille también aparece expresada en su valorización del materialismo, aunque se trate de una valorización por entero diferente de la postulada por la metafísica tradicional o por la dialéctica marxista.<sup>21</sup> Antes que un materialismo del objeto, el suyo era un materialismo de lo abyecto. Como lo ha hecho notar Rosalind Krauss, "Lo *informe* denota lo que produce la alteración, la reducción de la significación o el valor, no por contradicción —que sería dialéctica—, sino por putrefacción: el punteado de los límites alrededor del término, la reducción a la miseria del cadáver —que es transgresora—".<sup>22</sup> Negándose a transformar la materia en un sustituto del espíritu o la mente, Bataille la vinculó, en cambio, con el principio de degradación que, según él, operaba en la valorización gnóstica de la oscuridad primigenia.<sup>23</sup> Como resultado de todo ello, era imposible mediar entre la materia y la forma —como esperaba hacerlo, digamos, Schiller, con su "instinto de juego" — para producir una síntesis superior. El materialismo de lo *informe* se resistía a cualquier impulso enaltecedor de esta índole.

Bataille vinculó asimismo la baja de la materia, como noción opuesta a la nobleza de la forma, con la recuperación del cuerpo que había sido suprimido por la exaltación del frío ojo espiritual. Sin embargo, el cuerpo que más valoraba Bataille era un cuerpo grotesco, mutilado y sin cabeza, con límites violenta-

20. *Ibid.* Sobre la apreciación de Van Gogh que hace Bataille en este sentido, véase su "Sacrificial mutilation and the severed ear of Vincent Van Gogh", en *Vision of Excess*.

21. De acuerdo con Rosalind Krauss, *informe* significaba deshacer la distinción aristotélica entre forma y materia y no dar primacía a una antes que a la otra. Véase su *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, 1985, pág. 53 [ed. cast.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996]. Sin embargo, esa anulación de la distinción correspondía más a la naturaleza de la desestructuración que a una supresión dialéctica.

22. *Ibid.*, pág. 64.

23. G. Bataille, "Base materialism and gnosticism", *Visions of Excess*, pág. 47.

dos y porosos. Para él, los productos de desecho del cuerpo, normalmente ocultados y devaluados por considerárselos sucios u obscenos, estaban más próximos a la experiencia del exceso sagrado y el dispendio extrático realizado en las religiones primitivas. Aquí no se destacaba ninguna proporción mesurada entre elementos, ningún placer sensual no corrompido por el dolor violento, ningún contorno claramente definido, ninguna revelación de ideas esenciales. En cambio, la belleza formal se consumía en las llamas de un incendio simbólico como el de las ceremonias *potlatch* de los indios norteamericanos, cuyo llamativo consumo de riqueza tanto admiraba Bataille.<sup>24</sup>

En la teoría de Bataille también estuvo completamente ausente la forma en el sentido kantiano, es decir, como la imposición de una estructura sobre el caos del mundo por parte de un sujeto constitutivo. Su concepto idiosincrásico de soberanía significaba la pérdida del control voluntario que supuestamente tenía un agente homogéneo y el sometimiento, en cambio, a las fuerzas heterogéneas que hacían estallar su integridad.<sup>25</sup> La comunidad "acéfala" (sin cabeza) a la que él apuntaba se basaba en el sacrificio extrático de la subjetividad, tanto individual como colectiva, y no en un acto de elección consciente.<sup>26</sup> Esa comunidad era, además, lo opuesto de la democracia meramente formal que solo produjo un simulacro estéril y sin vida de la libertad política.

Los escritos mismos de Bataille pueden interpretarse también como ejemplos de una resistencia deliberada a la imposición subjetiva de forma. Denis Hollier ha sostenido:

24. G. Bataille, *The Accursed Share*, vol. I, *Consumption*, trad. al inglés de Robert Hurley, Nueva York, 1988, págs. 63 y siguientes [ed. cast.: *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987].

25. Un útil enfoque de las variedades de soberanía—erótica, poética y política—en Bataille puede encontrarse en Michele H. Richman, *Reading Georges Bataille: Beyond the Gift*, Baltimore, 1982, capítulo 3.

