

*[cuatro treintaitrés]*<sup>01</sup>

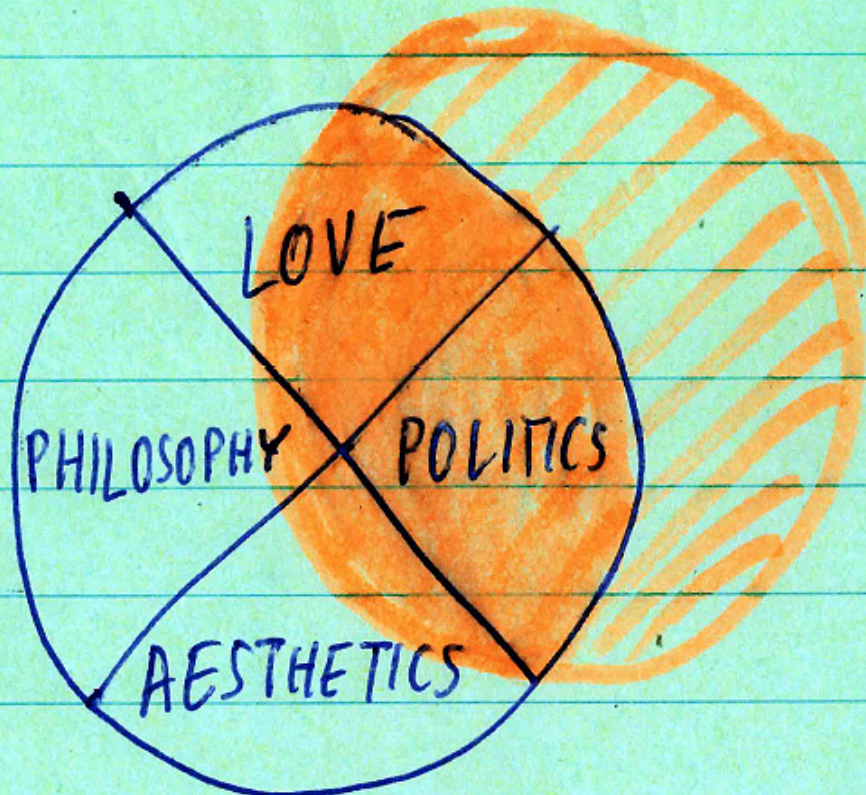
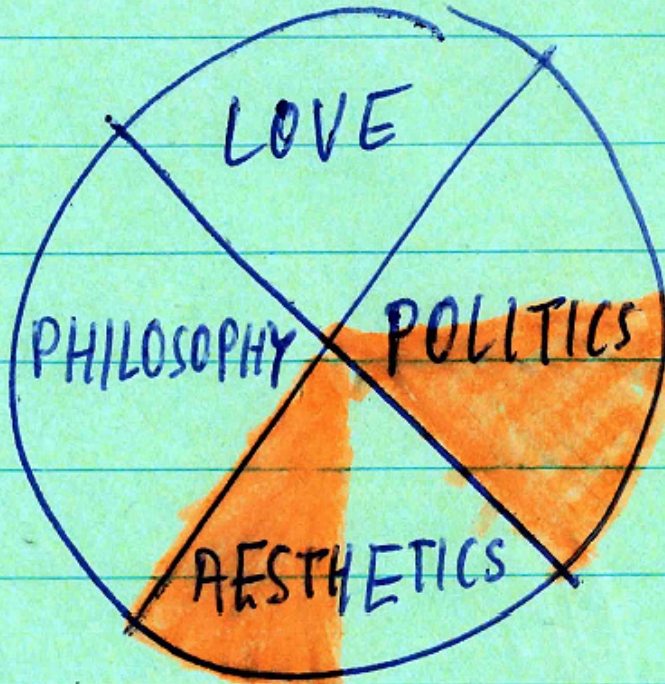


**La condición  
contemporánea  
de las artes**

Departamento  
de Artes Visuales  
Facultad de Artes  
Universidad de Chile  
ISSN 2452-4735

My

# Form - and Forcefield



# My Form and Forcefield

## Políticas del afecto en *Gramsci Monument* de Thomas Hirschhorn\*

Cristián Gómez-Moya

En una entrevista en 2017, Hal Foster se refería a la necesidad de insistir en las políticas sobre el documento a la luz de una historia problemáticamente heredada: “[E]n un mundo donde el documento es puesto en duda a través de nociones como post-verdad, insistir en las políticas del documento se convierte en algo radical. Lo que hemos recibido como historia debe ser confrontado. Y esto no supone una visión relativista en la que todo es falso, sino que todo debe ser examinado para entender sus políticas, motivaciones y conexiones”<sup>1</sup>. En efecto, si el documento constituye la historia de una política, entonces toda política es susceptible de ser documentada como un hecho en sí mismo histórico.

Esta preocupación nos manifiesta lo sintomático que resulta, en el pensamiento contemporáneo acerca de la historia, la sostenida recurrencia al documento, ya sea en tanto forma de escritura ya sea en tanto paradigma de lo aparente. Tal es su rutilante peso en la historiografía contemporánea, además, que la sola carencia de documento lleva a desestabilizar la idea misma de lo contemporáneo como una verdad de suyo existente, como si no hubiese veracidad en lo contemporáneo a pesar de lo absoluto e inmediato de su cualidad temporal<sup>2</sup>. De modo que ya no parece certero hablar de un mundo contemporáneo como si en ello predominara una evidente realidad ajena a cualquier tipo de mediación documental.

El documento, se sabe, es una forma de confiscar el estado de una época, de modularlo y conservarlo para una narración particular de la historia. Por ello, pareciera no existir práctica contemporánea que no se plantee la necesidad de sostener una prueba de congruencia entre relato y aparato documental. Sin embargo, todo aquello que nos resulte contemporáneo se producirá en un tiempo ajeno al régimen de representación que imaginemos para la posteridad; en consecuencia, y ahí lo paradójico del asunto, lo contemporáneo será inevitablemente un estado temporal sin-documento.

