



Toni Negri

Arte y multitud. Ocho cartas

Prólogo, edición y traducción de Raúl Sanchez.

Toni Negri

*Arte y multitud.
Ocho cartas.*

*Prólogo, edición
Y traducción de Raúl Sánchez.*

Colección: Minima Trotta

Título original: Arte e multitudine. Sette lettere del dicembre 1988.

© Toni Negri, 2000

© Raúl Sanchez, 2000

© Michael Hardt, 2000

© Editorial Trotta S.A., 2000

ISBN: 84-8164-388-2

Edición por scanner: Ernesto Hernández B.

Carátula para esta edición: Acrílico, sin título, Silvia Hernández Z.

Contenido

<i>Prólogo - Carta a Toni, sobre Arte y Multitudo - 1 de diciembre de 1999</i>	<i>(5)</i>
<i>Carta a Gianmarco. Sobre lo abstracto. - 1 de diciembre de 1988</i>	<i>(11)</i>
<i>Carta a Carlo, Sobre la posmodernidad - 5 de diciembre de 1988</i>	<i>(15)</i>
<i>Carta a Giorgio, sobre lo sublime - 7 de diciembre de 1988</i>	<i>(19)</i>
<i>Carta a Manfredo, sobre el trabajo colectivo. - 10 de diciembre de 1988</i>	<i>(23)</i>
<i>Carta a Máximo, sobre lo bello. - 5 de diciembre de 1988</i>	<i>(29)</i>
<i>Carta a Nanni, sobre la construcción. - 18 de diciembre de 1988</i>	<i>(35)</i>
<i>Carta a Silvano, sobre el acontecimiento - 24 de diciembre de 1988</i>	<i>(39)</i>
<i>Carta a Raúl, sobre el cuerpo. - 15 de diciembre de 1999</i>	<i>(45)</i>
<i>Itinerario de Toni Negri, por Michael Hardt</i>	<i>(51)</i>

Prólogo
Carta a Toni, sobre Arte y Multitudo

1 de diciembre de 1999

Querido Toni

A estas alturas, lo innegable es que tu librito, en su extrema condensación, construye una problematización del arte que no permite que nos sustraigamos a las tareas que nos imponen las alternativas de constitución de nuestra época, al contrario, añade nuevas determinaciones y reúne elementos disjuntos en un continuo problemático. No es la menor de las consecuencias del librito -no sé si pensarás del mismo modo- la deconstrucción «desde dentro» del territorio estético tradicional, arrancado aquí de su modesta pero segura posición tradicional a la derecha de la metafísica, pero también de su penoso papel de «ontología democrática débil» en las peores versiones del posmodernismo filosófico. En cambio, Arte y *multitudo* nos arroja a la superficie contingente de un ser constitutivo, colectivo y productivo, y nos lo ofrece como medio en el que recobrar una imaginación verdadera en ruptura con la doxa contemporánea acerca de la «estetización de la realidad».

A mí la lectura y el trabajo sobre el texto me suscitan no pocas prolongaciones e hibridaciones del marco problemático de Arte y *multitudo*; quisiera comentarte algunas de esas cuestiones y problemas abiertos e intentar estimularte, a pesar del tiempo transcurrido, a repensar hoy la singularidad de las prácticas artísticas.

En primer lugar, recordemos que el arte es “un poder constituyente, una potencia ontológicamente constitutiva. A través del arte el poder colectivo de la liberación prefigura su destino”¹. Asimismo, “el trabajo artístico es trabajo liberado y el valor producido es por tanto una excedencia de ser producida libremente”². De las últimas líneas de Arte y *multitudo*, no olvidamos el desafío lanzado que ve l'enjeu del arte en nuestros días en la determinación de la relación entre acontecimiento y relato. Por otra parte, en Lenta Ginestra³ hemos podido aferrar la circulación entre hacer poético, actividad ética y verdad que define un horizonte materialista acerca de la poesía. Leemos cómo la poesía, un trabajo inmediato que se mueve en el vacío, en la completa carencia de significado de los materiales mundanos, arranca allí a la nada para construir en la inmediatez; esta construcción precede ontológicamente a todo efecto de verdad, y en su contingencia la actividad ética traza direcciones de significado, decisiones materiales en las que todo efecto de verdad se somete a la discriminación en el seno de la constructividad ontológica del cuerpo colectivo, a través de una investigación, una búsqueda que nos hace volver de nuevo a la poesía como potencia que funda intensivamente nuevos motivos, arquitecturas, topologías del ser radicalmente contingentes en la segunda naturaleza facticia. Pero continuemos. En Fabbriche del soggetto⁴ tenemos un interesante punto de juntura con lo que plantearemos a continuación, es decir, tanto con los equívocos semánticos y filosóficos acerca de la virtualización como con las

1.- Ver adelante la carta a Nanni.

2.- Ibid., pp. 53-54.

3.- Toni Negri, *Lenta Ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, SugarCo, Milano, 1987.

4.- Toni Negri, *Fabbriche del soggetto. Profili, protesti, transiti, machine, paradossi, passaggi, sovversioni, sistemi, potenze: appunti per un dispositivo ontologico*, XXI Secolo, Livorno, 1987.

determinaciones ontológicas que conciernen hoy al hacer poético-productivo-político. En Fabbriche del soggetto el concepto de «virtualidad» se define como la extrema determinación de lo práctico que representa la esencia de una determinación singular de los sujetos siempre nueva; la virtualidad es esa continua potencia de singularización que vive en órdenes y contextos históricos estratificados y éticamente cualificados.

Hoy vemos definirse vulgarmente la virtualización como la digitalización de todos los flujos semióticos y signaléticos y su integración cibernética en redes de cooperación y comunicación socio-técnicas y productivas. De todo esto a nosotros nos interesa, por un lado, discriminar entre el citado sentido vulgar y la construcción ontológica del concepto de virtualidad como potencia contextualmente determinada, y, por otro, acercarnos a aquellos aspectos de las tecnologías numéricas que arrojan luz sobre los modos de existencia y producción del general intellect y contribuyen a dilucidar los rasgos pertinentes de una nueva estética trascendental o de una fenomenología constitutiva de la corporeidad colectiva en las condiciones de lo que Félix Guattari denominara l'âge de l'informatisation planétaire.

Simplificando al máximo, diremos que la televisión por un lado, así como otras formas de telepresencia, consagran la transformación del espectador en experto, en «autor» (por más que la realidad dominante del fenómeno televisivo se oponga y minimice esta situación); la continua recepción simultánea constituye un flujo temporal en continua contracción y expansión que ritma la cotidianidad, el hacerse del tiempo colectivo -y la indistinción entre lo real y la imagen cobra aquí una durísima realidad-. Esta socialización de la percepción-trabajo colectiva solo despliega sus virtualidades con la *mise en réseau* de los dispositivos numéricos y telemáticos, en estas interfaces humano-maquínicos, trabajo, percepción, actividad lingüística, imaginación configuran el esqueleto material de la cooperación productiva (inmaterial y afectiva) posfordista; pero lo que nos interesa señalar ante todo es cómo en estos dispositivos e interfaces se trabaja la materia temporal, es decir, cómo la percepción-trabajo opera con cristalizaciones y modulaciones de secuencias temporales singulares, las modifica, reconfigura y suscita construyendo circuitos de cooperación que son además arquitecturas temporales. El contenido mismo de estos procesos de producción consiste en una modulación continua de singularidades temporales ritmadas por configuraciones de secuencias semióticas, signaléticas y perceptivas, por las variaciones continuas de su intensidad.

¿Podemos ahora enumerar algunos rasgos de las condiciones de la percepción-trabajo de nuestro cuerpo maquínico colectivo? Porque no hace falta que insistamos en que este cuerpo es una entidad facticia, resueltamente pos-humana, tanto un monstruoso cyborg saturado de implantes tecnológicos como una nueva criatura deseante y productiva poéticamente creada en esta enésima naturaleza de lo facticio. La contingencia y la irreversibilidad subtienden las secuencias de telepresencia, ubicuidad, relación con el otro, discriminación entre opciones, desdoblamiento, sobresaturación signalética, «distracción y divertimento». A su vez, la percepción desplaza su polo de dominancia de lo visual a lo táctil, al contacto activo tecnológicamente mediado. La percepción-trabajo no remite a la contemplación visual como .prolongación actual de una potencia imaginativa virtual, sino que envuelve el continuum vital, acompaña a la cotidianidad haciendo de cada singularidad una terminal de una

mecanosfera subjetiva que opera con todos los registros expresivos. Los trabajos de Jean-Louis Weissberg sobre l'image-actée⁵ -así denomina Weissberg a las imágenes numéricas encadenadas con y a través de acciones- constituyen un ejemplo valioso de este tipo de dispositivo ontológico.

Todo lo cual nos lleva a pensar, con M. Lazzarato, que vivimos una serie de tendencias en las que «la producción y la reproducción de las relaciones sociales (en los sectores más avanzados, que son los que gobiernan el conjunto de la sociedad) se apropian del método de las prácticas estéticas: producción de «singularidades» y de nuevas formas de subjetividad, construcción del acontecimiento y apertura a la procesualidad del acto creativo, relación de implicación y de participación del público»⁶.

Antes de pasar a exponer brevemente los problemas-cuestiones sobre los cuales solicito tu atención, quiero citar la siguiente paráfrasis de Félix Guattari, que a mi modo de ver constituye una variación sobre el tema de la relación entre acontecimiento y relato que, como hemos podido leer en *Arte y multitud*, constituye el experimentum crucis de las prácticas artísticas en nuestros días: «La función constitutiva de las prácticas artísticas implica que su función central no consiste en contar historias, sino en crear dispositivos en los que la historia pueda hacerse».

Encuentro esta tesis en *Arte y multitud*: «A través del arte el poder colectivo de la liberación prefigura su destino. Y es difícil imaginar el comunismo al margen de la acción prefiguradora de esta vanguardia de masas, que es la *multitudo* de los productores de belleza»⁷. Contando con lo expuesto más arriba, te invitaría a que intentaras avanzar en la problematización ulterior de esta tesis. Tal vez me respondas que seguimos igual: se trata de crear, de constituir, de buscar y suscitar el acontecimiento. Pero yo insisto: al igual que la encuesta (inchiesta) en las nuevas cuencas del trabajo inmaterial nos ha puesto en condiciones de aferrar la nueva cualidad de la fuerza de trabajo posfordista, la dimensión biopolítica del mando así como de las secuencias de liberación, ¿qué planteamiento de la investigación nos puede poner en condiciones de buscar, suscitar y acaso vivir un devenir común entre prácticas y figuras subjetivas del «arte», de la acción política y de la producción de subjetividad en los n archipiélagos de la República de la *multitudo* posfordista? ¿Nos es dado pensar hoy estrategias de «inserción» del arte, (es decir, del más pleno y bello configurarse del trabajo colectivo liberado) en la constitución de todos los dispositivos biopolíticos y micropolíticos?

Hay quizás un gesto que no debemos repetir. Giorgio Agamben nos ha advertido⁸, del

5.- «La imagen-actada depende, pues, de una entrada imaginaria, interpretativa y de una entrada física, intervencionista, por interposición de interfaces: esta doble determinación constituye su *singularidad* respecto a todas las demás formas de imágenes. Conocemos la teoría antigua de la visión, la del 'rayo visual' emitido por el ojo, que ausculta la realidad y devuelve a la retina informaciones vivas sobre el mundo así tocado (en sentido estricto). Repudiado, con razón, en el plano científico por la óptica física, el 'rayo visual' se ha concretado finalmente en nuestras interfaces modernas. Gracias a éstas tocamos y transformamos las *imágenes-actadas*. Se han convertido en el lazo sensible, que funciona en ambos sentidos, entre la *noesis-haptesis* [...], por una parte, y las figuras numéricas activas, por otra» (J.-L. Weissberg, «Commentaires sur l'image actée», en *Présences a distance*, L'Harmattan, Paris, cap. 6).

6.- Maurizio Lazzarato, «Geo-politica dei sentimenti»: *DeriveApprodi* (Roma) número 12/13.

7.- *Ver adelante la carta a Nanni*.

8.- «Poiesis e Praxis», en *L' uomo senza contenuto*, 1970

destino nihilista del arte occidental que se prolonga hasta las propuestas más absolutas de realización-supresión del arte como revolución en/de la vida que hemos conocido en el siglo XX, entre las que cabe citar a Dada, a los situacionistas, a Fluxus. Es preciso remontarse al eclipse de la distinción griega entre poiesis y práxis, es decir, entre esa *téchne* que es producción hacia la presencia, forma de la *a-létheia* y, por otro lado, la práxis como voluntad que se expresa, se conserva y se quiere hasta el final en la acción. La producción en que consiste la poiesis tiene fuera de sí su télos, en cambio, en la práxis, es la voluntad la que se mueve y va hasta el Límite de sí misma. De la clausura u olvido de la distinción que se opera en el pensamiento latino con la reducción de la poiesis a una forma del agere, del actuar que pone en obra, del operari, un mismo destino parece conducir, pasando por Hegel, a la caducidad del arte en la medida en que sus marcos no ofrecen ya ninguna posibilidad de realización de una misma voluntad de poder, o voluntad de voluntad: tanto la no-separación como la noción de *situación* de la IS viven en esta vicisitud de una *dynamis* que busca la reconciliación consigo misma, la libertad de la voluntad o, en términos nietzscheanos: «imprimir al devenir el carácter del ser». El mismo Agamben, sobre la pista de Hölderlin y de su interpretación heideggeriana, nos abre a otra perspectiva, la del arte como ritmo único, epojé que otorga a los hombres tanto la estancia estática en una dimensión original, como la caída en la fuga del tiempo medible, tanto el espacio libre de la obra como el impulso hacia la sombra y la ruina. En este tiempo original de la obra de arte, continúa Agamben, artistas y espectadores reencuentran su solidaridad esencial y su territorio común. Así pues, en esta perspectiva el arte es producción (*tikto*) del origen (*arjé*), arquitectura por excelencia.

Fijémonos más bien en dos palabras: arquitectura y territorio, y no tanto en la variación sobre el tema heideggeriano que nos propone Giorgio Agamben. Las dos palabras nos conducen a tres resultados del pensamiento materialista del arte que tal vez nos permitan seguir profundizando nuestro tema.

En la arquitectura de las fuerzas cósmicas, la casa, el encaje de marcos y la unión de planos, que forman para Deleuze y Guattari l'enjeu del arte (reabriendo lo infinito a partir de lo finito), hallamos uno de los polos de esa constelación. Otra piedra de toque la encontraremos, a mi modo de ver, en el intento que hace Paolo Virno de formular en términos materialistas⁹ el problema kantiano acerca del punto de unión o de indistinción entre sublime matemático y sublime dinámico, o bien, en términos wittgensteinianos, el nexo que conecta el sentimiento de absoluta seguridad con el sentimiento de maravilla por la existencia del mundo. Como sabemos, para Virno el problema pasa a ser el de la unidad (así como la remisión mutua) entre la percepción del contexto sensible y la pertenencia a un contexto político. Un contexto vital (el desterritorializado de la subsunción real) siempre potencial y siempre en bruto instaura un permanente «no sentirse como en casa» que solo en los *lugares comunes* (*topoi koinoi*), en la potencia del intelecto puro encuentra la posibilidad de un refugio. Solo la repetición de los mismos lugares comunes del *general intellect* nos permite aferrar, en la sobreabundancia de mundo del contexto sensible -siempre cambiante y potencial-, la singularidad y la «unicidad sin aura» de las multiplicidades mundanas. Ahora bien, ni el ethos comunitario ni pertenencia fundamental alguna pueden ofrecer refugio a

9 .- «Sfera pubblica», en *Mondanità*, Manifesto Libri, Roma, 1991

aquellos que solo disponen de su *general intellect* como Único repertorio temático frente al contexto sensible amenazante. Así pues, es una publicidad del intelecto, un «estado interpretativo público» el que viven los «muchos» que participan de la inteligencia colectiva. Como sabemos, la «omnipresencia de los pensamientos» que esa *comunanza* del intelecto genera es la causa de los peores temores y de las más funestas búsquedas de refugios, fundamentales o identitarios, que protejan de la proximidad atópica, ilocalizable de la infinita exterioridad del intelecto común. A no ser que, a su vez, el *general intellect* se *espacialice*, introyecte la contingencia y la unicidad del contexto sensible y la reproduzca, en el plano ético, como *esfera pública* del intelecto común, es decir, como un espacio que no es métrico sino político, que no ocupa un «donde», sino que instituye una espacialidad, «da lugar», permite dibujar proximidades y distancias entre los «muchos» del intelecto, pobres de experiencia y «sin casa». No me extendiendo más; lo que me interesa es llamarte la atención sobre el papel que inevitablemente juega el hacer poético y constructivo en esa invención de la existencia política de la multitud que nos propone Virno.