26. *Acéphale* fue el nombre del grupo que Bataille contribuyó a formar en el Collège de Sociologie a fines de la década de 1930 y que publicó una revista con ese mismo nombre. El término se refería al cuerpo sin cabeza que Bataille juzgaba tan atractivo. Un análisis favorable de la noción de comunidad de Bataille puede verse en Maurice Blanchot, *The Unavowable Community*, trad. al inglés de Pierre Joris, Barrytown, Nueva York, 1988 [ed. cast.: *La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena Libros, 1999].

[...] quizás la mayor fuerza de la obra de Bataille estriba en esta negación a dejarse tentar por la forma. Este rechazo es la prohibición que hace imposible de antemano que sus libros se "completan", que hace imposible que sus libros sean sólo libros e imposible que su muerte acalle sus palabras. La transgresión es transgresión de la forma [...] la tentación del discurso de detenerse, de fijarse en sí mismo, de terminarse produciendo y apropiándose de su propio fin. La escritura de Bataille es antidiscursoiva (se deforma y disfraza interminablemente, se libra interminablemente de la forma).<sup>27</sup>

Sería fácil ofrecer otros ejemplos de la crítica de la forma que emprende Bataille y vincularlos con su no menos severo ataque contra la tendencia oclularcentrista de la cultura occidental. No obstante, me parece más importante establecer la existencia de una inclinación semejante en otras significativas figuras modernistas. Provistos de una apreciación de la defensa de lo *informe* hecha por Bataille, varios críticos recientes nos proporcionan los medios para hacerlo. Por ejemplo, en su estudio de 1988 sobre Rimbaud y la Comuna de París, Kristin Ross examinó el modo como Rimbaud aborda la cuestión de la clase en su poesía y lo vincula con su célebre incitación al trastorno de los sentidos y con su explícito desdén por la tendencia de los poetas parnassianos a depender del ojo mimético. En Rimbaud, según la interpretación de Ross, "hay una defensa de la percepción grotesca, hiperbólica, extraordinaria y sobrehumana, en oposición a lo que el desarrollo capitalista definía (en el sentido de fijar los límites) en aquel momento como percepción humana, como percepción *corriente*".<sup>28</sup> El espacio prefigurado en su poesía no está ordenado geométricamente ni es transparentemente lúcido, no es un espacio poblado por agrupaciones formales como los partidos o las burocracias. Es, en cambio, un espacio más táctil que visual, un campo irregulillar a través del cual pasan corrientes de energía y fuerza sin unirse en estructuras visiblemente reconocibles.<sup>29</sup>

27. Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, trad. al inglés de Betsy Wing, Cambridge, Massachusetts, 1989, pág. 24.

28. Kristin Ross, *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*, Minneapolis, 1988, pág. 102.

29. Ross reconoce la evidente influencia de Gilles Deleuze y Félix Guattari en su elogio de la fuerza por encima de la forma (pág. 67).

La palabra que elige Ross para describir la noción de clase de Rimbaud es "multitud" y la compara positivamente con la noción más tradicional de un proletariado disciplinado que expresa su conciencia de clase supuestamente madura siguiendo el liderazgo de un partido de vanguardia.

Si la conciencia de clase "madura" participa de algunas de las características de las agrupaciones en serie como el partido o el Estado, escribe Ross, entonces el movimiento de la multitud de Rimbaud es mucho más que lo *informe* (no tiene ninguna forma, él no le da ninguna forma): el elemento espontáneo, agitador del grupo.<sup>30</sup>

A pesar de haber elevado al poeta a la categoría de *voyant*, Rimbaud insistía en su obra en señalar la importancia del cuerpo erótico en contraposición al ojo espiritual y se resistía a aceptar la diferenciación de forma poética y vida cotidiana. Del mismo modo como se negaba a ser socializado mediante la formación burguesa, Rimbaud rechazaba la alternativa de la socialización del arte por el arte mismo en la forma estética. Su famosa decisión de abandonar por entero la poesía para dedicarse a vivir peligrosamente ya fue anticipada en su poesía misma, que Ross interpreta como la antítesis del esteticismo negador de la vida expresado en el fetiche de la palabra pura de Mallarmé.