Son estas huellas, que marcan la incongruencia entre contemporaneidad y documento, lo que se amplifica en *Malos nuevos tiempos* (2017), libro en que el propio Foster emprende la búsqueda de una serie de términos para afrontar los dilemas del arte actual. Entre otros, decide seleccionar el término “Archivista”, y bajo dicha noción sincroniza filiaciones creativas aparentemente no agrupables, en cuya diversidad se encuentran artistas que ha demostrado interés por la información histórica que ha quedado perdida o suprimida. Este modelo de arte archivista, dice el autor, “no sólo utiliza archivos informales, sino que también los produce, y lo hace de una manera que subraya la condición híbrida de unos materiales encontrados y contruidos, fácticos y ficticios, públicos y privados”<sup>3</sup>.

\* Este artículo es parte de la investigación “Hegemonía y Visualidad (1987/2017). Documento de arte” (FONDART Nacional, n° 409564). El autor de este artículo agradece a Thomas Hirschhorn por la contribución de referencias e imágenes para esta publicación.

<sup>1</sup> Hal Foster: “Vivimos en un estado de emergencia”, entrevista de Iván López Munuera, suplemento El Cultural (15/09/2017). En: <https://www.elcultural.com/revista/arte/Hal-Foster-Vivimos-en-un-estado-de-emergencia/40016> (consultado: 12/02/2018).

<sup>2</sup> Un libro necesario para esta discusión es el de Miguel Valderrama (ed.), *¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2011. Al menos dos textos relevantes en dicho libro: “Lo contemporáneo: el pasado que (aún) no pasa” de Sergio Rojas (51-104) y “Para un concepto heterocrónico de lo contemporáneo” de Willy Thayer (13-24).

<sup>3</sup> Hal Foster, “Archivista”, en *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*, Madrid, AKAL, 2017, p. 46, pp. 41-81.

Página izquierda  
Fig. 1. *Form and Forcefield* (2014), esquema, Thomas Hirschhorn. Cortesía del artista.

En este devenir de lectura, que Foster ha explorado ya en otras ocasiones, el historiador se toma el tiempo para examinar una práctica de tipo archivista lo suficientemente peculiar por su carácter opaco, desorganizado y espurio; todo lo contrario a una forma de archivo ordenado, recto y bien catalogado. Quizá lo que los une es el nexo de lo accesible. Reflejo de estas consideraciones es el enmarañado trabajo del artista suizo Thomas Hirschhorn, particularmente los que tienen relación con un diagrama de escritura, activismo y comunidad centrado en el afecto de lo político que, el propio artista, ha explorado bajo un tipo de prácticas bien definidas entre sistemas de bibliotecas, textos gráficos y monumentos.

Ninguno de estos dispositivos está lejos de una cierta idea de documento, efectivamente, y por ello Hirschhorn podría ser considerado un artista reconocido bajo el *dictum* del giro archivístico. Mucho más cercano quizá en el caso del monumento, por cuanto se asocia directamente con el *mentum* de aquello que se recuerda (*men/monere*) y se enseña (*docere*). Sin embargo, lo que el artista ha desarrollado en sus series *Spinoza Monument* (Ámsterdam, 1999); *Deleuze Monument* (Avignon, 2000), *Bataille Monument* (Kassel, 2002) y *Gramsci Monument* (Bronx, New York, 2013) está bastante distanciado de un régimen estatuario de índole memorial o consagatorio basado en lo nemónico, en lo histórico, en lo archivista al fin. El propio Hirschhorn los ha llamado “esculturas directas” (*direct sculptures*), para establecer así un contrapunto crítico con los monumentos: “‘Direct sculptures’ are models of monuments. A direct sculpture is a critique of the monument. My critique of the monument comes from the fact that the idea of the monument is imposed from above. A monument is determined, produced, and situated by decisions from above, by power”<sup>4</sup>.

Y ante ello el artista ofrece estos monumentos contruidos bajo condiciones precarias (*pre-*