Como tercer polo de esta constelación provisional, quisiera recordar tus palabras cuando escribes sobre el valor-afecto¹⁰ y su no-lugar en las cartografías capitalistas de lo social. A tu juicio, ello nos plantea el tema de la reapropiación del contexto biopolítico por parte de los sujetos productivos: en un movimiento continuo entre lo singular que se universaliza y lo común que se singulariza, la potencia más allá de la medida del valor-afecto transforma, se reapropia del contexto y se expande en todas direcciones. Es ésta la dinámica de la democracia absoluta de la multitud, un «no-gobierno» que, atravesando la V parte de la *Ethica spinoziana*, tú determinas “*sub specie aeternitatis*, es decir, como metamorfosis que no se detiene, que no acaba, que afirma cada vez más para el cuerpo colectivo, “*absolutum*”, la potencia, en el momento mismo en que niega la presencia del miedo, del terror, de la muerte”¹¹. No en vano, resistir a la muerte, a la vergüenza, a la infamia, hacer monumentos eternos con la composición de perceptos y afectos en/del material expresivo define la tarea principal de arte para Gilles Deleuze y Félix Guattari y para ellos la revolución misma es un monumento siempre en devenir, *tumulus*, cuyo éxito no reside sino en sí misma, en “las vibraciones, los abrazos, las aperturas dadas a los hombres en el momento en que se estaba haciendo”¹². Pues bien: acaso nuestra tarea hoy consiste en saber cómo trabajar, cómo extraer y componer las excedencias, los nuevos perceptos y afectos mutantes de nuestras únicas materias de expresión: la corporeidad colectiva, los territorios existenciales de la *multitudo* posfordista en liberación. Continuemos buscando, Toni.

Un fuerte abrazo,
Raúl

10. - «Valor y afecto», en *Las verdades nómadas & General Intellect*. Poder constituyente, comunismo, Akal, Madrid, 1999.

11. - En *Democrazia e eternità in Spinoza*, incluido en *Spinoza*, I Libri di DeriveApprodi, Roma, 1998.

12. - En *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993.

Carta a Gianmarco. Sobre lo abstracto.

1 de diciembre de 1988

Querido Gianmarco:

No, de veras, no estoy de acuerdo. No estoy de acuerdo Con tu invitación a volver a la verdad. ¿Qué verdad? Solo podría ser un regreso ambiguo: ¿qué es la verdad del arte? Aquí solo se da la verdad de lo facticio¹³, la verdad de lo que ha sido construido y que para nosotros constituye un nuevo fragmento del ser. Esta verdad no es transcendente ni se remite a algo inmutable y eterno, sino que está hecha, construida, con nuestras pobres manos. Si es ésta la verdad a la que aludes, estamos de acuerdo: pero no es así. En realidad, tú me incitas platónicamente al uso de la palabra para denunciar mi ingenuidad e ignorancia, mi olvido de un ser substancial. Pero esto no es más que retórica. Amo el arte desde que se hizo abstracto; desde que, en la abstracción, mostró una nueva cualidad del ser, la participación de las singularidades del trabajo en un único medio, abstracto precisamente.

El arte siempre se ha anticipado a las determinaciones de la valorización: así pues, se hizo abstracto recorriendo un desarrollo real, creando, a través de la abstracción, un nuevo mundo. Para ser una experiencia ontológica, el arte no necesita un ser concreto. Con la invención de lo abstracto, la naturaleza, el mundo, se han visto substituidos completamente -por el arte-. La modernidad es esta abstracción, esta participación del trabajo de toda singularidad y su intercambiabilidad. Una comunidad abstracta.

No acepto la polémica contra la modernidad. Me parece fruto del resentimiento, y el resentimiento es desde luego la primera de las malas pasiones del ser humano. Frente a esto, tampoco acepto la defensa de la modernidad, tal y como hoy se hace: fíjate en Habermas, cuando, interpretando el sentido común, declara inacabada la modernidad... No es cierto. Incluso allí donde la modernización está inacabada históricamente -entre los papúes o las tribus de Asia central- la modernidad está acabada lógicamente. Ésta no se realiza como proceso sino como esencia, y se ofrece como resultado. Los papúes o los hombres de Dersu Urzala entran en el futuro de la historia de repente. El malestar es enorme, los daños innumerables: pero así es. La modernidad es efectiva incluso allí donde la modernización no lo es. Y esta relación invertida entre el tiempo del proceso y la efectividad del resultado suprime toda posibilidad romántica de entender la vida como búsqueda y lo verdadero como producto de una dialéctica constructiva. Toda la posmodernidad está allí: es la modernidad que se ha separado de la modernización.

¹³.- Lo facticio es lo artificial o fabricado; se aplica a las cosas hechas arbitrariamente y no fundadas en la naturaleza de la cosa de que se trata (según el *Diccionario de uso del español* de María Moliner). Descartes llama *facticias* a las ideas formadas por nuestra imaginación o sensibilidad, aunque contengan elementos provenientes de las cosas sensibles; estas ideas difieren de las que Descartes llama *adventicias*, cuyo objeto no viene dado por el pensamiento mismo sino por nuestro sentido externo, así como de las ideas *innatas*, que el pensamiento deriva de sí mismo: «y de estas ideas unas me parecen innatas, otras adventicias y otras hechas por mí mismo (*aliaea me ipso factae mihi*): pues si entiendo qué es cosa, o verdad, o pensamiento, me parece que no tengo estas ideas a partir de otra cosa que no sea mi propia naturaleza; pero si ahora oigo un ruido, o veo el sol, o siento el fuego, hasta ahora he juzgado que esto procede de ciertas cosas exteriores a mí; y finalmente las sirenas, los hipogrifos y cosas semejantes son fingidas por mí. Pero también puedo pensar que quizá todas son adventicias, o todas innatas, o todas hechas (*vel omnes factas*): pues aún no he examinado con claridad su verdadero origen» (René Descartes, *Meditaciones de prima philosophia*, según la traducción castellana de E. López y M. Craña, Credos, Madrid, 1987, p. 34). (N. del E.)

A ti la posmodernidad te da náuseas. Pretendes demostrar que no es verdadera, en la medida en que se define a sí misma como separación del tiempo de la propia realización. Yo veo las cosas de otra manera. Me adhiero a la posmodernidad porque pienso su experiencia como verdad de la abstracción, su reconocimiento como condición de la experiencia. Se ha completado un proceso de acumulación de acontecimientos abstractos, de nuevas determinaciones de sentido, de nuevas figuras singulares de comunidad: al final, todo esto ha llegado a mostrarnos un mundo nuevo. Lo queramos o no, todo significado solo puede darse desde dentro de este mundo. Eso es la posmodernidad: la verdad de lo facticio.

Así, pues, realmente no vale la pena confundir los términos: cuando decimos «verdad de lo facticio» decimos una relación estrecha y unívoca, un ente lógico singular. Lo facticio se transforma en verdad, en una nueva (segunda o enésima) naturaleza. Lo facticio anula la verdad y produce una nueva y dura definición de ésta. Mucho más perversa, es cierto, porque de esta forma todas las relaciones normales del ser se descomponen -pero eficaz, correspondiente a esa función de conexión entre el signo y el significado que es fundamental en el proyecto de la verdad. Esta perversión es más verdadera que cualquier: transcendencia, que cualquier legitimación tradicional de la verdad. Lo facticio no es vacuo; es ser, aunque en él nos fatiguemos y casi tomemos sus sombras por un engaño. Pero es un engaño fuerte y real. ¡Qué consistente es esta superficialidad! ¿No conseguimos acostumbrarnos a ella, nos lamentamos de sus sombras? Pero éstas nos involucran, actúan sobre nosotros y nos traicionan. Los efectos son reales: ¿por qué no iban a serlo las causas? Es inútil, pues, lamentarse. *Hic Rhodus, hic salta*. Aunque no sepas bien qué y cómo. La superficialidad, lo facticio, ¿son más verdaderos que lo real? En cualquier caso, son la única realidad.

Sin embargo, tú objetas: otras veces, y de otra manera, hemos conocido la realidad. Ahí está nuestra biografía para demostrarlo. Lo real era grande y grueso ante nosotros, justo e injusto, verdadero y falso, bello y feo. Entre estas alternativas luchamos -y no dudábamos sobre su valor-. Los años que condujeron al 68. Entonces, nuestra estética fue la de la resistencia, la desmistificación y luego la ofensiva. Peter Weiss ha descrito los rasgos de la estética de la resistencia. En el Berlín de 1937, en pleno nazismo triunfante, un grupo de jóvenes obreros, partícipes de ese renacimiento del clasicismo que el nazismo auspiciaba, visita el museo para estudiar los magníficos restos del altar de Pérgamo. Pero, viviendo de nuevo aquellos valores, la libertad, el heroísmo, la dignidad, el dolor de aquellos mármoles sublimes, reapropiándose los: he ahí el descubrimiento del antifascismo. La plástica antigua, recorrida filológica y políticamente, lleva a los autodidactos obreros a conclusiones opuestas a las del clasicismo nazi. Los mismos cuerpos les imponen el desprecio de las liturgias de Leni Riefenstahl.

También para nosotros, la dinámica brechtiana del extrañamiento en el adversario y la sucesiva desmistificación fue una práctica real. Vietnam y el mundo alucinado de la América imperial fueron nuestro Berlín 1937: así nos reapropiamos, a gritos, desesperados, del imaginario de nuestro tiempo. Devolviéndoselo al revés a nuestros patrones. Bienal 1963, ¿te

acuerdas? ¿Rauschenberg¹⁴? ¡Cómo teníamos entonces la realidad, cómo la mordíamos! Luego vino el 68. Por un momento tuvimos la impresión de haberle puesto la manos encima, con una fuerza tal que la realidad era nuestra, ahora, una creación colectiva. A través del cuerpo filtramos la liberación. No simple reapropiación y vuelco del imaginario enemigo, una especie de delirio hiperrealista, un surrealismo americano: más aun, más aun, la vida, los cuerpos podían ser recreados, reinventados. La resistencia había pasado a ser alternativa. El mundo era nuestro, y tienes razón, Gianmarco, cuando llamas verdad a todo esto. Y también tienes razón cuando proyectas en el cielo esta verdad y consideras tu nostalgia como la única ontología posible. Muchos pensamos así. Y no nos dábamos cuenta de que mientras aferrábamos la verdad, otro cavaba bajo nuestros pies. La verdad, mientras la teníamos, fue vaciada de realidad. Les esperábamos en el terreno de la verdad: reestructuraron el mundo arrebatando sus cimientos a la verdad. Nos volvieron paranoicos e insensatos mientras todavía teníamos lo verdadero -ah, cómo nos engañamos a nosotros mismos, ciegos recién nacidos en un mundo en monstruosa transformación.

Cuando se arrebatara la realidad a la verdad, no se le puede de seguir llamando verdad. Es lo real lo que se ha vuelto verdadero, otra verdad. Fea, asquerosa, cobarde; las sagradas sublimaciones de lo verdadero se las dejamos a Hegel, aquí lo nuevo se presenta vestido de *clochard*. Sin embargo, esto es lo verdadero, y a ello te llamo, querido Gianmarco, a esta nueva verdad, y a darle la vuelta de nuevo y revolucionarla, como siempre. Pero antes que nada, a conocerla. A conocer nuestra crisis: porque este pasó a través de la realidad de una verdad a otra, este hundirse de nuestra alma en lo abstracto, constituyen un camino que nos involucra duramente. Debemos vivir esta realidad muerta, este pasaje loco. Tal y como hemos vivido la cárcel, como una paradójica y ferocísima manera de reafirmar la vida. La cárcel, el contacto y la violencia de la muerte -aunque lo hubiéramos intentado, no podíamos evitar su experiencia atroz. Estábamos condenados a sufrir osiánicas alucinaciones. Ya no había alternativa. Es cierto, para nosotros nunca había habido alternativa al mundo, sino siempre alternativa en el mundo. A la Rauschenberg: un mundo asumido, destrozado, reinventado en la forma de su monstruosidad. Pero ahora nos habían arrebatado la posibilidad misma de un heroísmo semejante. Todo extrañamiento brechtiano que preparara una sucesiva reconquista dialéctica, toda experiencia que se abriera a la transfiguración, se ve rechazada. Debemos vivir y sufrir la derrota de la verdad, de nuestra verdad. Debemos destruir su representación, su continuidad, su memoria, su huella. Hay que rechazar todo subterfugio en el reconocimiento de que la realidad ha cambiado, y con ella la verdad. Hay que despojarse hasta de la propia biografía. Cambiar la sangre en las venas.

¹⁴.- Se trata del pintor estadounidense Robert Rauschenberg, nacido en 1925 en Port Arthur, Texas. Estudió arte en París y en diferentes escuelas de los Estados Unidos, incluyendo el Black Mountain College, donde tuvo como profesor a Joseph Albers. Entre sus primeros trabajos destacan unas cajas que contienen cianotipos, pinturas en blanco y negro y otros objetos. A principios de 1950 realizó pinturas *collage*, en las que los lienzos expresionistas libremente pintados fueron cubiertos con fragmentos de tela, fotografías y recortes de periódico rasgados. En 1955 hizo sus primeras *Asociaciones*, ensamblajes tridimensionales en los que las pinturas se combinaron con imágenes encontradas, como fotografías y objetos de la cultura de masas: señales de tráfico, focos, bombillas, botellas de Coca-Cola o aparatos de radio, que creaban efectos irónicos de distanciamiento. El más conocido de ellos, *Monograma* (1955-1959, Museo Moderno de Estocolmo), presenta una cabra disecada con un neumático a modo de imposible flotador. Estos trabajos híbridos, enfatizando los objetos fabricados en serie, tuvieron una fuerte influencia en el *arte pop* de los años sesenta. A partir de 1962, Rauschenberg experimentó con la estampación por serigrafía, primero en blanco y negro y más tarde en color, en la que la repetición de la imagerie tuvo un papel destacado. Buena parte de su obra a partir de los años setenta está dedicada a los *collages*, las litografías y otras técnicas gráficas, incluyendo la fotografía. (N. del E.)