Otro ejemplo igualmente notable del giro modernista contra la pureza formal fueron los experimentos realizados por los surrealistas en el campo de la fotografía en el período comprendido entre las dos guerras, experimentos que Rosalind Krauss interpretó recientemente a la luz del pensamiento de Bataille. Examinando la obra de fotógrafos como Jacques-André Boiffard, Brassai y Man Ray, esta autora detectó las huellas, no tanto de las ideas de André Breton como de las del mismo Bataille. "Los fotógrafos surrealistas fueron maestros de lo *informe*—escribe Krauss—, que podía producirse, como lo había visto Man Ray, mediante una simple rotación y la consecuente desorientación del cuerpo".<sup>31</sup> Hasta pintores surrealistas como Masson y Dalí, sostiene Krauss, tienen una

30. *Ibid.*, pág. 123.

31. Rosalind Krauss, "Corpus delicti", *October*, 33, verano de 1985, pág. 34.

deuda con él: "Es a Bataille y no a Breton a quien Dalí le debe la palabra *informe* con el particular efecto anamórfico".<sup>32</sup>

De acuerdo con Krauss, la defensa modernista dominante de los valores estéticos de la fotografía en términos estrictamente formalistas, ejemplificada por los líderes de lo que se llamó la "Straight Photography", como Edward Weston y John Szarkowski, fue combatida por la introducción surrealista de interrupciones textuales y temporales en la imagen pura.

La naturaleza de la autoridad que Weston y la Straight Photography reclaman para sí está sustentada en la imagen perfectamente en foco, que se resuelve como la representación de la unidad de lo que el espectador ve, una totalidad que a su vez funda al espectador mismo como un sujeto unificado. El sujeto, provisto de una visión que se sumerge profundamente en la realidad y, mediante la influencia del fotógrafo, recibe la ilusión de dominarla, parece considerarla intolerable una fotografía que borre las categorías y en su lugar erija el fetiche, lo *informe*, lo extraordinario.<sup>33</sup>

Un ejemplo más de la tradición modernista alternativa de impugnar la forma pura, visible, puede discernirse en el modo como recibió la estética de lo sublime. Aunque con frecuencia lo sublime se identifica más con el romanticismo o el posmodernismo que con el alto modernismo, uno de los defensores de su importancia tan destacado como Jean-François Lyotard ha sostenido que "en la estética de lo sublime es donde el arte moderno (incluyendo la literatura) encuentra su ímpetu y la lógica de las vanguardias encuentra sus axiomas".<sup>34</sup> Los pintores, desde Malevich a Barnett Newman, afirma, son un ejemplo de lo que Burke, Kant y otros teóricos quisieron decir cuando pusieron el acento en los esfuerzos de lo sublime por presentar lo impresentable, en su fidelidad al mandato hebraico contra los ídolos.<sup>35</sup>

32. *Ibid.*, pág. 37.

33. *Ibid.*, pág. 72.

34. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. al inglés Geoff Bennington y Brian Massumi, Minneapolis, 1984, pág. 77 [ed. cast.: *La condición posmoderna*, Barcelona, Altaya, 1999].

35. Acerca de la opinión de Lyotard sobre Newman y lo sublime, véase su "Newman: The instant", en *The Lyotard Reader*, comp. de Andrew Benjamin, Oxford, 1989.



Hacer visible que hay algo que puede concebirse y no puede ni verse ni hacerse visible, eso es lo que está en juego en la pintura moderna. Pero, ¿cómo hacer visible que hay algo que no puede ser visto? El mismo Kant muestra el camino cuando nombra el "amorismo, la ausencia de forma", como un índice posible de lo impresentable.<sup>36</sup>

Aunque el modernismo, entendido como lo opuesto al posmodernismo que él prefiere, aún siente nostalgia por el consuelo de la forma presentable, para Lyotard es el movimiento que mejor ejemplifica los modos en que el arte puede desbaratar la claridad y la pureza de la belleza formal. Al hacerlo, revela cómo opera el deseo libidinal, incompleto, que se abre camino a través de la superficie engañosamente calma tanto de la representación figurativa como de la discursiva.