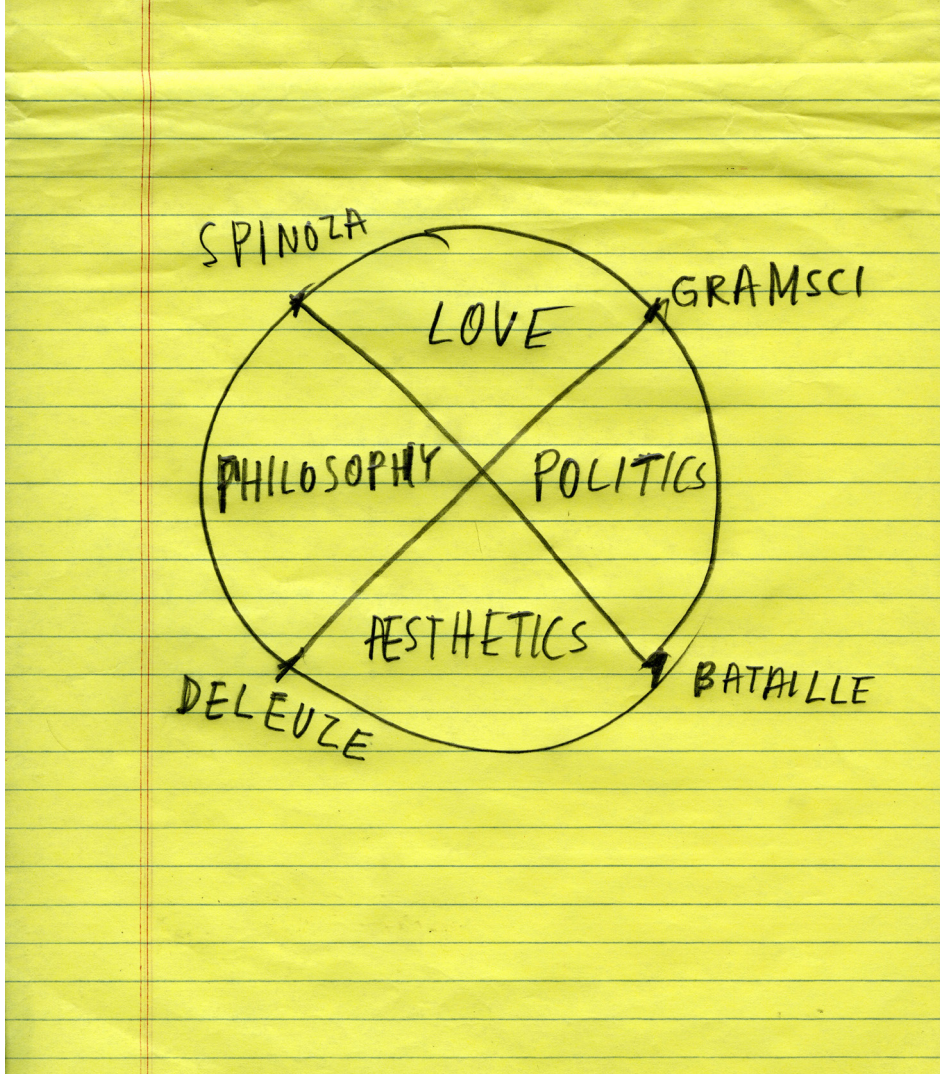
*carious monuments*), puesto que lo precario constituye parte sustancial de su obra contra ese régimen de fuerza desde arriba, y de ese modo manifiesta su comprensión acerca de la inestabilidad de toda existencia: “Quiero hacer un trabajo en el que la precariedad encuentre su sentido de vida, resistencia, invención, crueldad, creatividad, universalidad, agudeza”<sup>5</sup>.

Se podría advertir incluso en esta precariedad una ley de lo cruel, de lo inhumano, o de cierto cuerpo social incapaz de negociar y de oponer resistencia a lo extraño<sup>6</sup>. Es una crueldad que se ejerce a través de un lento proceso, en connivencia con lo necesario, con lo concedido y lo resignado. Hay una subsistencia en este proceso pero también hay un efecto de comunidad en torno a la confianza ciega. Estos monumentos son grandes animitas, enormes relicarios y lugares de adoración, peregrinaciones religiosas al encuentro de una comunidad omnipresente y a la vez informe. Desde luego, hay en estos monumentos una dimensión de lo popular, un pueblo en procesión sin destino más que el lugar de encuentro con la propia comunidad; la pobreza de la comunidad acaso. De modo que bajo un régimen contemporáneo de las formas de lo sensible en el arte, cabe examinar el diagrama de pensamiento de esta monumentalidad comprendida extrañamente como archivo, lo que a su vez implica también comprender las formas en que la archivística y la comunidad se encuentran en palabras como amor y estética, pero también política y filosofía.

<sup>4</sup> Lisa Lee and Hal Foster (eds.), *Critical Laboratory. The Writings of Thomas Hirschhorn*, Cambridge, MA, OCTOBER Book/The MIT Press, 2013, p. 39.

<sup>5</sup> El artista lo ha señalado en distintas ocasiones. Véase al respecto: <http://www.dislocacion.cl/art-hirschhorn-es.php> (consultada: 05/10/2018).

<sup>6</sup> Cuestión que Hirschhorn, como un extraño, ha practicado no sin un dejo de violencia, al menos la violencia materialista que se requiere, por ejemplo, para partir una camioneta en dos, *Made in Tunnel of Politics* (2010), y similar fuerza que se requiere para pegar con cinta de embalar las dos piezas mecánicas de la misma camioneta una vez partida. Véase *Dislocación* [cat. de exp. Sept. 2010/nov. 2010. Curaduría de Ingrid Wildi Merino], Santiago de Chile, Hatje Cantz, 2011.



## Mapas

Hirschhorn parte de cuatro principios axiales en torno a su obra: amor, estética, política y filosofía [Figura 2]. Lejos de explicitarse estas dimensiones en el trabajo del artista, y a pesar que en sus instalaciones, fotografías y relaciones comunitarias lo que está presente sea más bien la violencia, el poder y la crueldad<sup>7</sup>; lo que se halla detrás de estos principios es la necesidad de diseñar gramáticas sociales en torno a esos mismos conceptos rectores (ir más allá de la seguridad del arte como nicho endogámico). Diríamos de otro modo, lo que está presente en estas gramáticas son esquemas que ayudan a orientar un pensamiento acerca del afecto universal, lo que equivale a otorgar forma a una idea que puede ser aprendida desde un espacio de labilidad común.

Hirschhorn tiene experiencia en estas formas de expresión, pues en los años ochenta desarrolló un profuso quehacer como artista gráfico dentro del colectivo *Grapus* en París. De reconocida militancia en el Partido Comunista Francés, *Grapus* no solo alcanzó relevancia con intervenciones públicas de cartelismo de la mano de movimientos sociales, también se expresó en el campo de la alta cultura gubernamental e institucional no sin poca controversia. De alguna forma se pueden encontrar los referentes visuales de Hirschhorn en el trabajo político de dicho colectivo, de ahí deriva precisamente una gestualidad informal, casi pictórica. Detrás de ello también se encuentra un pensamiento estratégico publicitario, que tendrá su expresión en el modelo de quioscos

<sup>7</sup>Es necesario hacer notar, tal como el propio Hirschhorn lo ha reconocido, las complejas colaboraciones establecidas entre él y las comunidades, las cuales nunca han resultado diáfanos o exentas de conflictos. El artista ha comentado los difíciles momentos que ha debido sobrellevar al negociar con las comunidades sus propios intereses estéticos. Véase especialmente el capítulo “What I learned from the ‘Gramsci Monument’?”, en Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, New York, Dia Art Foundation, 2015, pp. 446-451. Para un seguimiento acabado de las reflexiones del artista en torno a mediaciones, negociaciones y desacuerdos, véase *Critical Laboratory* (2013), op. cit.