He aquí un auténtico momento cristiano de nuestra vicisitud: ser capaces de una separación radical de nuestra realidad, de un abandono y una ausencia que nos pongan, de nuevo, en contacto con lo otro, con el amigo abandonado, con lo real que se había dispersado. Aceptar la abstracción del mundo, sufriendo su frialdad, el desierto de las pasiones. Y aquí, en este horizonte vacío, en el que, cegados por nuestra miseria, nos movemos desesperadamente, buscar, buscar lo real hasta que caiga en nuestras manos -un encuentro, un acontecimiento. ¿Es posible determinar el acontecimiento? No, solo podemos buscarlo desesperadamente. La determinación es tan solo un encontrar. Así, si la fortuna y la gracia nos ayudan, y solo en ese caso, podremos pensar vagamente en un reabrirse de la esperanza. La verdad de lo facticio, con la que hemos comenzado, quizás pueda revelar su riqueza. Nada nos lo asegura, pero tal vez... Imaginemos pasos de danza sobre esta nueva escena de lo real.

Así, pues, hay que aceptar la posmodernidad, la abstracción verdadera de lo real. Con lealtad encaminada a la reconstrucción. Mejor dicho, a la constitución del mundo. De hecho, en este desierto -que sin embargo es lo único real- la verdad solo podrá ser constituida. Empecemos reuniendo las cosas más sencillas. Tanto el espacio de nuestro hábitat como el tiempo de nuestra conciencia exigen objetos respecto a los cuales recobrar las medidas de nuestra vida. Vivimos después del diluvio, después de la vida, después de la modernidad. En el mundo de la apropiación y en el de la alternativa la naturaleza y la historia nos habían dejado algún hallazgo existencial. Aquí y allá el paisaje era coloreado, variado, pero al mismo tiempo limitaba nuestra libertad y constreñía nuestra imaginación. Ahora la libertad se ha hecho total porque nuestra miseria es tan grande como nuestra libertad y nuestra imaginación es capaz de enfrentarse a la infinita posibilidad del vacío. No es un «estado de naturaleza» el que contemplamos sino un estado innatural, posnatural, poshumano, inhumano. Ya no se intuyen determinismos naturales o vestigios históricos, finalidades o cumplimientos: el espacio es completamente ateleológico. Así, pues, no diremos que nuestro trabajo es de reconstrucción (esas palabras que aluden a un pasado y a objetos que hay que repetir... pero a su vez las ideas de modelo y de repetición desaparecen con nuestra generación) sino sencillamente trabajo de constitución. Lo abstracto es nuestra naturaleza, lo abstracto es la cualidad de nuestro trabajo, abstracta es la única comunidad en la que existimos. Fuera de lo abstracto solo queda la indecencia de una vida natural ya muerta, de una religión que ya no tiene santuario.

Por esto, queridísimo amigo mío, te invito a seguirme en esta nueva y formidable aventura. Entender qué es el arte hoy es comprender cómo el dolor de un mundo perdido puede aventurarse en un continente desnudo y desconocido, para crear ser... nuevo. Te dejo con este pensamiento del *Inhumain* de Lyotard: «penser c'est accueillir ce qui advient selon sa singularité. C'est ouvrir à l'advenir. L'oeuvre d'art ne fait rien d'autre. En venant au monde, elle rend présent un jeu de couleurs -ou de sons ou de mots- qui jusqu'à elle était unimaginable. Cela est particulièrement vrai de l'art contemporain depuis l'invention de l'abstraction...»¹⁵.

¹⁵ .- «Pensar es acoger lo que acontece según SU singularidad. Es abrir al ad-venir. La obra de arte no hace sino esto. Cuando llega al mundo, hace presente un juego de colores - o de sonidos o palabras - que hasta entonces era unimaginable. Esto resulta especialmente cierto respecto del arte contemporáneo desde la invención de la abstracción...» (N. del E.).

Carta a Carlo, Sobre la posmodernidad

5 de diciembre de 1988

Querido Carlo

La verdad es que tú no tuviste miedo de la abstracción, ni de volver a jugártelo todo, incluida la realidad. Fuiste el primero de nosotros en enloquecer, a mediados de los años setenta, comprendiendo hacia dónde nos dirigíamos -hacia la negación de nuestra propia experiencia, hacia la distorsión de nuestra ética-, en enloquecer en el rechazo de este curso. Pero mientras tanto, interiorizabas ese abstracto que te hacía daño y te preparabas para tenerlo como necesario ámbito vital. Cuando salías de la clínica y venías a verme, me decías: Nuestro equilibrio, nuestra felicidad, están en otro lugar, fuera de esta salvaje reapropiación del ser que ha obturado nuestra psique y ha reestructurado nuestro ánimo. La inteligencia y la moral han abandonado el ser, este ser es un energúmeno, y sugerías: elijamos lo abstracto, acabemos con este insoportable sufrimiento. La posmodernidad es el descanso de los sentidos. Tú saldabas las cuentas con el marxismo, otros las saldaban con una idea exasperada y feroz de producción cultural: rechazabais la idea de un sujeto antagonista para refugiaros en la abstracción pacificada de lo real. Un mundo donde ya no hay naturaleza, ni valor de uso, donde todos los signos son índices de un curso heraclíteo, impetuoso, imparable, siempre singular y por tanto siempre idéntico a sí mismo. ¿Tenías razón? Cuando yo, y una generación fuimos a la cárcel, fuiste uno de los poquísimos que inmediatamente declararon que una época había terminado, y lo dijiste, lo repetiste, despiadadamente pero siempre con experimentada convicción. Sin embargo...

De Baudrillard no he leído mucho: El intercambio simbólico y la muerte, Por una economía política del signo, A la sombra de las mayorías silenciosas, Oublier Foucault, en fin, el Baudrillard crítico de los críticos de la economía política y defensor de la implosión trágica de nuestra civilización. “Nada logrará contener el proceso implosivo y la única alternativa que queda es la de una implosión violenta y catastrófica o una implosión tranquila... Sobre la implosión tranquila no hay que hacerse muchas ilusiones. Está condenada a lo efímero y al fracaso. No hay transición equilibrada de los sistemas implosivos a los explosivos, se dan todas las posibilidades de que nuestro propio paso hacia la implosión sea violento y catastrófico)”. Luego el punto de vista se modificó. Quedó la sola implosión como reina, tranquila, soporífera, equilibrada y paralizante. Los años ochenta, años de la gran bonanza. Bien, Carlo, tú esto lo comprendiste enseguida; para ti ahora se trataba de ir aun más lejos. Te interesaba la polémica contra el valor de uso porque, sin añoranzas ni fingimientos, te colocaba en el terreno de la abstracción de todo valor. De la pura impotencia. Implosión = ser impotente. Aquí, el gran paso a la abstracción se había convertido en paso a la impotencia. Apología de la impotencia. Dijera lo que dijera Baudrillard, valía solo en caso de que la idea reguladora del razonamiento se abriera sobre un horizonte cuyo destino era el vacío. ¡Voilà el gran paso, revelado al ínclito público, evidente incluso para los ciegos y los rabinos! Pero la abstracción, que es necesaria, ¿por qué tiene que ser impotente?

Nos vemos así en la mitad de los años ochenta. La «segunda naturaleza» a la que habíamos

tenido acceso -el mundo posmoderno de la abstracción pura- se ha vuelto impotente. El déficit de sentido que la caracteriza es imponente. La investigación solo es posible en un círculo vicioso. Los contenidos singulares de las afirmaciones ontológicas o lingüísticas se han vuelto indiferentes. La abstracción ha aplastado a la invención, aun su sola posibilidad, hasta niveles cero. Es cierto que continuaban ocurriendo acontecimientos singulares, pero no eran describibles, y menos posible aun poseerlos. Si la naturaleza iba hacia la abstracción y el lenguaje se volvía circular, si el valor de uso era anulado en su transcendental consistencia y el valor de cambio se dilataba tanto que resultaba inaferrable, entonces el mercado se convertía en la única escena exclusiva de la vida. El sujeto colectivo antagonista había desaparecido definitivamente. La abstracción se ha vuelto, inequívocamente, mercado: en la sofisticación de la comunicación, tal vez, en la universalidad del intercambio, desde luego, en la inaferrabilidad y la incomunicabilidad de los sujetos. Ya no hay verdad, ya no hay determinación. El pensamiento -como el pincel del pintor, el ordenador del escritor- roza este ser indiferente del que ya ni siquiera se atreve a predicar la nulidad; sería un concepto demasiado fuerte, al contrario, aquí el nihilismo juega, palpa ligeramente lo real, el pensamiento es débil. ¡Ojo con las ideologías, ojo con producir -cave canem! Esta realidad es imperseguible, tal vez solo sean huellas lo que se puede identificar, siempre atentos a que no se trate de signos de la memoria -solo bordes del vacío- la mesa solo puede cubrirse de jeroglíficos, de huellas evanescentes, de incomprensibles graffiti, signos, al mismo tiempo, de un mundo acabado y de otro que nunca comenzó. El mercado se convierte en rey y reina, padre y madre y hermano de los únicos valores que se pueden identificar -precisamente los que no tienen más razón que la de ser partícipes y productos del mercado. Me dice un entendido del mercado de la pintura: ¡puedo predecir con seguridad qué sucederá en los próximos cinco años! Profeta del vacío, increíble sacerdocio.

En este débil delirio, ¿verdad, Carlo?, descansamos. Nosotros todavía tenemos buen gusto. En cambio, otros no se contentan con este vacío; se exaltan... Nihilistas eufóricos. No, a nosotros nos sienta mejor el descanso. Poco cambia que uno lo haya disfrutado en el fondo de las cárceles o en alguna redacción de revista. En realidad, en esta miserable situación, ha ocurrido algo: serenamente, nuestra experiencia y nuestro deseo han sentido la absoluto del límite. Aquí, en este extraordinario y feroz descubrimiento, nuestro ánimo se ha alejado del mercado y ha declarado de nuevo -épicamente, sobre la nada de la existencia, en el mar de la abstracción, el valor de la utopía, del gesto ético, de la mitología racional- la irreductible de la desutopía.

Pero sobre esto, más adelante. Por ahora, continuemos mirando alrededor, comprobando la "felicidad» de los años ochenta. En un juego sin sentido, la imaginación se persigue. Las conexiones significativas no se prohíben, se inhiben. La impotencia no es el efecto nulo de algo que aspiraba a la potencia, sino la cualidad primaria, radical, de la producción. El mercado, su poder, han absorbido toda potencia para evacuar la posibilidad de que devenga singularidad, de que tenga valor para alguien o algo. De que produzca. La creatividad es suprimida. La impotencia es la materia del hablar, del comunicar, del hacer. No la nada sino la impotencia. La gran máquina circulatoria del mercado produce la nada de la subjetividad. El mercado destruye la creatividad. La potencia es suprimida. Pero ni siquiera esto es suficiente para determinar catástrofe y definitiva implosión: sin medida y sin esperanza," sin

dirección y sin ritmo el tiovivo continúa dando vueltas, enloquecido, una pantalla de televisión dominada por un ferocísimo zap, entre mil canales. No solo se destruye la imagen, sino la imaginación. Ya no hay memoria; se ha vuelto imposible por la evacuación del deseo, de la racionalidad, de todo proyecto de la singularidad. La traición, así como la falsificación, se convierten en moral allí donde se da la ausencia de memoria. Así, la máquina funciona y devora toda realidad. Esa es su verdad. Verdadera es la máquina, aunque vacía, indiferente, carente de justicia. Verdadera porque es lo único real y negarla es imposible. ¡Vivan los años ochenta! El dólar subía y bajaba sin ninguna razón plausible. Las bolsas subían o se hundían en función de normas ignotas incluso para la divinidad. Solo el mercado goza, translúcido. ¡Vivan los años ochenta! O, como decía Leopardi, ¡viva el Novecento!

No sé qué ni cuánto tiene que ver el arte con todo esto. Ni siquiera sé, por otra parte, si el arte puede aislarse de todo esto. En todo Caso, el sentimiento que experimento es que el contexto cultural se precipita implacablemente hacia la muerte, la carencia radical de sentido, el vacío, la indiferencia absoluta. En el fondo, es un espectáculo gigantesco, éste de la indiferencia absoluta. El mundo que Yahvé muestra a Job, en el borde de la creación, con los monstruos que Son el símbolo del vacío y de la nada, del desorden y de la indeterminación. ¿Una aparición de lo sublime? Lo sublime confunde el arte y la naturaleza, lo bello y la magnitud matemática indefinida. ¿Constituyen un espectáculo sublime esta indiferencia y esta feroz circulación continua del mercado? ¿Puede ser sublime lo impotente?

P.S. ¿Te acuerdas, viejo Carlo, del antiquísimo razonamiento de Marx? «Los objetos, una vez separados por este intermediario (dinero, mercado), han perdido su valor y por tanto solo tienen valor en la medida en que lo representaban, aunque originalmente parecía lo contrario: éste tenía valor (el mercado, el dinero) solo en la medida en que los representaba. Esta inversión de la relación originaria es necesaria. Es decir, el intermediario es la esencia extraviada, extrañada de la propiedad privada, la propiedad privada expropiada, hecha externa a sí misma; y es la mediación extrañada de la producción humana con la producción humana, la actividad alienada del género humano... El ser humano, pues, separado por este intermediario, se vuelve tan pobre como rico se vuelve el intermediario». No hay palabra sobre la que no se pudiera volver críticamente: intermediario, expropiación, alienación, esencia, género humano, etc., etc. También las reglas de lectura de este texto están absorbidas por la insignificancia de la posmodernidad. Sin embargo -¿no lo sientes tú también, Carlo?- aquí hay verdad, la dura verdad de una ontología materialista, clásica.

Carta a Giorgio, sobre lo sublime

7 de diciembre de 1988

Querido Giorgio

Así, pues, la posmodernidad es el mercado. Nosotros tomamos la modernidad por lo que es - un destino de deyección-, y la posmodernidad como su límite abstracto y fuerte -el único de los mundos hoy posibles-. Nunca te agradeceré lo bastante lo que me has recordado: la sólida realidad de este mundo vacío, este perseguirse de formas que, por ser fantasmas, no dejan de ser reales. Mundo de fantasmas pero verdadero. La diferencia entre reaccionarios y revolucionarios consiste en esto: en que los primeros niegan, los segundos afirman el compacto vacío ontológico del mundo. Los primeros, pues, se consagran a la retórica, los segundos a la ontología. Los primeros se callan, los segundos sufren el vacío. Los primeros reducen la escena del mundo a un oropel estético, los segundos la aprenden prácticamente. Así, pues, solo los revolucionarios pueden practicar la crítica del mundo, porque mantienen una relación verdadera con el ser. Porque reconocen que nosotros también hemos hecho este mundo inhumano. Que su carencia de sentido es nuestra carencia de sentido y su vacío nuestro vacío. ¿Solo esto? El límite nunca es solo un límite; es también un obstáculo. El límite determina una angustia terrible, un miedo feroz -pero en éste, en la radicalidad de la angustia, el límite se siente como posibilidad de superación. Como obstáculo que hay que superar, como deriva que hay que bloquear. ¿Superación dialéctica, exaltación heroica de la razón? No, de veras; ¿cómo podemos pensar que la razón abstracta nos permita dejar a un lado la turbación, el miedo, la pesadilla, y empezar a experimentar de nuevo sentimientos alegres y sentidos abiertos? No, no es la razón la que suprime el malestar, sino la imaginación: una especie de razón concreta y sutil que atraviesa el vacío y el miedo, la infinita serie matemática del funcionamiento del mercado, para determinar un acontecimiento de ruptura. La modernidad que hemos conocido nos aniquila por su enorme cantidad de vacío, por la espantosa secuencia de acontecimientos insensatos, y sin embargo cotidianos y continuos, en la que se presenta. Pero, al mismo tiempo, esta dura consciencia libera en nosotros la potencia de la imaginación. ¿Para ir a dónde? Nadie lo sabe.