Podemos hallar un último ejemplo del abandono modernista de la forma en el campo de la música, donde los audaces experimentos de Schoenberg en la atonalidad y la *Sprechstimme* [la voz hablada] no fueron el único desafío a los valores tradicionales. Quizás puedan discernirse ejemplos más extremos en lo que podría llamarse lo *informe* musical en compositores futuristas como Luigi Russolo, uno de los fundadores del *bruitismo*.<sup>37</sup> En este caso, se dio explícitamente prioridad al ruido, con frecuencia el del mundo desapacible de la tecnología moderna, sobre el tono. Fenómenos acústicos sin ningún diapason discernible reemplazaron a aquellos que podían representarse mediante una notación visible en la escala tradicional. Aunque la composición futurista fue relativamente modesta en cuanto a sus logros, la creciente incorporación del ruido en la música moderna se hizo evidente en obras como *L'histoire du soldat* (1918) de Igor Stravinsky y en *Ionisation* (1931) de Edgard Varèse. Aquí el timbre y el color usurparon el rol que normalmente desempeñaba el tono, como también lo hicieron en las llamadas *Klangfarben* [tonalidades] de Schoenberg y Berg. La nueva importancia del color, por metafórico que pueda ser este término en el léxico de la mú-

36. J. F. Lyotard, *The Postmodern Condition*, ob. cit., pág. 78.

37. Un breve informe puede encontrarse en H. H. Stuckenschmidt, *Twentieth-Century Music*, trad. al inglés de Richard Deveson, Nueva York, 1970, capítulo 3.

sica, demuestra cierta coincidencia con los otros fenómenos que hemos estado examinando, pues normalmente fue contrapuesto a la forma visual.

También podríamos dar otros ejemplos de la apreciación crítica retrospectiva de lo *informe* en el arte modernista, que fueron surgiendo a medida que la opinión convencional representada por Bell, Fry y Greenberg iba perdiendo ascendiente y se convertía en el blanco de ataques cada vez más frecuentes.<sup>38</sup> Pero ahora ha llegado el momento de indagar más atentamente las implicaciones de esta nueva apreciación. ¿Cuáles son las cuestiones en juego cuando pasamos de definir el modernismo como la abstracción de la forma (en todas sus variaciones) respecto del contenido, el tema, etcétera, y lo identificamos, en cambio, con un campo en disputa en el cual también participa el impulso opuesto? ¿Qué se ha ganado al reconocer la importancia del amorismo al menos como una contracorriente significativa dentro del arte modernista?

En primer lugar, lo que debe quedar claro es que lo *informe* no significa la sencilla negación de la forma, no implica reemplazarla completamente por el caos o el vacío. Como sostiene Bataille, el adjetivo *informe* no es una definición positiva, sino un término activo que funciona mediante la alteración y el desorden. Esto es, para ser significativo necesita de la existencia previa de la forma, que recién entonces puede transgredir. Del mismo modo como el grotesco opera en virtud de la yuxtaposición inarmónica o la integración de opuestos formales aparentes,<sup>39</sup> del

38. Véase, por ejemplo, Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Londres, 1986; o los ensayos de *Art After Modernism: Rethinking Representation*, comp. de Brian Wallis, Nueva York, 1984, [ed. cast.: *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001]. En la contribución posterior de Mary Kelly "ReViewing modernist criticism", la autora analiza la importancia del arte de la actuación en términos que recuerdan a Bataille: "El arte del 'cuerpo real' no corresponde a la verdad de la forma visible, sino que remite a su contenido esencial: la experiencia irreducible, irrefutable, de *dolor*" (pág. 96).

39. Según Harpham, "la marca de los mayores grotescos es una afinidad/antagonismo, la copresencia de lo normativo, lo 'elevado' o ideal plenamente formado y lo anormal, informe, degenerado, 'bajo' o material", *On the Grotesque*, ob. cit., pág. 9.

mismo modo como lo sublime mantiene la tensión entre la presentación y la impresentabilidad, también lo *informe* necesita de su opuesto para que su magia surta efecto. Si no fuera por el poderoso impulso formalista que tantos críticos vieron legítimamente en el modernismo, lo *informe* no habría sido evocado con tanta insistencia con el fin de desprestigiario.