Fig. 2. 4 *Philosophers* (2014), esquema, Thomas Hirschhorn. Cortesía del artista.

que el propio artista ha desarrollado en diversos lugares. Estos dispositivos editoriales le han servido para intervenir masivamente en los espacios a los que concurre. Son reconocidos sus quioscos vinculados a frágiles sitios bibliotecarios, pues en ellos diseña una especie de zona de consulta documental caracterizada por el acceso a libros y revistas de libre uso, así como por la autopublicación basada en reproducciones de bajo costo, fotocopias, creaciones de lettering, tags, etc.

Estas prácticas no consisten solo en una cuestión formal, en la apropiación de un estilo gráfico o en la huella manuscrita de un saber vernáculo. Lo que subyace a este sistema es una forma de pensamiento diagramático que se alimenta de una aspiración filosófica. Hace ya varios años que Hirschhorn trabaja en conjunto con el filósofo alemán Marcus Steinweg, quien ha desarrollado un amplio trabajo de esquematismo visual a través de mapas conceptuales, diagramas de flujo y redes distribuidas en notas, axiomas, frases, máximas, etc. Steinweg intenta de este modo desmontar la noción de realidad que suponen los documentos, los registros y las evidencias en virtud de una ficción literaria que une puntos aparentemente inconexos, y cuyo propósito más sofisticado es exponer la realidad como una instancia rota, escindida entre el amor y el horror del pensamiento: “*thought that thinks of the distance that divides it from itself, as from reality (that would be the thinking of art)*”<sup>8</sup>. Acaso eso que Heidegger, contra el humanismo, reconocía como la casa del ser en el lenguaje, pero que Steinweg dibuja como simples relaciones comunes. En efecto, su trabajo consiste en visualizar intrincados diagramas que de hecho son parte de exhibiciones y muestras editoriales, en ellos se refleja una especie de filosofía visual que desborda justamente la dimensión ontológica del lenguaje. Ese *lichtung* es aquí el diseño del diagrama mismo —un claro en medio del lenguaje—, estrategia que el filósofo aprendió a explotar por medio de un

trabajo visual compartido. Es posible advertir la relación de complicidad de algunos de estos trabajos con los denominados *Maps de Hirschhorn*, puesto que el artista ha construido una serie de “textos integrados” (*integrated texts*) a través de colaboraciones de autor<sup>9</sup>; es decir, textos que han sido intervenidos por otros, dibujados, sobrescritos y trazados con otros órdenes, transformados, dicho de otro modo, en diagramas pictóricos.

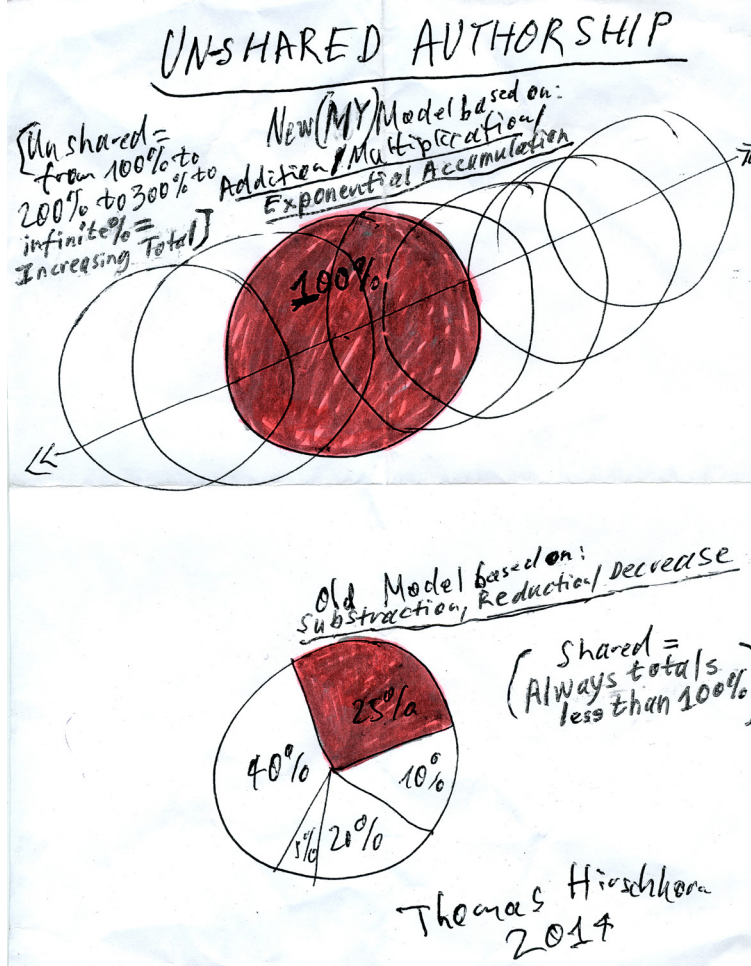
Esta clase de colaboraciones entre Thomas Hirschhorn y Marcus Steinweg han sido habituales, y es por ello que declaran, sin demasiado pudor, algo que resulta quizá obvio —y al mismo tiempo inhabitable—, la relación amistosa entre arte y filosofía. De ahí que en muchos de estos mapas, ambos creadores operen selectivamente a través de palabras claves; en otros casos con frases recuperadas de autores, aforismos a los cuales les agregan comentarios, ideas transitivas junto con algunas imágenes apropiadas de cualquier documento encontrado. La referencia a las fuentes escasean por supuesto, ya que no se trata de trabajos académicos, todo lo contrario, se trata de diagramas de pensamiento entre arte y filosofía que apuntan a convertirse en un extraño objeto entre obra y documento [Figura 3].