Cuando Burke, primero, y luego Kant -me enseñan- redescubrieron la categoría de lo sublime arrebatándosela a las telarañas de la filología, definieron dos especies: lo sublime natural que es revelado por algún espectáculo grandioso de la naturaleza y que impone el terror al ánimo sensible; lo sublime matemático, o el espectáculo de lo indefinido-infinito matemático, un shock intelectual que aterroriza el ánimo racional. Ahora bien, ellos nos explicaron que estas grandes emociones del ánimo preparan la liberación de la imaginación. Pero, ¿qué liberación? Aquí la historia se hace apasionante, porque la imaginación solo puede liberarse en la medida en que reconoce la naturaleza práctica de la emoción de lo sublime. De este modo, como la imaginación, el sentimiento de lo sublime es una encrucijada de la razón y la sensibilidad, de la razón pura y práctica. Aquí se opera una especie de revolución copernicana de la sensibilidad, una revolución que sutura (en Kant) la estética y la dialéctica transcendentales, o bien el límite de la experiencia sensible y el de la razón práctica. Coloquemos ahora a Burke y Kant ante el espectáculo del mercado y su transfiguración

posmoderna: de nuevo náuseas y sentimiento del vacío, de nuevo temblor y terror; y admiración sombría y ciega voluntad de superación. En este caso también el sentido del límite absoluto se convierte en urgencia de la imaginación. Más allá, más allá, así empuja nuestro demonio, arrancándonos del sentimiento negativo de lo sublime mercantil. Así, pues, el sentido de la sublime no puede ser impotente, al contrario, nos arranca de la impotencia. Reconociendo como humana esa realidad absolutamente inhumana en la que estamos inmersos, podemos filtrar con la imaginación la indeterminación absoluta de lo existente. Lo sublime tiene esto de específico: nos impone una experiencia teórica de lo absoluto negativo, abriéndonos a la experiencia práctica de la superación en la imaginación. Por esta razón, la sublime no tiene nada que ver con la dialéctica ni con las experiencias equivalentes de la metafísica analógica, producidas en la historia del pensamiento: la experiencia de lo sublime es el salto de lo teórico a lo práctico, es la verdad de la negación. Aquí se rompe la angustia para que la imaginación pueda construir.

El mercado, el vértigo de la sordidez, es puesto como sublime. Vayamos más allá, a través de la experiencia de la ambigüedad de un límite absoluto que nos obliga a saltar más allá del horizonte teórico, para poner en juego la práctica. Cuando digo práctica, digo evidentemente una práctica que se apoya en el ser, lo transforma, lo produce y lo reproduce. Converso directamente con el ser cuando hablo de imaginación y de práctica. Los dos términos son casi sinónimos, ocupan el mismo espacio con funciones diversas, el espacio del hacer, del hacer poético sobre todo. Me vuelve a la cabeza Leopardi, su insistencia en el sensismo, en el materialismo de su hacer el ser -y para él esta creación es el único momento de salvación-. Pero luego, el pensamiento se dirige sobre todo a la gigantesca parábola teológica de esta experiencia: a Job, al relato de su enfrentamiento con la injusticia del mundo, y su angustia y la liberación a través de la imaginación del Mesías. Aquí, la vicisitud cotidiana de la miseria y la sordidez posmodernas se ve arrastrada al vórtice de la genealogía del cosmos. La insignificancia y la repetición son arrojadas al profundo líquido del mundo en formación. Monstruos enormes atraviesan la indiferencia del mercado: Leviatán y Behemot. ¿Cómo evitarlos? ¿Cómo librarse de ellos? Llevando a sus últimas consecuencias la realidad del mercado y su loca tendencia íntima; lo que nos interesa es lo sublime ontológico, no ya naturaleza sencillamente desmesurada, ni número sencillamente infinito, sino ser monstruoso, estado y flujo, figura y explosión de la propia creación. El ser que se mueve, como desde un útero profundo, para configurarse como mundo. Un palpar cósmico. En el Libro de Job, es Dios mismo el que propone esta pesadilla monstruosa. Entonces, nuestra angustia ya no es simplemente intelectual, es un desgarrón en el ser. Salimos de esta experiencia gritando desesperadamente por las heridas que registra nuestro cuerpo. Pero, ¿salimos de veras? La duda es tan grande como el sufrimiento.

Aquí seguimos, a vueltas con este ser. Hasta ahora lo habíamos considerado como una gran masa líquida. Debemos considerarlo también como una masa sólida, enorme y sólida, un gran mármol en el que tratamos de leer, a través de las vetas, cómo podría nacer una figura esculpida; o como un árido desierto, cuyas únicas diferencias son largos setos de pedregosas dunas. Nos movemos por estas llanuras buscando imposibles rupturas. Podría ser lenguaje, esta montaña de mármol, esta llanura de arena: lenguaje que solo de vez en cuando muestra una chispa de sentido. Variaciones imprevistas, inalcanzables. A este horizonte de la más

extraordinaria aridez ontológica lo llamamos Wittgenstein, así como a ese mar del ser cuya sordidez no impedía lo sublime, a ese mar quiero llamarle Heidegger. Pero, ¿por qué buscamos, o fingimos que buscamos, aquí y allá, bricolage dispersivo, cuando conocemos perfectamente todo esto? , ¿cuándo no ha sido toda nuestra vida primero una espera y luego un testimonio? Wittgenstein y Heidegger son la posmodernidad, la base no de nuestro pensamiento sino de nuestra sensibilidad, no de la filosofía sino del existir -y de nuestro poetizar.

Sé perfectamente, Giorgio, que estás de acuerdo, y que esta imposible experiencia del nexo entre angustia e imaginación se ha convertido en tu idea fija. Pero precisamente por esto quisiera avanzar en la discusión, para aferrar el momento en el que, sobre la imposible síntesis -no dialéctica sino misteriosamente- se suscita el relámpago de la liberación. Este determinarse del acontecimiento. Continuemos buscándolo. Crédulos en la aparición estética de lo bello, ilusionados por la explosión insurreccional del comunismo, nos han negado todo esto. Pero, ¿dónde está ahora el acontecimiento? , ¿dónde su potencia? Ahora, solo nuestro repliegue doloroso nos vuelve a poner en condiciones de concebirlo. Así, pues, era una nueva experiencia de la potencia lo que estábamos haciendo, una potencia tan sólida y fuerte como la del ser que nos aplastaba. No, la liberación ya no será un Blitz-Zeit, una insurrección del sentido; pero no por ello será suprimida, sino que tendrá la potencia que produce la ontología de lo profundo. Un acontecimiento. Nos vemos, pues, de nuevo sobre este borde potente.

Pero cuidado: si la experiencia de lo sublime nos ha indicado el camino, el elemento decisivo consiste más bien en el paso a la práctica, en el hecho de que queremos que nuestra emoción sea acción, ética material de una decisión. La potencia que es acción discrimina el mundo. Por tanto, no solo nombra sino que divide el ser. En esta diferencia entre dar nombre y discriminar el ser está el paso de la teoría a la ética, y es además la superación de la posmodernidad. Cuando la posmodernidad ya no tiene fuerza para sostenerse como espectáculo (pues se ha realizado la decantación impuesta por la experiencia de lo sublime) está superada prácticamente. Se ha ido un mundo de imágenes y sonidos insensatos, lo hemos empujado hasta lo sublime, lo hemos roto con la imaginación, ahora descubrimos lo real, de nuevo en la superficie. Un signo, una sensación inusitada nos revelan que se ha llegado al borde, que el límite se ha transformado en obstáculo -ahora, estoy en condiciones de ir más allá, algo nuevo y potente se ha inscrito en mi consciencia-. El paso a lo ético, es decir, a la potencia de constituir un mundo sensato: ésta es la salida de la posmodernidad. De tal forma que superar lo sublime será salir de la máquina del mercado, romper su circularidad insignificante, volver a poner los pies sobre la materialidad de lo verdadero. Una nueva verdad, es cierto, así como un nuevo mundo, que habita en la abstracción liberada.

De modo que aquí estamos, allí donde tú también, queridísimo Giorgio, siempre tratas de llegar. Pero sin lograrlo, porque tú también, como Heidegger, ves el sentido del ser encaminado hacia el vacío. A decir verdad, no es eso lo que podemos concluir de nuestro análisis; no es cierto que el concepto del ser esté vacío. Es más, la potencia es su concepto. Su imaginación: porque el ser imagina, crea. Hay un límite, pero el ser se tiende sobre él en potencia. No sufre el vértigo del vacío sino el de aquello que va por delante, del futuro, de lo que todavía no es. Si recorremos la experiencia de la gran pintura abstracta, lo vemos bien:

cortejando a esos infinitos hilos que anudan formas esenciales y proyectos innovadores de la imaginación, nos vemos ante una máquina que -entre tensiones, caídas, superaciones, como si un proyecto pudiera tomar cuerpo en un espacio metafísico- construye un nuevo mundo potente. La pintura abstracta es la parábola del perseguir se siempre nuevo del ser, del vacío y de la potencia. No podemos detenernos a mitad de camino. El vacío no es un límite, es un paso. Heidegger no es la ontología; sigue siendo fenomenología.

El mercado es superado por la potencia, la posmodernidad es superada por lo ético -el arte es a la vez potencia y ética-. Hemos llegado, finalmente, a un punto positivo. Hasta ahora habíamos reconocido lo abstracto como segunda naturaleza, lo sublime como punto límite, lo ético como elemento de refundación ontológica. Todas estas funciones se unen ahora en un proceso constitutivo sostenido por la potencia. El arte es el jeroglífico de la potencia. Su ser jeroglífico no empobrece el arte sino que, al contrario, exalta su singularidad ontológica. Pues, si es cierto que el arte es un acto superior de la imaginación, en la medida en que accede directamente al ser, también es cierto que lo es de manera concentrada y fuerte, singular, una idea platónica que se construye y se muestra a través del desplegarse de la materia, un ejemplar. Lo ejemplar es irreducible a la idea porque desarrolla lo singular. El arte es irreducible a valores medios. Ejemplar es su reproducibilidad singular. El arte es creación y reproducción de lo singular absoluto. Exactamente como el acto ético. Y después veremos cómo por esta razón el acto artístico, exactamente como el acto ético, puede definirse como multitud.

La singularidad de la obra de arte no es valor medio ni intercambiabilidad, sino reproducibilidad de lo absoluto. La pintura, así como la música, la poesía, muestran su universalidad como disfrutabilidad por parte de una multitud de individuos y de experiencias singulares. El mercado y la propiedad privada distorsionan esta esencia del arte. Reapropiarse privadamente del arte, hacer de la obra de arte un precio, es destruir el arte. Estos cierres no son aceptables: el arte es tan abierto formalmente como lo es una democracia verdadera y radical. La reproducibilidad de la obra de arte no es vulgar sino que constituye una experiencia ética -ruptura del compacto conjunto de la nulidad existencial del mercado. El arte es el antimercado en tanto que pone la multitud de las singularidades contra la unicidad reducida a precio. La crítica revolucionaria de la economía política del mercado construye un terreno de disfrutabilidad del arte para la multitud de las singularidades.

No sé, querido Giorgio, si estás de acuerdo con mi concretísima utopía. Estoy convencido de que puede impedirse la humillación cotidiana de la reducción del acto artístico (de creación o de disfrute) a mercado. Por esta razón no acepto que la forma del ser pueda correr hacia el vacío. En un lenguaje más explícito, esto podría significar eternidad del mercado. No, se debe ir más allá del vacío, atravesarlo, sintetizarlo en el mecanismo de construcción de la potencia Dynamis que viene de la nada.

Carta a Manfredo, sobre el trabajo colectivo.

10 de diciembre de 1988

Querido Manfredo

¿Te acuerdas del «grupo N»¹⁶ Acuérdate de cuando remedábamos a los ingenieros y los obreros y los psicólogos, descomponiendo el trabajo, disolviendo primero y replasmando después mecánicamente los objetos, construyendo maquinitas y produciendo ilusiones ópticas -¡una especie de taylorización orgiástica del arte!-. Con efectos catárticos, es decir, que la exhibición del arte como manufactura daba lugar al esclarecimiento de su naturaleza no misteriosa, y por tanto a la liberación de las mistificaciones estéticas o mercantiles que sobre él se operaban. El arte volvía a la normalidad de una vida anormal, una vida mecanizada y alienada. Todo esto era terriblemente artesanal y un poco paranoico. Pero en esta operación arraigaba una verdad: que el arte es trabajo colectivo, que su materia es trabajo abstracto. En la deshumanización del trabajo se realizaba también el arte: tal era el destino del género humano explotado. ¡Qué jóvenes hegelianos éramos entonces! Sin embargo, ¡cuántos hábitos de verdad había en aquella locura nuestra! Entre el diseño industrial y la psicología de la percepción, en un rodar de experiencias extremas, vivíamos nuestra propedéutica analítica a la introducción en un mundo que se estaba volviendo cada vez más carente de sentido. Solo más tarde comprenderíamos la intensidad de aquella experiencia; pero precisamente el hecho de haberla vivido, retenida como una *Erlebnis*¹⁷

16. - Este grupo de artistas se constituyó en Padua a finales de la década de 1950; entre sus miembros cabe citar a Manfredo Massironi, Alberto Biasi, Edoardo Landi y Toni Costa. Junto con el "Gruppo T" de Milán, constituido en octubre de 1959, el grupo Cero de Dusseldorf y el GRAV (Groupe de recherche d'art visuel), formado en París en julio de 1960, dieron lugar a lo que se llamó el «arte cinético», movimiento que se desarrolló en toda Europa como respuesta a una clara exigencia de oposición al arte "informal", y que presenta como característica imprescindible la exigencia de crear las condiciones para un trabajo de equipo, como modelo ideal para un proceso continuo de desarrollo artístico a cuyo través la obra es considerada ante todo como *objeto*, lugar de búsqueda, espacio de la experimentación en la que se dan cita los diversos recorridos interpretativos de la relación entre sujeto y objeto. La individualidad artística se ve activamente sacrificada en aras del objetivo de la búsqueda que, desarrollada a través de un itinerario colectivo, cobra los rasgos del anonimato. El proyecto artístico del arte cinético, denominado también "programado" (por el título de una exposición de 1962 en las salas de la Olivetti en Milán, organizada por Bruno Munari y presentada por Umberto Eco) considera la cientificidad del desarrollo creativo como un elemento básico que dará lugar a una definición de la idea de *movimiento*, entendido tanto como movimiento real (producido por mecanismos internos de la obra, inducido por el aire o el calor o provocado por el espectador que acciona la obra) que como movimiento ilusorio (resultado de instancias visuales abstractas como volúmenes, relieves, gráficos, o provocado por el espectador variando su posición respecto a la obra). En ambas expresiones, la idea de movimiento pone de manifiesto el fuerte protagonismo consciente e inconsciente del espectador, finalmente parte de un proceso relacional con la obra de arte hasta el punto de hacerle sentirse partícipe de una definición tanto ilusoria como real de la propia imagen, de la propia historia e incluso de los propios estados de ánimo. El objeto (obra de arte) y el sujeto (espectador) forman parte a la vez de una visión común del mundo y de las cosas. El objeto modifica al sujeto, pero éste, así como la realidad exterior a la obra de arte, no solo no sufren pasivamente el objeto, sino que lo pueden modificar continuamente. (N. del E.)

17. - Esta *Erlebnis* (vivencia, aventura) es para Oelthly «un ser cualitativo: una realidad que no puede ser definida por la captación interior, sino que alcanza también a lo que no se posee indiscriminadamente [...] La vivencia de algo exterior o de un mundo exterior se halla en mí de una forma análoga a aquello que no es captado y que sólo puede ser inferido» (*Gesam. Schriften*, VII, 230). Para Husserl, la *Erlebnis* es, en sentido amplio, «todo lo que encontramos en el flujo de lo vivido y, por lo tanto, no solo las vivencias intencionales, las cogitaciones actuales y potenciales, tomadas en su entera concreción, sino también las que se presentan como momentos reales en este flujo y sus partes concretas» (*Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, § 3; traducción castellana de José Caos, *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*, FCE, México, 1962).