Hay varios modos posibles de conceptualizar y explicar la tensión entre forma y amorfismo que hemos estado señalando. Uno de ellos es asimilarla a la lucha más atemporal entre la estructura y la energía, la detención y el movimiento, lo inmutable y lo efímero. Aquí volvemos a ingresar en el territorio quizás clásicamente transitado por Lukács en su obra premarxista *El alma y las formas*.<sup>40</sup> Pero, mientras Lukács llamaba a la forma "el juicio más elevado de la vida"<sup>41</sup> y se atormentaba por la incapacidad de la vida, con toda su caótica energía, para estar a la altura de ese severo tribunal, la tradición que hemos estado examinando en este artículo ha tenido la reacción opuesta. Para los admiradores de lo *informe*, lo que justifica la alabanza es precisamente la incapacidad de la vida para permanecer congelada en configuraciones formales, purgada de sus impurezas materiales y desembarazada de sus bajos impulsos.

Desde una perspectiva psicoanalítica más a tono con esta inclinación, sería provechoso considerar el célebre análisis del entrelazamiento quiasmático del ojo y la mirada que ofrece Lacan en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*.<sup>42</sup> Aquí, el autor nos da una complicada explicación de los modos en los que el sujeto es situado en un campo visual dividido entre un ojo que mira un espacio geométricamente ordenado que se extiende ante él, y una mirada, con la cual los objetos "miran a su vez" el cuerpo del ojo que está mirando. Aunque el formalismo moder-

40. Georg Lukács, *Soul and Form*, trad. al inglés de Anna Bostock, Cambridge, Massachusetts, 1971 [ed. cast.: *El alma y las formas*, Barcelona, Grijalbo, 1974].

41. *Ibid.*, pág. 172.

42. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, ed. de Jacques-Alain Miller, trad. al inglés de Alan Sheridan, Nueva York, 1981 [ed. cast.: *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1986].

nista procuró trascender el régimen escópico perspectivista identificado con el ojo en su versión más cartesiana, en realidad lo substituyó por una opticalidad pura en la que se suprimió la tensión entre el ojo y la mirada.<sup>43</sup> De modo que el formalismo modernista celebrado por críticos como Greenberg olvidó lo que recordaron los críticos sensibles a lo *informe*: que el campo visual era un terreno en disputa en el cual la forma pura siempre encontraba la perturbadora oposición de su otro. Ese otro podría interpretarse, en términos lingüísticos, como la interferencia de lo simbólico con lo imaginario, o como un conflicto dentro de la esfera de la visión misma; pero sea como fuere que se lo entendiera, significaba que el modernismo, y en realidad cualquier arte, no puede reducirse al triunfo de la forma pura.

El hecho de que el análisis de Lacan haya surgido de la misma matriz que el de Bataille,<sup>44</sup> que él mismo estuviera fascinado con lo sublime, como nos lo recordó recientemente Slavoj Žižek,<sup>45</sup> y que haya sido profundamente consciente del desafío a la opticalidad pura que significó la recuperación de la anamorfosis por parte de algunos críticos como Jurgis Baltrušaitis,<sup>46</sup> implica que también sus ideas se inspiraron en la revalorización del amorfismo que ahora estamos tratando de explicar. Una comentarista, Joan Copjec, hasta llegó a afirmar que "al contrario de la posición idealista que hace de la *forma* la causa del ser, Lacan ubica la causa del ser en lo *informe*: lo no formado (aquello que

43. En el plano filosófico, quizás el defensor más importante de esta posición haya sido Maurice Merleau-Ponty en ensayos como "Cézanne's doubt", en *Sense and Non-Sense*, trad. al inglés de Hubert L. Dreyfus y Patricia N. Dreyfus, Evanston, 1964 [ed. cast.: *Sentido y insentido*, Barcelona, Edicions 62, 1977]. No es sorprendente que fuera frecuentemente criticado por aquellos, como Lyotard, hostiles al fetiche del alto modernismo de la opticalidad pura.

44. Puede hallarse una indagación de la deuda de Lacan con el movimiento surrealista de la década de 1930 en David Macey, *Lacan in Contexts*, Londres, 1988.

45. Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Londres, 1989 [ed. cast.: *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 1992].

46. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, París, 1969, sobre el que se basa Lacan en *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, págs. 79 y siguientes.

no tiene ningún significado ni forma significativa en el campo visual); la indagación (la pregunta formulada a la supuesta retención de la representación)<sup>47</sup>. Por lo tanto, puede ser problemático descansar por entero en Lacan para formular una explicación de la dialéctica específica de la forma y el amorfismo en el modernismo. Pues su análisis del ojo y el amorfismo apuntaba a revelar el modo como opera la visión en todos los contextos y en cualquier época.