Si bien la noción de mapa aquí puede discrepar de la noción de diagrama, parece razonable establecer al menos algunos puntos de encuentro entre una idea de mapa que informa, orienta y representa el territorio simplificándolo, y un concepto de diagrama que grafica la parte de un sistema o un pensamiento abstracto, aquello que se diluye en la opacidad de un íterin entre lo pensado y la materialización de ese pensamiento. No obstante, y a pesar que Hirschhorn los denomina *Maps*<sup>10</sup>, éstos son algo más que informaciones dentro del espacio territorial, son mapas que se construyen en razón de dibujos diagramáticos más cercanos al sentido expuesto por Gilles Deleuze en sus charlas en Vincennes a

<sup>8</sup> Marcus Steinweg, *Inconsistencies*, Cambridge, MA., The MIT Press 2017.

<sup>9</sup> Al respecto podemos mencionar el estudio de Christina Braun, *Thomas Hirschhorn: A New Political Understanding of Art?*, Hanover, Dartmouth College Press, 2018.

<sup>10</sup> Clément Dirié and Julie Enckell (eds.), *Thomas Hirschhorn. Maps*, Zurich, JRP|RINGIER, 2018.



comienzo de los ochenta. Bajo la sentencia de asumir que no sabemos qué es un diagrama, el filósofo expondrá cinco aspectos para hilvanar la idea de este concepto que, en el campo artístico, se asocia con el carácter pictórico; a saber: (1) la instauración entre caos y germen, lo cual expone el inicio y el final de estos cinco caracteres. En un inicio el caos gobernado por la dimensión manual (2), siendo este un segundo carácter del diagrama, es decir, que sea realizado a mano “[ya que] la mano desencadenada es la mano que se libera de su subordinación a las coordenadas visuales”<sup>11</sup>. Luego, el estado pictórico de la línea diagramática, puesto que “el diagrama no es todavía línea ni colores”<sup>12</sup>; de ahí que ese “entre” sea sólo gris como si no existieran todavía coordenadas visuales. Si ese trazo es gris, entonces es un gris del cual saldrá la línea pictórica que aún no es (3). También comparece en este carácter la condición de semejanza como búsqueda no deseada: “el diagrama es la instancia a través

de la cual deshago la semejanza para producir la imagen presencia. Para eso paso por el diagrama”<sup>13</sup>. Así, este derrumbe, esta desemejanza (4), define el *antes* y el *después*, en cuyo entre dos está el diagrama. Y como carácter final —el final del “caos-germen”—, el filósofo alude a la instauración de un “abismo ordenado” (5). Este último asunto es lo que comprende el orden pictórico del diagrama como un problema temporal de lo pictórico.

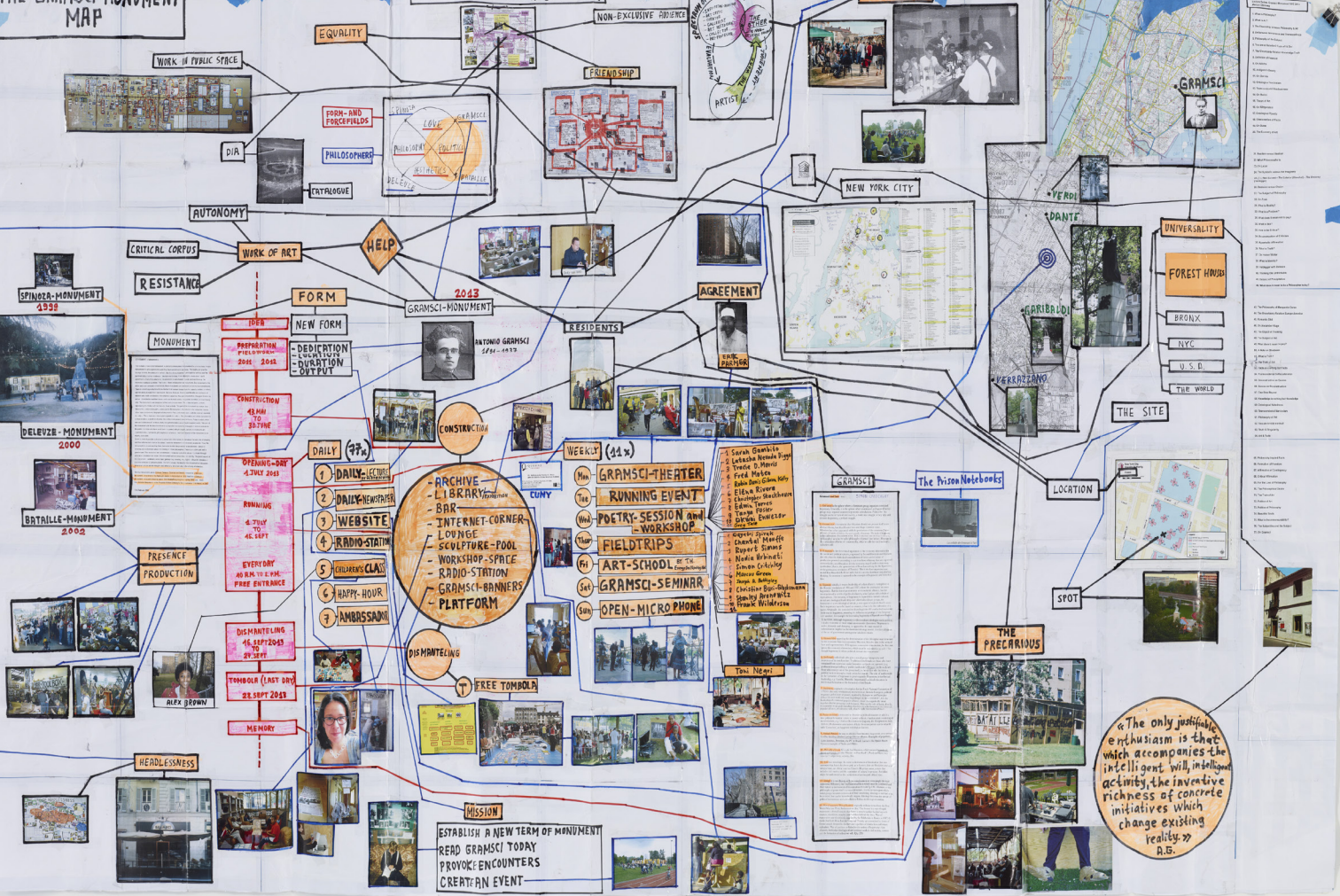
Si tenemos en consideración que los mapas diagramáticos de Hirschhorn se producen a través de dibujos hechos a mano, líneas que no se asemejan a sus referentes, entonces hablaríamos de una imagen-presencia, es decir, una imagen que se libera justamente en ese “abismo ordenado” que perturba a todo a quien se acerque; una monstruosidad que provoca inseguridad y repulsión, y a pesar de su primitivismo deja entrever un orden prehistórico a la pintura [Figura 4].