Encontramos asimismo el uso de *Erlebnis* en Georg Simmel y Walter Benjamin. Este último utiliza el término *Erlebnis* en un nivel psicológico inmediato, junto al de *shock* en el seno de la vida moderna, como algo que se vive con absoluta inmediatez y luego se abandona a cambio de una nueva «vivencia», «la pequeña moneda de lo actual». La noción de *Erfahrung* («experiencia») implica la integración del individuo en un contexto social más amplio, a través de la tradición, al mismo tiempo que se halla unida a la idea de «aura», lo que caracteriza a tal experiencia como la relación irrepetible y única del ser humano con los objetos del mundo: «Cuanto más partícipe d *shock* en su momento en cada una de las impresiones... tanto menos se acomodará todo a la experiencia (*Erfahrung*), tanto

preciosísima, esto precisamente ha preconstituido en nosotros el gusto y la potencia del descubrimiento sucesivo.

El arte es, pues, uno de los productos del trabajo colectivo. Es de esta sustancia suya de lo que hablamos aquí, Manfredo queridísimo. De hecho, aquí estamos, reviviendo la sublime ruptura del mercado y recordando cómo, a través de esa decisión ética, no hemos abandonado el terreno del arte sino que hemos descubierto su consistencia en la humana realidad. Una realidad construida, reconstruida, replasmada por el trabajo colectivo, una dimensión facticia, abstracta, una determinación general que lo ha invadido todo, el alma y el cuerpo, la vida y la muerte, y que sobre todo ha suplantado, con acumulaciones sucesivas de trabajo abstracto, a la propia naturaleza. Todo esto lo sabemos. Pero esta verdad no asoma hecha y derecha, nueva Minerva, por la cabeza de Júpiter. Paso a paso, a través de mil desilusiones y esperanzas, hemos concebido esta verdad precisamente a través de experiencias artesanales, y de la continua (escarnecida) militancia. Sirva de aclaración el adagio que dice que el orden del conocimiento tiene medidas y caminos radicalmente distintos que el orden del ser -pero también Como muestra de la radicalidad ontológica en la que se obstinaba nuestra militancia.

El trabajo de entonces fue, pues, de deconstrucción. En una primera fase, que es de admisión/destrucción del objeto, la deconstrucción fue un auténtico sabotaje de la Cosa, de la máquina, de lo real. Esta fase es violentísima, es vuelco destructivo, vandálico, de todos los momentos de institucionalidad artística, es revolución cultural. Este momento es bellissimo, en su absoluta gratuidad, en la inteligencia negativa que revela. Pero no es suficiente. De hecho, el objeto se revela mundo, serie de objetos que se recolocan en una forma; a su vez, los avances de la destrucción revelan un orden. Después de esta primera fase de deconstrucción/destrucción, el trabajo parece en todo caso imborrable, irreversible en el no ser. Si la bomba, la gran bomba, destruye todo a su alrededor, los restos de la destrucción, aun Como realidad moribunda, continúan infectando eternamente lo real. Entonces, nuestra actividad de deconstrucción, para atacar a esos potentísimos detritos, debe seguir desarrollándose. Porque ese mundo es una red, un conjunto articulado de motivos del ser, una continua y dinámica genealogía foucaultiana, hileras de trabajo, dinámicas productivas. Hay que distribuir ampliamente pequeñas dosis de veneno, acumulación de sabotajes, polución de acciones contrarias: la deconstrucción Continúa (pendientes tan solo de no mitridatizar al mercado a través de esta sutil obra de envenenamiento).

mejor se realizará el concepto de vivencia (*Erlebnis*)» (*Gesam. Schriften*, I, 615).

Se trata, en fin, de autores con los que Toni Negri se ha encontrado a lo largo de su trabajo filosófico y que, en el caso de Husserl, influyeron poderosamente, a través de la escuela fenomenológica italiana en la formación del marxismo herético del *operaismo* italiano. (N. del E.)

Pero no es suficiente: aún queda ser. Aquí resalta de nuevo la ambigüedad de este colocarse nuestro en este espacio de deconstrucción, pese a todo producido por el trabajo colectivo. Y así la ambigüedad es el fundamento del continuo redescubrimiento de la imposibilidad de liberarnos de lo humano. En el mismo momento en que ha destruido la integridad de la superficie del mundo, su imagen compacta, en ese mismo momento la deconstrucción nos ha mostrado su sustancia humana fundamental y, lo que es más importante aún desde nuestro punto de vista, la articulación de esta sustancia, su constitución a través del trabajo. Es como un tejido. En este caso la analogía se acerca mucho a lo real. Una vez que hemos descortezado, deconstruido, destruido lo real, nos queda esta red de hilos metálicos, fortísimos, construcción humana potentísima. Es aquí donde continúa el trabajo. Cogemos estos hilos y los doblamos, se forman nuevas figuras, se imaginan nuevas realidades. La imaginación libera. En el horizonte del ser la libertad es máxima, la potencia se aproxima a la posibilidad. De este modo, se vislumbran nuevas subjetividades, nuevos campos de acción, nuevas síntesis de la cooperación.

Volveré en breve, querido Manfredo, sobre este proceso de trabajo -tú ya lo conoces-, entonces podremos dar juntos más pasos hacia adelante. Ahora déjame hacer un pequeño paréntesis. Para decir que en este terreno, o bien en el terreno de la valoración de estas determinaciones del ser, se dan también grandes elecciones culturales. En realidad, sobre el hecho de que el mundo sea un haz de relaciones comunicativas, un depósito y un horizonte de actividades de trabajo, una red de funciones cooperativas, bien, sobre esto muchos están de acuerdo ahora. Pero hay quien hace de esto algo formal y trascendental, y quien al contrario hace algo ontológico. Las dos escuelas se oponen con vigor. No necesito decirte con quién me siento solidario. Desde luego, no con Habermas, con la palidez de su trascendentalismo, con el caucho de su funcionalismo, con su insoportable moralismo. Yo amo a los heideggerianos franceses, esa formidable escuela de pensamiento que, de Bataille a Derrida, nos ha enseñado a destruir el mercado, de Foucault a Deleuze nos ha enseñado a reconstruir con los hilos de la historia el sentido de la vida, con los materiales del trabajo el significado del arte. En el ser -allí donde lo que hacemos tiene un peso- no solo se nos pide nuestra responsabilidad sino también nuestra potencia, es decir, la capacidad de cargar con la subjetividad la esperanza ética -y la esperanza ética no es un *flatus vocis*, una merienda del espíritu, es un arma, un gesto de violencia, un deseo impetuoso, que engancha el ser-. Oh, qué lejos quedan toda debilidad del pensamiento, todas las buenas maneras del trascendentalismo, de nuestra acción comunicativa. La nuestra, no la suya, incide en el ser. La suya, después de tomar sus distancias del mercado, vuelve al mercado: lo han rebautizado, engalanado, pero el mercado permanece, límite insuperable. El trascendentalismo es teoría de la universal castración del espíritu. Y todo esto cuando sabemos: 1) que vivimos un todo constituido sobre la destrucción pero vivificado por una sustancia humana común, 2) que esta sustancia viviente ha sido arrebatada a la destrucción, siguiendo sus hilos constitutivos. Dar sentido, o bien tomar la palabra en el ser: ésta es la escuela de la que, con difícil conciencia, querido Manfredo, formaban parte desde los años sesenta.

Ahora bien, hemos vuelto a tomar la palabra, y estamos viviendo una experiencia profundamente humana -y por ello ambigua-, es decir, trato de explicarme, que estamos

dentro de una realidad que nos ofrece sentidos, un horizonte de sentidos, que llegan tras la destrucción del mercado que lo sublime nos ha permitido. Ahora discriminemos entre estos sentidos, para "Construir direcciones. Este trabajo, de redescubrimiento, de selección, de recomposición, lo hacemos dentro de dimensiones colectivas, siempre colectivas, a menudo concurrentes, otras veces antagonistas. Estar dentro de esta realidad nos enamora, nos trastorna, nos hace gozar, nos humilla, nos ofrece esperanza. En cada momento el deseo vive sobre el ritmo de las posibilidades. A veces cooperantes, como hemos dicho, otras veces antagonistas. Vivir este ser es un gran drama que interpretamos cada día de diferente manera. Volver a tomar la palabra significa hablar colectivamente, esto es, expresar el valor que colectivamente hemos producido y que colectivamente hemos reconquistado, arrebatándoselo al mercado. «La concepción exclusiva del talento artístico en el individuo y su consiguiente supresión en la gran masa -decía Karl Marx- es un efecto de la división del trabajo». Ahora que se ha atenuado la división del trabajo (sin que la intensidad de la explotación desaparezca) por obra del propio desarrollo capitalista, ¿cómo expresar este colectivismo elemental? , ¿cómo expresar la alta conciencia de que volver a tomar la palabra es una acción colectiva? , ¿cómo decir la esencia abstracta colectiva como base del arte?

El espectáculo del mundo es su continua reproducción. Aquí, cuando estamos dentro de este movimiento, la dimensión colectiva y la productiva son una sola cosa. Logramos ponernos al nivel del valor cuando producimos, esto es, cuando nuestra tensión productiva se realiza a través de la colectividad (de otro modo no se realizaría). Producir: ésta es la forma eminente de tomar la palabra. No hay producción sin colectividad. No hay palabra sin lenguaje. No hay arte sin producción y lenguaje. El arte es ante todo esta síntesis. La construcción de un nuevo lenguaje que, antes, alude a un nuevo ser; luego, cuando el arte estalla y se ha realizado la síntesis del lenguaje con lo nuevo, un nuevo elemento de vida y de conocimiento, otra dimensión de la ética se ha hecho real. Somos espinosianos hasta el fondo: vemos el ser construirse a través del hacer del deseo, como continuación del *appetitus*, del *conatus*¹⁸, del placer de vivir. Como voluntad de potencia.

El arte es la primera configuración, y la más plena y bella, como es evidente, de este formidable movimiento. Así pues, desde la deconstrucción nuestro trabajo se desarrolla consecuentemente hacia un proceso colectivo de autovalorización, de construcción de circuitos de valor y de significación totalmente autónomos, completamente libres del mercado, definitivamente conscientes de la independencia del deseo.

Tal vez, ya que aquí estamos hablando de producción, no esté mal establecer algunas groseras correspondencias entre épocas contemporáneas de la actividad artística y formas de

18. - *Appetitus y conatus* son dos términos centrales en la construcción del *modo* spinoziano en la *Ética*: «El esfuerzo (*conatus*) con que cada cosa intenta perseverar en su ser no es nada distinto de la esencia actual de la cosa misma» (*Ética*, III, P. VII); «Este esfuerzo, cuando se refiere al alma sola, se llama voluntad, pero cuando se refiere a la vez al alma y al cuerpo, se llama apetito (*appetitus*); por ende, éste no es otra cosa que la esencia misma del hombre, de cuya naturaleza se siguen necesariamente aquellas cosas que sirven para su conservación, cosas que, por tanto, el hombre está determinado a realizar. Además, entre "apetito" y "deseo" (*cupiditas*) no hay diferencia alguna, si no es la de que el "deseo" se refiere generalmente a los hombres, en cuanto que son conscientes de su apetito, y por ello puede definirse así: *el deseo es el apetito acompañado de la conciencia del mismo*. Así, pues, queda claro, en virtud de todo esto, que nosotros no intentamos, queremos, apeteceamos ni deseamos algo porque lo juzguemos bueno, sino que, al contrario, juzgamos que algo es bueno porque lo intentamos, queremos, apeteceamos y deseamos" (*Ética*, III, Pr. III, Esc.). Utilizamos aquí la traducción castellana de Vidal Peña, *Ética*, Alianza, Madrid, 1987. Una versión distinta se encuentra en la reciente edición de esta obra a cargo de Atilano Domínguez, Trotta, Madrid, 2000. (N. del E.)

la organización del trabajo. Probablemente (y teniendo en cuenta no obstante la volubilidad del mercado) podrían establecerse algunas grandes épocas: la del realismo, entre 1848 y 1870, que corresponde a la fase de apropiación de la lucha revolucionaria del obrero de oficio; la del impresionismo, que entre 1871 y 1914 corresponde a la fase analítica, mejor dicho, al desarrollo funcional del deseo de autogestión, de control de la producción capitalista y de su sobredeterminación, siempre a cargo del obrero profesional. Luego, cuando, tras la Revolución de octubre, se extienden por todo el mundo las oleadas de la reflexión revolucionaria y el capital se ve obligado a aceptar la masificación obrera como base de la producción, entonces se impone la producción de forma abstracta en el campo estético, una abstracción que es representación y contribución a la abstracción del trabajo y, contemporáneamente, fuente de imaginación alternativa: el socialismo. De 1917 a 1929 esta abstracción es expresionista, en el sentido de que anticipa heroicamente lo abstracto, atravesando lo figurativo, y lo vive empujando hasta la exasperación revolucionaria la pasión y el deseo estético; luego se desarrolla de forma analítica — siempre abstracta, pero, precisamente, analítica, variada, abierta al experimentalismo a todas las innovaciones que la crisis del modo de producción capitalista permitía y que el crecimiento de las luchas obreras imponía. Tras el 29 la única dimensión estética es la del arte-masa. Su historia interna lleva al 68. Llegamos aquí, pues, a este momento de alegría y de creación absoluta. ¿Qué decir? Aquí se abría, también en la historia del arte, un nuevo destino, el de la especificación de lo determinado, de lo constituyente, de lo innovador, en lo existente. Cómo puede existir lo determinado, cómo puede darse el acontecimiento, cómo puede determinarse la revolución. Cómo puede ser determinado lo abstracto, cómo puede devenir sujeto. Tras la fase de reapropiación y autogestionaria (1848-1914) que se divide, en torno a la Comuna, en los dos troncones realista e impresionista, época ésta dominada por el obrero profesional, por sus luchas, por sus utopías y por su revolución; tras la fase abstracta alternativa que se abre en 1917 y llega hasta 1968, a su vez dividida en su interior por 1929 entre expresionismo y experimentalismo, fase en la que el obrero masa produce su proyecto hegemónico, llegamos aquí, pues, a una nueva fase, la fase constituyente del obrero social... ¿Constituyente de qué, cuándo, dónde?

¿Pero de qué queréis que sea constituyente sino de comunismo? Repíteselo, Manfredo, hoy como entonces, cuando sobre la trama de nuestro deseo identificábamos la palabra del futuro. El arte, lo hemos dicho, vive de producción. La producción vive de lo colectivo. Lo colectivo se construye en la abstracción —ahora, esta abstracción colectiva productiva se busca como sujeto—. Esto es el comunismo. Estamos en la orilla de una historia casi concluida, sobre una ola que pese a hincharse imponente se aplaca al llegar a la playa. Como Colón, con más fuerza aún, cuando nada nos dice aún que íbamos a salvarnos, conocemos por detritos y por lejanas intuiciones de vida que lo estamos consiguiendo. El arte anticipa y sigue: su ambigüedad equivale a su humanidad.

Carta a Máximo, sobre lo bello.