Un enfoque más específicamente histórico podría inspirarse con provecho en la famosa distinción hecha por Peter Bürger entre modernismo y vanguardia.<sup>48</sup> Mientras el modernismo permaneció dentro de la institución del arte, intentando explorar los límites de la autorreferencialidad estética, la vanguardia procuró reunir el arte y la vida, permitiendo así que las energías emancipadoras del primero revitalizaran a la segunda. Alguien podría argumentar que la apoteosis de la forma pura propia del alto modernismo se ajusta bien a la primera de estas categorías; la diferenciación de lo visible respecto de lo que nos comunican los demás sentidos, que señalamos como uno de los impulsos centrales que estuvieron en la base del formalismo, corresponde a la diferenciación entre la institución del arte y el mundo de la vida. Por su parte, el contraimpulsio que identificamos como lo *informe* puede entenderse convenientemente como parte del proyecto de vanguardia en el sentido que le dio Bürger a esa expresión. Es decir, se trata de un movimiento que pone en tela de juicio la pureza del dominio de la estética, mina la distinción entre arte elevado y existencia baja y reúne la visión con el resto de los sentidos. No es sorprendente que Bataille y otros abogados de lo *informe* hayan defendido a menudo su valor político como un modo de realizar el potencial revolucionario de las masas informes. El elogio que hace Kristin Ross de la noción de clase de Rimbaud como multitud, es un ejemplo de ese impulso que apunta a proteger al proletariado de sus representantes dadores de forma del partido de vanguardia.

47. Joan Copjec, "The orthopsychic subject: film theory and the reception of Lacan", *October*, 49, verano de 1989, pág. 69.

48. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, ob. cit.

Todas estas explicaciones nos ayudan a dar sentido a la lucha entre forma y amorfismo que se dio en el modernismo estético, pero creo, como lo sugerí antes, que sería aún más sugestivo situar esa misma lucha en el contexto de la crisis del ocularcentrismo que vive la cultura occidental. Es decir, al perder el ojo su trono como el más noble de los sentidos, al revalorizarse el cuerpo "acéfalo" con fronteras permeables al mundo, al dársele al ruido y a la fuerza un lugar destacado por encima de la claridad y el contorno, aquella "voluntad de tender a la forma" que críticos como Riegl consideraron el fundamento de la estética fue suplantada, o al menos enérgicamente complementada, por una voluntad en sentido contrario "de tender al amorfismo".

Desde cierto punto de vista, todos estos cambios pueden ser censurados y considerados cómplices de un peligroso irracionalismo contralustrado y de una política libidinal. Y en algunos sentidos, la acusación puede ser válida, al menos si se olvida la complicada dialéctica de forma y amorfismo y se la reemplaza por un ingenio antiformalismo. Pero, desde otro punto de vista, estos cambios pueden ser menos alarmantes. Pues quizás sea una señal de algún tipo de madurez cultural el hecho de que ya no temblemos, como lo hacía Simmel o Lukács, ante la "trágica" posibilidad de que la vida y la forma no puedan estar armoniosamente unidas.

¿Podemos, en realidad, llegar a la conclusión de que el empaté modernista entre la forma y lo *informe* nos ha dejado con una mayor disposición para tolerar la mezcla de inteligibilidad e ininteligibilidad, de integridad limitada y fuerza transgresora, de ocularidad espiritualizada y confusión general del resto de nuestros cuerpos, que presagia una era menos angustiosa? ¿Hemos aprendido a aceptar los límites impuestos al sujeto constitutivo dador de forma, hemos abandonado la búsqueda de esencias eternas en medio de la plétora de apariencias efímeras, y nos hemos dado cuenta de que la distinción entre *ergon* y *poiesis* [la obra y el marco], entre texto y contexto, no es tan fija como aparentaba serlo? Si así fuera, el poder performativo de la frase "el universo es algo como una araña o un escupitajo" puede realmente haber logrado en parte su cometido, y tal vez la esperanza de poner las energías emancipadoras (pero no redentoras) del arte modernista —o, según la terminología de Bürger, de vanguardia— al servicio de la vida no sea tan vana.