<sup>11</sup> Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2012, p. 91.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 101.

Fig. 3. *Unshared Authorship* (2014), esquema, Thomas Hirschhorn. Cortesía del artista.



## El afecto como forma monumental

<sup>14</sup> El trabajo esquemático de «Gramsci Map», creado para la obra *The Gramsci Monument* (2013), del artista Thomas Hirschhorn, ha contribuido a la edición de *La Città Futura/La Ciudad Futura*, documento facsimilar del periódico publicado por Gramsci en 1917. Los editores de dicho facsimil, Cristián Gómez-Moya y Miguel Valderrama, realizaron esta publicación en el marco del proyecto “Hegemonía y Visibilidad (1987/2017)”. Santiago de Chile, 2017.

Fig. 4. *Gramsci Map* (2013), Thomas Hirschhorn. Cortesía del artista y Dia Art Foundation, New York.

Sabemos que diversas prácticas del arte contemporáneo han recurrido al afecto. El afecto, sin embargo, es algo que no se puede constatar más que a través de los procesos que testimonian quienes han vivido la experiencia. De modo que el afecto no constituye una obra, solamente un testimonio de la tibieza. Por el contrario, la monumentalidad fría del monolito, es entendida como una forma canónica de la memoria y la conmemoración, una obra dentro de la épica del significado y su universalidad.

Adherida a una forma de participación, de encuentro social, de correlato de la cultura en sus acciones de negociación, colaboración y propiedad común, *Gramsci Monument* (2013)<sup>14</sup> fue claro reflejo de una estética monumental pero también del residuo de la acción trabajadora, así como del afecto y la emo-

ción, tanto como del amor. Si el amor estuvo en Antonio Gramsci fue quizá relegado a sus cartas a Julia y Tatiana que, desde la cárcel y luego desde el hospital (el intelectual fallece en la madrugada del 27 de abril de 1937), se transformaron en espacios monumentales sin saberlo siquiera para un lector que, finalmente, quedaría engarzado al relato del comunismo, más por la mortaja de una escritura patética pero renovadora, que por la ideología de un todavía leninismo posible para el gramscismo.

Hubo sin duda una vida precaria en torno a las bibliotecas de Gramsci creadas en el Forest Houses en New York durante el 2013, sus lecturas estuvieron acompañadas de espacios afectivos: programas pedagógicos, reuniones de vecinos, arquitecturas colaborativas, micrófonos abiertos, radios comunitarias, ediciones



colectivas de newspaper, bailes urbanos, etc. En la plaza se dieron encuentros vivos con la comunidad pero también con quienes no pertenecían a ella, personalidades del ámbito intelectual como Gayatri Spivak, Robin D.G. Kelley, Okwui Enwezor, Marcus Steinweg, Frank Wilderson, Christine Buci-Glucksmann, etc. Todas estas intervenciones expandieron las formas de leer a Gramsci desde sus frases carcelarias, las que rezaban en muchas de las pancartas como parábolas de la creación artística: “*Destruction is difficult, it is as difficult as creation*” [Figura 5 y 6].

Ahora bien, en el trabajo de Hirschhorn el gramscismo operó igualmente como un monumento, toda vez que este monumento instaló una pregunta filosófica de orden estético y formal acerca de lo *común* del comunismo. Es de este modo que, confrontando el arte con la inseguridad que conlleva el espacio público, el artista pensó en la monumentalidad como un espacio de incertidumbre, un lugar expuesto al daño y a los peligros. En esto consiste la

precariedad del arte, en situarse en entornos cívicamente empobrecidos —como el Bronx en New York—, de manera de construir una estética de la precariedad desde la carencia o la privación de los apoyos gubernamentales —“*deprived of governmental support*”, en el decir de Yasmil Raymond<sup>15</sup>—. Se trata pues de una acción de voluntad, y esto es lo que Gramsci habría sintetizado bajo la discordancia entre “el pesimismo de la inteligencia y el optimismo de la voluntad”, parafraseando con ello al pacífico Romain Rolland<sup>16</sup>. Cuestión que Antoni Negri, por su parte, terminó refutando muchos años más tarde, invirtiendo el enunciado: “el razonamiento de la inteligencia y el pesimismo de la voluntad”<sup>17</sup>; de manera de pensar, así como si estuviera releendo a Gramsci, en una práctica de la hegemonía en la sociedad civil. Se trata de una lectura de Gramsci que lleva a Negri a cavilar sobre el comunismo como un “maquielismo democrático”<sup>18</sup>, pero también como un gramscismo más allá de la tragedia del comunismo.