5 de diciembre de 1988

Querido Massimo

En el fondo es verdad que todo el problema consiste en definir de dónde viene esa excedencia de ser que constituye lo bello, si de fuera o de dentro del proceso colectivo del trabajo humano. Y es evidente que, en la determinación de esta excedencia de ser, nos unimos con abandono y alegría, pero que también aquí nos dividimos, cuando damos respuesta a las cuestiones que la admiración suscita. El hecho es que, una vez recorrido el camino que nos ha llevado aquí, con el dolor y el esfuerzo que ha costado la ruptura con el mercado y la repetición adocenada de la vida. Estamos agotados. Lo bello, su excedencia respecto a la vida genera en nosotros una carga desmedida de emoción y esto nos empuja a la vez a la contemplación y a la irascibilidad, nos arrastra por los dos bordes -optimista y pesimista- de la vida moral. Esa excedencia de ser nos aplasta tanto como nos exalta, en la miseria y en la insuficiencia de nuestra experiencia. La potencia del ser, revelándose, nos es participada, pero solo en condiciones de impotencia. De tal forma que cada vez nos vemos obligados a recorrer el camino del descubrimiento, de nosotros mismos y de lo bello y a reconstruir las alternativas de esa experiencia colectiva que nos permite llamar bella a la excedencia de ser. Así, pues, antes de que la alegría nos oprima de nuevo ya estamos sufriendo; y viceversa. ¡Qué fácil es no saber ya entonces de dónde proviene lo bello! y una vez que lo hemos reconocido, aturdidos por su potencia, ¡qué difícil es decir: lo bello es el ser que me constituye, ese dios somos nosotros!

Tú afirmas: la inmanencia, el materialismo, nunca explicarán lo bello. Éste proviene del cielo, nace dentro de la sublime deriva que ha engendrado el mundo y cuya potencia solo puede ser descrita negativamente: tan grande es, tan misteriosa. Solo la teología negativa puede hablarnos de lo bello. Podemos hacer filologías, descripciones, reproducciones eficacísimas, pero ese momento divino que informa todos los materiales dándoles ser nuevo, excedencia de realidad y de emoción, este tiempo y este espacio mágicos, nunca conseguiremos comprenderlos, salvo, precisamente, como un reflejo negativo de lo que somos, un reflejo que se atenúa cuanto más se acerca el pensamiento a la fuente impensable de la creación, de toda posible excedencia de ser. Por otra parte, ¿cómo es posible pensar que la miseria de nuestra vida, y de la vida humana en general, puede constituir una base suficiente para la creación? , ¿cómo cabe pensar que semejante don puede remitirse al vacío de ser en el que agitamos nuestra naturaleza creada? , ¿cómo podemos pensar la posibilidad de una actividad creativa, cuando, junto a su metafísica imposibilidad, nosotros hemos sido testigos, en el desastre reciente de nuestra revolución, de la incumbencia de la nada? Por supuesto, no por ello desaparecen la esperanza y la ilusión de gozar: pero a nuestro vientre solo le llevará alimento el ángel o aquel que viene de otro reino. No hace falta ser creyentes ni espiritualistas para afirmar esta verdad: solo hay que recordar que el mundo está lleno de potencias misteriosas, y en el misterio vivimos. Lo bello es el misterio.

Así, la institución queda satisfecha. ¿Quién está eminentemente de acuerdo con este

misterio? Quien lo reproduce en perras gordas en el mercado, quien del misterio hace rareza y de la rareza cuartos. Pero, tú rebates, la indecencia del uso no elimina el misterio. Añades: es más, lo aumenta, nos obliga a perseguir lo bello entre los pantanos de la existencia y por consiguiente a construir su definición en términos cada vez más negativos, para imponer la diferencia, la gran diferencia del ángel que baja a la tierra, con la miseria que le rodea. En esta negatividad está la esencia de la determinación y del acontecimiento.

Así, pues, poco a poco, Massimo, una diferencia que debía ser de superficie pasa a ser entre nosotros una separación de caminos. De razón y de fe, de esperanza y de caridad. Ya que, por más que la excedencia del ser (cuando en lo bello se revela) tenga dentro de sí algo inopinado, esto no es misterio sino milagro: la determinación no es expresión de un relámpago en el vacío sino transformación, realización de un cúmulo de trabajo abstracto y universal. El materialismo introduce en la ontología el concepto de determinación como excedencia del ser. No simple quidditas, excepcionalidad, singularidad, pero tampoco simple exemplaritas (lo universal que se ha hecho individuo). Esa excedencia es un hecho creativo, que brota del trabajo. Es el conjunto del trabajo humano, acumulado, que determina valores, excedencias. El arte es uno de estos valores, el más construido, el más universal, y al mismo tiempo el más singular, que puede ser disfrutado por todos, *multitudo*¹⁹ en acto. El arte no es

19 .- Negri proporciona una introducción al concepto de *multitudo* en las siguientes líneas: "El término "multitud" era un término peyorativo, negativo, utilizado por la ciencia política clásica. La multitud era el conjunto de personas que vivían en un mundo pre-social, que se trataba de transformar en una sociedad política, una sociedad, y que se trataba, por tanto, de dominar. La multitud (*multitudo*) es un término de Hobbes que significa exactamente eso. En toda la ciencia política clásica, moderna y posmoderna, el término "multitud" se transforma luego en plebe, en pueblo, etc. [...] Hoy, en la transformación de la modernidad en posmodernidad, el problema vuelve a ser el de la multitud. En la medida en que las clases sociales en cuanto tales se disgregan, el fenómeno de la auto-concentración organizativa de las clases sociales desaparece. Nos vemos, pues, frente a un conjunto de individuos, y sin embargo esa multitud se ha vuelto absolutamente diferente. Es una multitud resultado de una mistificación intelectual; ya no se la puede llamar plebe o pueblo, porque es una multitud rica. He retornado el término de Spinoza, porque Spinoza razonaba en el marco de esa anomalía extraordinaria que era la grandísima República holandesa. Braudel la consideraba el centro del mundo: era una sociedad en la que, desde el siglo XVI, ya existía la educación obligatoria. La estructuración de la comunidad era sumamente fuerte, y existía incluso una forma muy amplia de "Estado del bienestar". Los individuos ya eran ricos. Ahora bien, Spinoza piensa precisamente que la democracia es la acentuación máxima de la actividad creativa de esa multitud rica. He empleado, pues, este término de Spinoza, que a su vez había dado la vuelta a un término de multitud considerado negativo, ese negativo que Hegel denominará más tarde la "bestia feroz", es decir, algo que es preciso organizar y dominar. Y esa multitud rica que Spinoza concebía por el contrario como el verdadero contra-pensamiento de la modernidad, en una continuidad que va de Maquiavelo a Marx y de la que Spinoza constituye un poco el centro, la cima, el momento de paso ambiguo, anormal y fuerte, esa idea de la multitud es exactamente el concepto al que hacíamos alusión más arriba.. (Toni Negri, "Multitud...", en *El Exilio, El Viejo Topo*, Barcelona, 1998, pp. 38-39) (N. del E.).

el producto del ángel sino la afirmación -cada vez el nuevo descubrimiento- de que todos los seres humanos son ángeles.

Recorramos mejor este formidable modo de producción. Hemos visto al trabajo asaltar el mundo -espíritu y naturaleza- y reproducirlo todo, de forma novísima, como segunda naturaleza abstracta. Es esta nueva realidad, plasmable y flexible, lo que observamos: en ella se determinan acumulaciones continuas, cada vez más complejas y amplias. Nuevos aspectos, nuevas figuras, nuevos mundos se construyen continuamente. Un mundo de mónadas -no halladas sino construidas-, un mundo facticio y sin embargo verdadero. Ahora bien, en primer lugar, el arte es representativo de ese proceso. Aquí topamos, no obstante, con una nueva y más esencial objeción. Si el arte está inserto en el modo de producción, ¿cuál es su especificidad respecto a los otros productos del trabajo colectivo? , ¿se parece acaso el arte a la plusvalía? , ¿es entonces una especie de plusvalía? y si no, ¿en qué se distingue? Se distingue de la plusvalía en la medida en que el trabajo artístico es trabajo liberado y el valor producido es por tanto una excedencia de ser producida libremente.

De ahí la reacción. Ante este proceso de liberación de la explotación, el capital reacciona e invierte en los valores artísticos, intentando reorganizarlos en el mercado. Si se escapan en la producción, deben ser sometidos en la distribución. En su ansia de organizarlo y dominarlo todo, de no dejar escaparse nunca ni siquiera el principio de una producción alternativa, el capital intenta además hacer del arte una fuerza productiva propia; pero aquí las cosas no le salen tan bien y siempre con gran ambigüedad: es la historia de las artes decorativas, del design, del desarrollo de la reproducción artística... En realidad el arte nos remonta directamente, en esta articulación, al acto creativo que constituye el trabajo en su esencia originaria, y es muy difícil contenerlo en las jaulas técnicas de su reproducción industrial. Tanto éste como aquél rompen toda prisión, se manifiestan como fuerza actual.

Cuando Marx se asombra de que el arte griego se sustraiga a las vicisitudes de la modernización y nos siga gustando en su inmemorable clasicismo, erróneamente llega a la conclusión de que el arte transciende el desarrollo histórico: debería haber llegado a la conclusión de que el trabajo artístico es la trampilla de la inagotable capacidad del ser humano de expresar el ser excedente, el trabajo liberado. Pero, ¿qué significa trabajo liberado? Significa que es trabajo que se ha librado de la obligación de la explotación, de la alienación al patrón, del sometimiento. Significa que es trabajo hijo de deseo. El deseo, la libertad, actúan sobre todo el trabajo acumulado, abstracto, incitándole al exceso, a desarrollar nuevos significados, sobreabundancia del ser. El trabajo liberado es lenguaje, esencia colectiva de la excedencia del ser.

Así, pues, la bello es ser nuevo, una excedencia construida a través del trabajo colectivo, producida por la potencia creativa del trabajo. Esta producción que determina el acontecimiento bello, esta producción de la bello, es trabajo liberado del mando. Cuanto más abstracto es este trabajo, mayor es su capacidad de producir excedencia de ser. Y éstos son los primeros elementos de una definición de lo bello.

Sin embargo, estas definiciones, y estos corolarios, pueden resultar insuficientes y ambiguos.

O pueden ofrecer terrenos ilusorios de solución del problema de lo bello y de la libertad. Por ejemplo, cuando yo mismo sufrí la derrota política de los años setenta y en la desesperación más profunda pedí al arte que me ayudara a soportarla y me explicara cuáles eran las vías individuales de resistencia y de redención, estuve muy cerca de la ilusión y la frustración. Intentando vivir la emoción poética como vía para salir del horror y de la angustia, sobrevaloraba las posibilidades del arte. Si el dolor exigía la ética y la ética se abría a lo poético, esto era importante pero no decisivo. En caso de que se hubiera querido verdaderamente salir de la crisis (y se hubiera podido hacer) hacía falta algo muy distinto... Era el compromiso de recuperar un camino solidario en la lucha por la transformación y por tanto de reencontrar las dimensiones colectivas de la producción de la libertad y de lo bello. Era preciso superar el miedo, oponerle la fiebre laboriosa del rescate, de la militancia renovada, recobrar la consciencia de las dimensiones colectivas de la historia que estábamos viviendo. En este marco el arte, la redención estética recobraban su actualidad, con el descubrimiento del trabajo colectivo liberado. Nuestra experiencia solo podía liberarse de nuevo a través de la *multitudo* -solo ésta nos consuela y construye la base de masa necesaria para la producción de una excedencia del ser. Mientras tanto, la soledad nos asusta y el miedo nos arrebató la libertad; y la soledad nos impone el despotismo y el miedo nos arrebató la posibilidad de producir excedencia de ser. El arte solo puede vivir dentro de un proceso de liberación. El arte es, por así decirlo, siempre democrático; su mecanismo productivo es democrático, en el sentido de que produce lenguaje, palabras, colores, sonidos que se arriman en comunidades, en nuevas comunidades. Para escapar de la ilusión estética, es preciso escapar de la soledad; para construir arte es preciso construir liberación en su figura colectiva.

Por supuesto, también en el despotismo se construye arte. Pero éste es testimonio del enemigo, milagrosa supervivencia de elementos de resistencia, de libertad, de esperanza. Mejor dicho, es algo más: es la perenne demostración de la irreductibilidad de la libertad, de la acción subversiva, del amor por la transformación radical. El mundo artístico no es «genio y desorden», auroral energía que debe ser regulada por el mercado o, mejor, por la academia, por la crítica; ni los artistas hijos de los dioses que deben ser inducidos a la regla del mundo; y si el estudio es retorcido y contradictorio, en todo caso debe conducir, como para Wilhelm Meister, al positivo resultado de la pacificación. No, el artista es, al contrario, el símbolo de la subversión realizada y de la libertad liberada. Nosotros consideramos al verdadero artista como un ser superior; pero no hay ser superior que no sea ser colectivo, ser para el comunismo. En el artista lo colectivo libera una excedencia de ser y la singulariza: y a su vez el artista es una obra de arte. Y si el ser es abstracto y facticio, por su parte el artista será una refundición del ser.

Volvamos, para terminar, a la definición, a la definición «republicana» de lo bello que opongo a la definición «angélica». Entendiendo por republicana la tradición que ve lo colectivo como base de la libre producción del ser. Para lo bello, una excedencia, una innovación. Una libertad que es liberada, cada vez más libre, cada vez más potente. Mientras que el ángel es el símbolo de un déficit, de una relación que nunca se resolverá.. Una inesperada ilustración de la confusión del ser que se opone a la construcción del ser y a su aclaración colectiva. Qué mal sabor de boca tiene el ángel. Qué impotencia se sorprende

expresando. En el fondo, el ángel es todavía la demostración de un poder desengañado y maligno.

Carta a Nanni, sobre la construcción.

18 de diciembre de 1988

Querido Nanni:

Hace unos días participé en un coloquio de intelectuales parisinos en provincias. ¡Extraña situación! Sea como fuere, estaba «el» gran literato del momento, novelista de cuatro estrellas, parlanchín y recién premiado. Empieza diciendo que la gran fortuna de nuestro tiempo consiste en el hecho de que dos grandes bloques de la narrativa han sido por fin arrinconados: la *nouveau roman* y la literatura engagée. Luego ha continuado lamentándose de que todas las novelas no sean como las suyas y las de Umberto Eco: a mitad de camino entre Victor Hugo y Jules Verne... Dejo la crónica: el resto no es tan interesante.

Te refiero solo mis impresiones, es decir, el estupor porque al descrédito del que goza injustamente la literatura comprometida se añada un odio tan sólido hacia la *nouveau roman*. Me preguntaba por qué razón se proponía este parentesco y me decía a mí mismo que probablemente esto pasaba porque la *nouveau roman* había sido una especie de realismo de lo abstracto, inicial renovación de la aventura del gran realismo clásico en un mundo en lo sucesivo incapaz de construir sujetos heroicos, productivo solo de imágenes y de estructuras insensatas e inconexas. Y añadía para mis adentros: pero, esta aventura, mutatis mutandis, ¿no es acaso la misma que la del realismo que penetró en el cubismo? Realismo de Cézanne -nouveau roman... La ecuación «nouveau roman - realismo del mundo abstracto -arte comprometido» que continuaba planteándome me parecía cada vez menos improbable, es más, el razonamiento tenía sal... Obviamente, he seguido pensando este tema. Y ahora, escribiéndote, y volviendo a la definición de lo bello con la que, creo, estás de acuerdo -lo bello es el producto de una acción colectiva de liberación que se presenta como excedencia del ser-, bien, volviendo a esto, me venía a la cabeza que esa ecuación podía ilustrar la definición y sobre todo introducirnos en la discusión de nuestras nuevas necesidades teóricas.

Pero dejemos a un lado analogías y ejemplificaciones. Midámonos más bien por un momento con el «deber ser» -no como imposible normativa del arte sino como idealidad que suple esa función, utopía que corre por él, praxis que lo constituye. Ahora bien, no logro entender cómo la poética puede no ser constructivista. El constructivismo es el destino de la gran poesía y de la gran novela. Pero hoy lo es a fortiori. Porque el mundo en que está instalada la función poética es un mundo abstracto, facticio, indeterminado, en los sentidos y los valores. Así, pues, sentidos, valores, sujetos, no pueden ser más que contruidos. No preceden por arriba sino que brotan por abajo, no anticipan sino que concluyen. Son productos de la estructura. Es un trabajo colectivo el que produce la singularidad. Es la *multitudo* de los elementos narrativos, de los hilos estructurales, de los réseaux significativos la que construye el sujeto. La trama, el nexo recitativo no son encontrados sino contruidos, un paradigma es mostrado y desarrollado. La hermenéutica del arte contemporáneo no compete al pasado, a la preexistencia de los elementos narrativos, sino a su futuro, a su constitución. Este trabajo se da al descubierto. En este sentido hoy toda expresión artística solo puede ser abstracta y constructiva. Éste es el único terreno sobre el que hoyes posible una ontología del arte.

Si ahora, a partir de estas consideraciones, vuelvo a lo que contaba el gran literato, me resultan cada vez más claros su oportunismo y su poco disimulada vulgaridad. En realidad, liquidando dos viejos fetiches -la *nouveau roman* y el arte comprometido- trataba de destruir la función de vanguardia que el arte debe ejercer sea como sea. Hoy, esta vanguardia no es compromiso moral, alma bella, militancia ideológica, etc.; el nuevo realismo es más bien testimonio de una época desesperada, realismo constructivo punk, violencia expresiva y vuelco de las técnicas de mistificación de la comunicación. Un solo fanzine punk contiene más realidad que todas las novelas de Eco y Orsenna. La desutopía -esperanza encarnada por aquel que sabe que ya no puede alimentarla- es la línea de luz de nuestro mundo. La violencia de nuestra experiencia, abstracta, dirigida contra nosotros y contra todos, es la única posibilidad de producir catarsis, pero una catarsis a su vez frustrada. Ésta es la vanguardia que el mar de fábulas vacías de color de rosa de la «galardonada novela contemporánea» no conseguirá anular. La vanguardia no arrastra al tiempo sino que la constituye radicalmente; es la definición de la bello que hemos dado y que se vuelve motor consciente de la propia producción.

Nanni querido, volvemos aquí, pues, a replantearnos el tema del gran realismo. Adecuado a nuestro tiempo, a la abstracción dramática en la que se presenta el ser. Es cierto que el gran realismo ha sido siempre una acción colectiva que producía una excedencia de ser, pero su novedad, la novedad de su esencia, se mide hoy con el tema de la abstracción. De modo que hablemos de nuevo de esta abstracción, y de cómo la actividad constructiva que es propia de toda experiencia artística realista se mide con ella. Hay dos métodos. Uno es de análisis y recomposición: es la matriz del realismo, clásico, el método de Manzoni, Balzac, Tolstoi. Pero hoy, a diferencia de ayer, del arte romántico, análisis y recomposición se miden con lo abstracto. Según este método, lo abstracto se subdivide en sus formas elementales y es recompuesto circularmente, como una máquina, un motor; dicho de otra manera: la realidad es mostrada en su abstracción, luego críticamente vaciada de sentido, y por último reconstruida siguiendo líneas de re orientación semántica. En este procedimiento el autor compromete su responsabilidad (¡con que fin del arte comprometido...!). Handke, y en general todos los modos de narrativa, literaria o cinematográfica que se ponen a prueba en este terreno, muestran una reflexividad recompositiva que crea -a través de la abstracción-nueva subjetividad. El segundo método es el decididamente punk. Aquí el acercamiento a lo abstracto no es analítico o recompositivo, sino ideal-típico y difusivo, antagonista y catártico. Lo abstracto es descrito siguiendo tipologías binarias que son tratadas de forma antagonista. Luego, esta función típica y antagonista se extiende lo más ampliamente posible, dando lugar a germinaciones múltiples, a la multiplicación de los modelos, hasta acumular ejemplificaciones didácticas y explosivas del absurdo de lo real. De Dante Alighieri en adelante una gran tendencia del realismo se ha movido en este sentido. Modernamente, los arquetipos son Stendhal, los románticos, Proust y Kafka. Hoy el realismo se modifica de nuevo en referencia a la naturaleza modificada de lo abstracto. El punk se revela como un punto altísimo de alucinada afirmación realista. La desutopía punk es la sensación de una catarsis posible y la certeza de que es irrealizable.

Hoy el gran realismo se vive entre estas dos grandes tendencias, escindido y recompuesto

entre ellas. En ambas, y en su combinación, el realismo es ante todo y esencialmente constructivo. El realismo es la poética que no imita, sino que reconstruye el mundo. Cuando la naturaleza y la historia se han hecho abstractas, ¡y hasta qué punto abstractas!, hay que preguntarse, por otra parte, si acaso es posible una estética alternativa a este realismo nuestro y sus diversas metodologías.

Cuando pienso en nuestro tiempo, en la formidable revolución que hemos vivido y en la crisis y la contrarrevolución que hemos sufrido, cuando pienso en la profunda analogía que nuestra época presenta con la crisis del Renacimiento y el inicio de la modernidad, pienso también en los grandes autores que han ilustrado ese momento: en Francois Rabelais, en particular, y en otros aspectos (y en otras dimensiones culturales, que en cualquier caso reflejan los mismos elementos de crisis) en Teofilo Folengo y en Miguel de Cervantes, es decir, pienso en cómo un mundo, un mundo nuevo -ayer el del humanismo y la burguesía, hoy el de la abstracción tecnológica y el socialismo-' se muestra incomprensible en sus comienzos y en cómo las fuerzas que viven en su seno proponiendo lo nuevo desean de inmediato una organización fantástica y libre. En aquel momento, el carácter liberado e inacabado de la nueva constitución del mundo se dio en clave grotesca, de la gran comedia -el arte se implantó en lo que sucede «de cintura para abajo»-. ¿y hoy? Lo cómico, la carcajada, el sarcasmo aún tienen su lugar. En la enorme fractura, en el sistema de oposiciones extremas que cualifica lo humano, la risa encuentra su justificación metafísica. Por otra parte, la única definición pertinente de la risa consiste en esto, en este sentido de la separación y el contraste. Sin embargo, aquella enorme floración fantástica y cómica a la que nos referimos ejemplificando históricamente, no vale como paradigma de nuestro acercamiento realista a la abstracción de nuestro tiempo. Porque hoy la modificación histórica ha pasado a ser una mutación biológica, y la risa, aunque sigue siendo una preciosa ayuda en la vida, no es sin embargo una clave de conocimiento. La risa ya no es un instrumento para descubrir con nuevas figuras fantásticas nueva realidad ontológica; de hecho, la naturaleza de esta última es demasiado difícil, problemática, feroz. Pero, de todas formas, más allá de la risa queda la paradoja, el carácter extremo de la tensión ideal, la posibilidad de dar nombre a realidades novísimas, la urgencia de expresarse de manera irreductiblemente original. Porque dar nombre a este nuevo mundo abstracto es tomar la palabra en su seno. Toda la diferencia con la crisis del Renacimiento reside aquí: entonces todavía existían potencias externas a la construcción humana e histórica de lo real -la construcción de lo real se configuró entonces como manufactura, producción sobre materiales externos; a su vez el ser humano pasó a ser fuerza de trabajo, esencia alienada-; hoy todo ha terminado, la construcción de lo real va al mismo ritmo que la construcción de la herramienta, la producción de la herramienta es lo mismo que la construcción del mundo. Nunca fue tan fuerte la paradoja, nunca se resolvió tan felizmente. Epistemología y ontología duermen bajo la misma manta.

Así, pues, está en nuestras manos, plena, la posibilidad de construir el mundo. De construirlo tal y como nos ha sido posible deconstruirlo. En esta radical operación, el arte se anticipa al movimiento global de lo humano. Es un poder constituyente, una potencia ontológicamente constitutiva. A través del arte el poder colectivo de la liberación humana prefigura su destino. Y es difícil imaginar el comunismo al margen de la acción prefigurada ora de esta

vanguardia de masas, que es la *multitudo* de los productores de belleza.

Con esto volvemos de nuevo al mismo punto. Es decir, al punto en el que, después de pasar a través del combate ético y concebir el realismo como constitución ontológica, el arte recupera en la actualidad su dimensión de compromiso político revolucionario. Es decir que, necesariamente, producir lo bello es revolucionario. Es decir que, necesariamente, el artista que produce lo bello está comprometido. Y si no se considera tal es un hipócrita o no es un artista. Por otra parte, la medida del compromiso no se da en referencia a un partido sino al ser: es preciso ser en el ser liberado, debemos ser para la revolución, de lo contrario no hay arte. El reconocimiento colectivo de este compromiso no se da a través de signos formales o de celebraciones litúrgicas; se da en la dinámica de la cooperación social productiva. La participación en esta dinámica aclara de qué parte estamos. Si epistemología y ontología se colocan en el mismo terreno, entonces la elección de campo pasa a ser inmediata; liberación o dominio, arte o mercado, se oponen tanto como realidades antagonistas que como disposiciones subjetivas.

Volvamos a nosotros, querido Nanni. Hoy sería necesario reabrir la función crítica, polémica, llenarla, difundirla, imponerla. No sé muy bien cómo hacerlo pero estoy convencido de que debe hacerse. El panorama es verdaderamente atroz. La autocensura, cuando se habla de determinadas cosas, es tan fuerte que, aparte de términos como revolución, vanguardia, comunismo, incluso nombres históricos como Robespierre o Lenin han sido borrados de la memoria. El colmo, creo, consiste en la exclusión de Saint-Just en un reciente Diccionario de la Revolución francesa. No sé muy bien cómo puede llevarse a cabo la reintroducción de aquellas palabras y de estos personajes en la consciencia de los contemporáneos -a buen seguro sé que será bella o no será. Hay que construir, por tanto, un modelo narrativo que pase a través de todas las artes y las recomponga en una unidad de proyecto práctico. No sé muy bien si la vía a seguir es la del gran realismo constructivo o la del punk, secularizadora, antagonista y difusiva. Acaso esta última corresponda mejor al absurdo y a la crueldad del tiempo que vivimos. Pero aún quedan cosas. Cuando, rastreando una historia posible del materialismo en la tradición poética del mundo occidental me vi frente a la grandísima tríada poética del XIX: Holderlin, Leopardi, Rimbaud, creí comprender el límite en el que la falsedad del mundo llega a tal profundidad que desencadena la luz de la alternativa, la potencia de la reconstrucción. Ahora bien, este materialismo creativo, que tanto la gran pintura como el gran teatro nos proponen en los momentos de crisis más grave, es la irresistible línea defensiva que podemos mantener. Dispuestos a ir más allá, capaces en cualquier momento de enviar patrullas a territorio desconocido, para observar y sabotear, pero sobre todo para experimentar y reconstruir.

Carta a Silvano, sobre el acontecimiento

24 de diciembre de 1988

Querido Silvano

Creo que en ningún otro caso tanto como en el del arte, de su producción y su mercado, se ha realizado hoy la forma de organización social que Marx llama “subsunción real”. ¿Qué es la subsunción real? Marx la define: «subsunción real del trabajo al capital. La característica general de la subsunción formal sigue siendo la directa subordinación del proceso laboral - cualquiera que sea, tecnológicamente hablando, la forma en que se le lleve a cabo- al capital. Sobre esta base, empero, se alza un modo de producción no solo tecnológicamente específico que metamorfosea la naturaleza real del proceso de trabajo y sus condiciones reales: el modo capitalista de producción. Tan solo cuando éste entra en escena se opera la subsunción real del trabajo en el capital [...] por una parte el modo capitalista de producción, que ahora se estructura como un modo de producción sui generis, origina una forma modificada de la producción material. Por otra parte, esa modificación de la forma material constituye la base para el desarrollo de la relación capitalista, cuya forma adecuada corresponde, en consecuencia, a determinado grado de desarrollo alcanzado por las fuerzas productivas sociales del trabajo [...] con el desarrollo de la subsunción real del trabajo al capital, y por tanto del modo de producción específicamente capitalista, el verdadero funcionario del proceso de trabajo no es el trabajador individual, sino una fuerza de trabajo cada vez más combinada socialmente [...] en la medida, sin embargo, en que la gran industria se desarrolla, la creación de la riqueza efectiva se vuelve menos dependiente del tiempo de trabajo y del cuánto de trabajo empleados, que del poder de los agentes puestos en movimiento durante el tiempo de trabajo, poder que a su vez -su powerful effectiveness- no guarda relación alguna con el tiempo de trabajo inmediato que cuesta su producción, sino que depende más bien del estado general de la ciencia y del progreso de la tecnología, o de la aplicación de esta ciencia a la tecnología». Aquí entonces «el desarrollo del individuo social se presenta como la piedra angular de la producción y la riqueza. El robo de tiempo de trabajo ajeno, sobre el cual se basa la riqueza actual, aparece como una base miserable comparado con este fundamento, recién desarrollado, creado por la gran industria misma. Tan pronto como el trabajo en su forma inmediata ha dejado de ser la gran fuente de la riqueza, el tiempo de trabajo deja y tiene que dejar de ser su medida y por tanto el valor de cambio deja de ser la medida del valor de uso. El plustrabajo de la masa ha dejado de ser condición para el desarrollo de la riqueza social, así como el no-trabajo de unos pocos ha dejado de serlo para el desarrollo de los poderes generales del intelecto humano. Con ello se desploma la producción fundada en el valor de cambio, y al proceso de producción material inmediato se le quita la forma de la necesidad apremiante y el antagonismo. Desarrollo libre de las individualidades, y por ende no reducción del tiempo de trabajo necesario con miras a poner plustrabajo, sino en general reducción del trabajo necesario de la sociedad a un mínimo, al cual corresponde entonces la formación artística, científica, etc., de los individuos gracias al tiempo que se ha vuelto libre y a los medios creados para todos...».

Reanudemos todo esto desde nuestro punto de vista y en esta coyuntura de nuestro discurso. El desarrollo de la subsunción real, es decir, del dominio en el que todas las categorías de la vida se ven reducidas a una sola forma, funcional a la reproducción capitalista de la sociedad -y el arte es el primero en sufrir esta situación-, pues bien, esta determinación es absolutamente contradictoria. Choca inmediatamente, en este nivel del desarrollo, con una alternativa radical, que es de rechazo del dominio capitalista sobre la actividad productiva. Esta alternativa radical no nace de pulsiones morales o meramente individuales: al contrario, está ligada a la colocación material de los sujetos, en cuanto productores, en el movimiento de la constitución social. Así, pues, el arte, en tanto actividad encaminada a la valorización del trabajo de la masa para gozar de libertad, en tanto construcción de una excedencia de ser a través de la liberación de la fuerza colectiva del trabajo, solo puede ser rechazo del dominio capitalista. El arte no puede aceptar el mando capitalista: si algún artista lo acepta, solo significa que carece de conciencia y que su discurso configura una contradicción in adjecto. En otras épocas, cuando el dominio capitalista aún no se había desarrollado sobre toda la sociedad, podía haber espacios en los que la autovalorización poética se tallaba un nicho de libertad. Que en tal caso el arte fuera disfrutado sobre todo por las clases acomodadas no es una casualidad (como bien subraya Marx: «el no trabajo de los pocos como condición del desarrollo de las potencias generales de la mente humana»). Ni es casual que para muchos artistas el mecenazgo desempeñara una función positiva: les permitió la existencia no como esclavos del capital sino, al contrario, liberados, a través del mecenazgo, de la necesidad de servirle. Pero cuando la subsunción real y total del capital sobre la sociedad es algo consumado, entonces la autovalorización artística se rebela. Su condición metafísica es ya de la rebelión y el rechazo.