<sup>15</sup> Yasmil Raymond, “Desegregating the Experience of Art: A User’s Guide to Gramsci Monument”, en *Gramsci Monument* (2015), op. cit., p. 23.

<sup>16</sup> Gramsci en su artículo “Contra el pesimismo”, número 2 de *L’Ordine Nuovo*, 15 de marzo de 1923.

<sup>17</sup> Frase de Antonio Negri en su ponencia “Disutopia della moltitudine”, III Congreso Internacional Estética y Política: Metáforas de la multitud, Valencia, 11 de noviembre 2015.

<sup>18</sup> Al respecto véase el capítulo de Negri, “Gramsci, a Testimony”, en *Gramsci Monument* (2015), op. cit., pp. 28-33.

Fig. 5. *Gramsci Map* (2013), Thomas Hirschhorn. Forest Houses, Bronx, New York. Cortesía de Dia Art Foundation. Foto: Romain Lopez.



<sup>19</sup> Ibid., p. 29.

<sup>20</sup> Ibid., p. 31.

Fig. 6. *Gramsci Monument* (2013), Thomas Hirschhorn. Forest Houses, Bronx, New York. Cortesía de Dia Art Foundation. Foto: Romain Lopez.

El punto de encuentro entre Negri y *Gramsci Monument* es un texto que hace referencia a Pier Paolo Pasolini, mejor dicho al gramscismo de Pasolini a través de esa conocida lectura poética que el escritor y cineasta condensó bajo el título *Le ceneri di Gramsci*. Esto, para Negri, significará una ruptura con la épica del comunismo revolucionario debido al predominio de una narrativa popular: “*Gramsci was ideologically presented as a sort of Pasolini, and Pasolini was accredited as some kind of Gramsci, from whose ceneri, his ashes, he emerged as a poet; some even pretended that Pasolini’s violent death was sacrificial! Pasolini has little to do with it, but this is only and example of how the national-popular narrative destroyed what was left of the ‘epic’ tradition of revolutionary communism*”<sup>19</sup>. Para luego cerrar con un reivindicativo abatimiento: “*and many of us felt that such narrative was the expression of a betrayal, or in any case,*

*of a hypocrisy that concealed the exhaustion of the dream of communism [...] Everything. Gramsci proved to be a great Marxist*”<sup>20</sup>.

Llevado al trabajo de Hirschhorn, el intelectual italiano parece sugerirnos que este tipo de narrativas corren el peligro de neutralizar el trabajo revolucionario, sin embargo, también abren la posibilidad de entender a Gramsci en el plexo de las clases subalternas, no como una intelectualidad de partido o un “maquiavelismo democrático”, sino como una filosofía de la praxis capaz de resistir el acoso de las propias valoraciones útiles del capitalismo [Figura 7].

Pero ¿qué clase de praxis es el trabajo de resistencia frente a las imágenes de archivos capitalistas? No ha de sorprender que sea Benjamin Buchloh, quien advierta que la imagen de Gramsci se nos aparece en el arte en relación con las imágenes de archivo de la revolución



soviética y con sus productores de esculturas sociales: El Lissitzky, Tatlin, entre otros. En efecto, Gramsci no es un intelectual ahistórico en términos de enseñanzas documentales, ni mucho menos en términos de los archivos del comunismo; por el contrario, tal como lo hacía ver Negri, es quien, desde sus cuadernos, nos ha permitido re-pensar y re-leer la reconstrucción del comunismo hoy en día. Y es en estos términos que el archivo, se entiende, es un problema con el porvenir de aquello que aún nos queda en común, si con ello quisiéramos seguir lo que Jean-Luc Nancy identificara no con el *ismo* del comunismo, sino con el espacio de lo común (*cum*). Es esto lo que nos lleva, por otro lado, a pensar el comunismo con la cuestión de la propiedad entre lo individual y lo común, pero también con la riqueza y la pobreza. No se puede soslayar, en este sentido, que la pregunta por la precariedad de la vida es también la cuestión de la riqueza tal como

la expone Nancy: “la riqueza significa poseer más de lo que la vida común necesita; la pobreza, poseer menos”<sup>21</sup>. Antinomia, entonces, que corresponde a una cuestión ontológica y, por lo tanto, abre la posibilidad de lo común en el ser, el ser del comunismo y su praxis contemporánea”.

Ahora bien, volviendo a los archivos del gramscismo, tampoco se puede omitir que para Buchloh referir a Gramsci se reduce simplemente a un triste dato dentro de su analítica sobre el arte: “[...] a communist Italian philosopher who died in a Fascist jail under Mussolini”<sup>22</sup>. Convergamos, junto con ello, que para la historia del arte Gramsci es solo un nombre, efectivamente, pues ¿qué une su testimonio comunista con una práctica artística? Instados a declarar su desafiliación, hace falta decir que no se trata de una praxis en términos de encuentro con la realidad traducida

<sup>21</sup> Jean-Luc Nancy, “Comunismo, la palabra”, en Analia Hounie (comp.), *Sobre la idea del comunismo*, Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 151, pp. 145-153.

<sup>22</sup> Benjamin Buchloh, “Precarious Publics and the Public Precariat: Thomas Hirschhorn’s Gramsci Monument”, en *Gramsci Monument* (2015), op. cit., p. 436, pp. 428-439.

Fig. 7. *Gramsci Monument* (2013), Thomas Hirschhorn. Gramsci Archive and Library. Forest Houses, Bronx, New York. Cortesía de Dia Art Foundation. Foto: Romain Lopez.



<sup>23</sup> Thomas Hirschhorn “Tributo a la forma”, en Cristián Gómez-Moya y Miguel Valderrama (eds.), *La Città Futura/La Ciudad Futura* [edición facsimiliar], Santiago de Chile, VID/U. de Chile, 2017, p. 4.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 4.

<sup>25</sup> Randy Kennedy “Bringing Art and Change to Bronx. Thomas Hirschhorn Picks Bronx Development as Art Site”, *The New York Times* (June 27, 2013). Ver: <https://www.nytimes.com/2013/06/30/arts/design/thomas-hirschhorn-picks-bronx-development-as-art-site.html> (consultada: 02/03/2018).

Fig. 8. *Gramsci Monument*. Thomas Hirschhorn. Radio Studio. Forest Houses, Bronx, New York, 2013. Cortesía de Dia Art Foundation. Foto: Romai López.

a cenizas al estilo de un acongojado Pasolini, sino de su transformación, pero también de la transformación de la imagen. Y si hablamos de ella no es sólo en virtud de una imagen de archivo, la que de él proviene, también es una imagen contra el archivo, la que no ha sido aún diseñada, la que espera su acontecimiento. Si *Gramsci Monument* apuesta por las coordenadas de la forma, es porque apuesta por lo que está fuera de la imagen-archivo; esto es, una imagen-presencia. Y dicha forma de presencia implica, así como lo expresa Hirschhorn, “hacer una declaración [...] comprender la forma como una resistencia y pensar en su universalidad”<sup>23</sup>. Es ahí donde aparece una imagen fuera de sí, y es ahí entonces donde quizá pueda acontecer una imagen fuera del archivo y más cercana a la forma de una fuerza: “Resulta necesario entender la ‘forma’ como algo que no es divisible, que es innegociable e —incluso— indiscutible. La ‘forma’ sólo existe como algo entero, indivisible y completo, tal como un

átomo o un núcleo —siendo un núcleo duro— y este ‘núcleo duro’ es una forma”<sup>24</sup>. Y quizá, de algún modo contrahegemónico, es por ello que Hirschhorn agregará en una entrevista: “There’s nothing cultural here at all,”<sup>25</sup>. De acuerdo, es una idea de la cultura que no es la de Gramsci, sino la de una precariedad que no dejará nada productivo, nada útil, solo un hecho de arte afectivo que se consume en la faena de lo poco y nada que ha quedado en común [Figura 8].

\* \* \*

Si emparentamos las prácticas contemporáneas que hemos descrito con una forma de vida en el archivo, o mejor dicho con un diagrama de pensamiento en torno al monumento afectivo que conlleva pensar y hacer el arte y la filosofía, entonces diríamos que estamos frente a una práctica archivista que diluye toda posibilidad de conservación.

En alguna medida diríamos también que este pensamiento se vuelve intangible y evanescente en el mismo momento que aparece el afecto como espacio de mediación. La filosofía del arte, si se quiere llamar así —o la filosofía artística, composición que resultaría aún más peregrina—, es radicalmente una práctica pensativa que hace mella de la práctica archivista, puesto que no conserva el origen ni la custodia. Es, dicho en virtud de esa antigua expresión del giro archivístico, una práctica *postcustodial*. En ese sentido, y aunque a Hirschhorn quizá le falte cinismo en su postura —tal como lo han expresado algunos críticos—, él no es un archivista en un sentido humanista, a pesar de que posea un alto compromiso con los documentos de la cultura. Como sugiere Foster, el trabajo de Hirschhorn tiene una proyección pedagógica apasionada: “las lecciones ofrecidas encierran amor tanto como conocimiento”<sup>26</sup>. De modo que su práctica de archivo es una práctica que se desliza en oposición a las formas de escrituras documentales que reproducen no sólo las instituciones sino también las que añoran las comunidades civiles.

Ahora bien, su práctica se disgrega entre sus propios mapeos diagramáticos y unas tácticas de construcción cultural gramsciana que podríamos perfectamente identificar bajo el ejercicio de la fuerza y el consentimiento. Precisamente, como claves de la hegemonía, estas categorías no desaparecen en los monumentos levantados por Hirschhorn. Su trabajo no está exento de los disturbios a los que se exponen las comunidades precarizadas ya sea en formas de brutalidad, injusticia y pobreza; como tampoco se aleja de las turbulentas negociaciones que el propio artista reconoce haber aprendido en su difícil sistema de transacción amorosa.

El afecto también es crueldad, la misma que conlleva el arte al generar la ilusión de una comunidad emancipada.

#### Notas del Traductor

##### Pág. 26:

“Pensamiento que piensa en la distancia que lo separa de sí mismo, así como de la realidad (este sería el razonamiento del arte)”.

##### Pág. 30:

“Gramsci fue presentado ideológicamente cómo una suerte de Pasolini, y Pasolini a su vez fue considerado como un tipo de Gramsci, de cuyas *ceneri* —de cuyas cenizas— emergió como un poeta; incluso algunos pretendieron que la muerte violenta de Pasolini fue sacrificial! Pasolini tenía muy poco que ver con esto, pero es solamente un ejemplo de cómo la narrativa nacional-popular destruyó lo que quedaba de la tradición ‘épica’ del comunismo revolucionario”.

“Y muchos de nosotros sentimos que una narrativa así era expresión de una traición, o en cualquier caso, una hipocresía que esconde el agotamiento del sueño del comunismo [...] Así y todo, Gramsci demostró ser un gran Marxista”.

##### Pág. 31:

“[...] un filósofo comunista Italiano que murió en una cárcel fascista bajo el régimen de Mussolini”.

<sup>26</sup> *Malos nuevos tiempos* (2017), op. cit., p. 47.