Pero tratemos de ver cómo se desarrolla hoy la figura del artista. La condición elemental es la del mercado. El nacimiento de la figura poética se da en el mercado. Con todo, y con implícita contradicción, este mismo nacimiento es el descubrimiento de que lo imaginario, el gusto, la inteligencia crítica están bloqueadas por el mercado. La afirmación inmediata del arte es también el inicio de la contradicción. Aquí vamos a hablar sin detenernos demasiado de esta contradicción, porque ya lo he hecho en otro lugar (te he hecho llegar, Silvano, la anterior carta a Giorgio} cuando he hablado de lo sublime. Pero darnos prisa en reanudar el discurso no significa silenciar sus alternativas, sus derivas, es decir, las diversas posibilidades que abren la inmediatez del rechazo, la explosión de lo sublime, la ruptura del mercado como dimensión grandiosa e insoportable. Es en el terreno del rechazo, pues, donde se abren las alternativas.

La primera es la utópica. Como hemos visto, cuando el artista rompe con lo sublime y se proyecta más allá, lleva consigo la experiencia de lo abstracto. Ir más allá de lo sublime es ir más allá de lo abstracto; no para volver a lo natural sino para construir en lo abstracto, con lo abstracto, un nuevo mundo. Una nueva naturaleza, una nueva relación comunicativa. El contenido de liberación de la experiencia de conocimiento y ética, que ha impuesto la ruptura de lo sublime, se ve ahora interpretado según la libertad del nuevo mundo, según las reglas de la artificialidad abstracta. Ahora bien, en este lapso, contradictoria y a veces indecentemente, vuelve a plantearse la utopía: vuelta a la naturaleza, renuncia a moverse por la abstracta y a veces fría llanura de la constitución del nuevo mundo, miedo a lo facticio,

recuperación de lenguajes comunes, realismo empírico... En este caso, la utopía es una actitud platónica, una deriva reaccionaria, la ilusión de hallar un mundo hecho y derecho. Aquí la autovalorización singular no tiene el deseo ni el valor de vérselas con la colectividad abstracta del proyecto, con la verdadera utopía que es la que se pone más allá de lo abstracto, en el desesperado seguir hacia adelante, aunque fuera hacia la nada, de nuestra potencia. Al contrario, se busca redención en la naturaleza -en la mistificación de una naturaleza incorrupta que ya no existe- o en Dios, ignorando que ahora o se encuentra a Dios como potencia creativa, facticia, en definitiva, se le construye con nosotros mismos o si no lo mejor es olvidarle como inútil oropel, *asylum ignorantiae*. La utopía es una ilusión; además, hoy la utopía no puede ser más que reaccionaria. Ya no contiene jirones de esperanza.

La segunda alternativa ilusoria es la terrorista. Son varias las figuras en que se presenta -funciones y comportamientos de sabotaje más o menos relevantes y eficaces-; en todo caso, se mueve desde la conciencia de que se debe actuar en el terreno facticio que va más allá de lo abstracto. Sin embargo, en este paso se impone la desesperación. Si encomendándose a la utopía se cede a la rosácea resignación de una aurora impotente, en el recurso al terrorismo vence el negro resentimiento de una noche no superada. El terrorismo rompe el hilo de la vida allí donde puede ser reanudado; rompe las solidaridades colectivas del luchar y el construir, afirmando la propia y dura soledad; místicamente transforma la esperanza en un salto mortal. El terrorismo tiene un estatuto ontológico más alto que la utopía porque accede al mundo de lo abstracto, pero aquí se desvanece en él la confianza en la función constructiva de la imaginación. El grito o el desgarrón, la desesperación que no se hace lenguaje sustituyen al movimiento de la liberación, a la potencia constitutiva. La autovalorización se abstrae pero no se proyecta. El sabotaje no sabe volcarse en constitución organizativa. El sujeto queda fijado, ferozmente inmovilizado en el terreno abstracto al que ha accedido, asustado ante el nuevo destino que le espera y desorientado por las enormes perspectivas. Sin embargo, cuánto sufrimiento se vuelca aquí sobre la poesía. Qué extraordinarias empresas lleva a cabo el pintor para volver a aparejar su paleta cuando ha tocado este reino de abstracta y total disponibilidad.

No es suficiente. La única alternativa para quien ha apartado el velo de Saïs y ha intuido el rostro de la divinidad... ¡pero para qué repetir estas tonterías románticas!; es tan material la experiencia de lo sublime, está tan más allá de toda ilusión de divinidad... Así, pues, la única alternativa para quien ha atravesado el desierto de lo abstracto es la de la potencia constituyente. La deconstrucción de lo abstracto, su aceptación, su reducción a singularidades elementales o la reconstrucción, la tendencia, la obra positiva de construcción de un nuevo mundo. Aquí queríamos llegar. La liberación se desarrolla, de actividad pasa a ser ontología, de destrucción del pasado pasa a ser liberación continua, estado de la conciencia. Más concreción, me pides, ¿verdad, Silvano? Ya sé que cada vez que nuestra discusión llega aquí, me haces la misma objeción, y tienes razón. Pero, ¿cuál puede ser la concreción de un acto creativo? Solo el crear. La libertad, el infinito número de las posibilidades reales, habita en su seno. Y, sin embargo, esta respuesta sigue siendo genérica y no es suficiente. El gran, fundamental discurso que en este momento es necesario es el de la determinación del acontecimiento. ¿Cómo podemos construir o simplemente pensar el acontecimiento en este terreno abstracto que es el único que conocemos? ¿Cómo podemos,

no digo prefigurar, no digo preconstituir, sino simplemente presentir el acontecimiento determinado? ¿Cómo acercarnos a la excedencia del ser? , ¿a su espera, a su realización?

Hoy, a esta tarea de la humanidad, a este compromiso del intelectual, la actividad poética puede introducirnos con firmísima decisión. Ésta no arrebató a las masas su fuerza, sino que construye tan solo una nueva forma, de expresión, de comunicación, un lenguaje adecuado al objeto. Es el prototipo de la acción de vanguardia y su piedra angular. Lee el futuro como imaginación en acto. Potencia de la inteligencia y del sentido, poder constituyente. De hecho, aquí ocurre el milagro, que no es una intervención desde el exterior, la explosión angélica de un acontecimiento incongruo, sino un juntarse del acontecimiento y la historia, un construirse de la historia en coincidencia con el acontecimiento y un consiguiente desplegarse del acontecimiento en el relato. Esta síntesis nueva y fortísima es la que muestra al arte, al movimiento poético, que están instalados en el ser, que están, por tanto, en condiciones de determinar una excedencia. Es el sentimiento de estar instalado en el ser lo que permite realizarse al artista. De hecho, éste construye un lenguaje, mejor dicho, algunas palabras de un lenguaje, y reconstruye y renueva, gracias a ello, una lógica. El artista es el conducto entre la acción colectiva que construye ser nuevo, nuevo significado, y el acontecimiento de liberación que fija esta nueva palabra en la lógica de construcción del ser.

¿Qué haremos ante este paso radical de la crisis de la posmodernidad, de la ruptura de la subsunción real? Estamos obligados a construir, a través de lo abstracto, con materiales abstractos, una nueva realidad, un nuevo movimiento. Pero un movimiento es un relato. El acontecimiento futuro es construido por un relato. La crisis del acontecimiento revolucionario está ligada a la caída del relato revolucionario y solo un nuevo relato logrará determinar no un acontecimiento revolucionario sino su pensabilidad. Hoy el arte debe afrontar esta prueba, la relación entre acontecimiento y relato. Está obligado a salir del discurso posmoderno, saltando hacia adelante, más allá de cualquier límite; entonces, tal vez vuelva a caer en la repetición utópica de un pasado irrepetible o bien se autodestruya en la desesperada y rabiosa reivindicación del acto de ruptura. No, debemos desplegar la ruptura y su peso ontológico en el relato de la alternativa ontológica, en el diseño implícito en la excedencia ontológica. Este desplegarse del relato pone las bases del acontecimiento. Ojo: el relato tiene que ver con el pasado tanto como con el acontecimiento deseado; nada, pues, o casi nada. La atracción del acontecimiento hacia el relato y el concluirse del relato en el nuevo acontecimiento, tan esperado como inesperado, este desplegarse hacia el futuro no está prefigurado, ni es prefigurable, antes bien, es el proceso mismo de la liberación. Y entonces, de nuevo, ¿para qué sirve el relato? Para volver a ponernos en la situación del que espera el acontecimiento y se impone su construcción. Aquí la *multitudo*, el conjunto de la imaginación de la *multitudo* , está en movimiento. Hay acaso una tensión más increíble que ésta: la de un relato que rechaza el pasado para trasladarse al futuro, que lo pone todo en tensión hacia un nuevo acontecimiento.

Acontecimiento que no puede ser más que revolucionario. Y cuando se dice revolucionario, atravesando la noción de lo bello, se dice una acción de masa tan profunda que implica un efecto transformador sobre la estructura del ser . Sobre la constitución de la existencia, a través de las vicisitudes de una liberación, a través de la recomposición de la libertad y de lo

abstracto, de la vida y del proyecto. Arte como *multitudo*: con la revolución, más allá del mercado, para determinar excedencia de ser .

Carta a Raúl, sobre el cuerpo.

15 de diciembre de 1999

Querido Raúl

Después de más de diez años me pides que reanude el discurso sobre el arte o, para ser más precisos, que entre de nuevo en el laberinto de la relación entre arte y multitud. La única razón por la que acepto responderte es que, sin añadir gran cosa a lo que ya se ha dicho, hoy asoma la cabeza en mi conciencia una fuerza de conocimiento (¿voluntad de potencia?) que no existía hace diez años. La nueva voluntad y la nueva potencia se presentan allí donde el sentido de una nueva época se ha desvelado. Tal vez mi conciencia podrá entonces, después de tanto, encarar provechosamente el nuevo tiempo.

Permíteme hacer un poco de crónica. La semana pasada, durante las horas que mi condición de semi-prisionero me ha permitido utilizar libremente (con diversas estrategias), he asistido a un espectáculo de Pina Bausch y a uno -el Macbeth- de Nekrosius. He gozado con estos espectáculos, bellísimos en su potencia innovadora. Pero lo que he percibido por encima de todo -en la participación en el acto artístico y en la contemporánea sensación de distancia (que me retenía) hacia lo que había disfrutado en el pasado- lo que he percibido es que una metamorfosis -que llevábamos esperando mucho tiempo, como animales de presa, agazapados, hambrientos, atentos y palpitantes, que una metamorfosis, pues, ya se ha producido. He pensado: la transición ha terminado. La pasión ya no descansa en la espera ni, como ha ocurrido a menudo, se magulla y se lastima atravesando las telas metálicas del futuro. La pasión, tal vez, yace ya en el porvenir, reflejándose en un alba que la revela en su metamorfosis material, o, mejor dicho, que la hace explotar: boom (como decían los futuristas, otros expertos de un mundo en implosión, que aguardaba frustrado su expresión, ahogado, reprimido y sin embargo -en la espera- ya metamorfoseado, y que no habría podido expresarse a no ser de manera revolucionaria). Es éste, pues, el hilo rojo que me prepara para reanudar el discurso, para aventurarme de nuevo en el laberinto.

Así, pues, querido Raúl, esta carta postula una metamorfosis consumada: es una carta sobre el cuerpo. De hecho, ¿dónde, sino sobre el cuerpo, desde dentro del cuerpo, como si conociera danzando, puedo experimentar mejor esa mutación? , ¿cómo podría percibirla si no aferrase el aumento (y la metamorfosis) de potencia del cuerpo? Por supuesto, ya los modernos sabían que el cuerpo es el punto central y final de toda constitución del mundo, su sola entelequia... Spinoza, en su estupor ante la potencia del cuerpo, pero ya Maquiavelo y Galileo, recorriendo las geometrías de la ciudad y del cosmos, por no hablar de los poetas y los pintores, de los arquitectos y los editores del Renacimiento mediterráneo y nórdico..., todos nos relataban en sus fábulas una «creación» por el hombre. Pero hoy el cuerpo ya no es solo un sujeto que produce y que, produciendo arte, muestra el paradigma de la producción en general, la potencia de la vida: en lo sucesivo el cuerpo es una máquina en la que se inscriben producción y arte. Es todo cuanto sabemos, nosotros, posmodernos.

Pero veamos mejor la cuestión. ¿En qué consiste esa metamorfosis del cuerpo que el arte hace paradigmática y exalta? ¿Qué significa inscribir en el cuerpo la acción de la metamorfosis? Consiste en el hecho de que lo abstracto que hemos reivindicado (y del cual las cartas de los años ochenta representan el testimonio tenaz) ha pasado a ser la materia viva, determinada y concreta (es decir, el contenido y el motor) de todas nuestras expresiones. La vida ha subsumido lo abstracto, después de que lo abstracto subsumiera la vida. El capitalismo nos había arrebatado lo concreto de la vida; hoy, lo concreto, lo singular se hacen con la abstracción, la mercancía, el valor. Se los arrebatan al capital y lo hacen a través de la ingenuidad de cuerpos potentes. Algunos (Foucault, en primer lugar, más tarde Deleuze y otros a continuación) llaman biopolítica a esta inversión de la subsunción: con bastante razón, ya que, a decir verdad, biopolítica (es decir, implantada en los cuerpos y en su relación en la multitud) es la operación a cuyo través el producir, después de haber sido arrebatado hacia lo abstracto, es capaz ahora de trastocarlo y mantenerlo aferrado en la singularidad. Aquí se muestran las verdaderas mutaciones, las metamorfosis: las que se han producido en forma de prótesis, esto es, como excedente de la potencia física de los cuerpos a través de la adquisición de nuevas herramientas; éstas crecen en forma de red, esto es, se fijan en la comunicación y la cooperación de los cuerpos; y, por último, las que se constituyen en el éxodo, en la movilidad espacial y la flexibilidad temporal, en la capacidad de mestizar cuerpos y lenguas, por la dignidad del animal-hombre.

Así, pues, el cuerpo de la metamorfosis es aquel que se ha apropiado (ha hecho suya, a través de la red y el éxodo, en forma de prótesis) de la herramienta. La historia del ser humano es el discurrir de una construcción de instrumentos y, a través de éstos, de una articulación práctica de su mísera existencia de ser implume, singularísimamente indefenso. Hoy, la herramienta -instrumento que une al ser humano y la naturaleza- es cada vez más hecha propia por el ser humano, absorbida en/por su acción. Historia de instrumentos, historias de trabajo cuando el trabajo, en el paso de la modernidad a la posmodernidad, deviene más inmaterial, la herramienta se metamorfosea, es decir, deviene más mental. La hoz y el martillo, la azada y la pluma y en lo sucesivo también, cada vez más, la literatura y las artes plásticas (las herramientas a cuyo través éstas se expresan) son mediadas por instrumentos (¿lingüísticos?) que cada uno de los humanos promueve e incorpora a su propia existencia. Así, lo abstracto de la función se ve sometido a la singularidad de la acción o, para ser más precisos, a la determinadísima potencia del cuerpo. Y -como hemos dicho- a la del lenguaje, a su expansividad.

Ahora bien, estos pasos marcados por una potencia abstracta que deviene prótesis del cuerpo, determinan, para aquel que los observa, algunas dificultades de importancia; precisamente cuando uno se da plena cuenta de la mutación operada, y cuando se ven a continuación las capacidades del cuerpo de producirse poiéticamente, en cada una de sus funciones expresivas. ¿Dificultades? Quizás el término es impropio: digamos mejor paradojas, paradojas complejas, difíciles de describir y más aun de resolver. Aquí nos detendremos en dos de estas paradojas de las nuevas prótesis de los cuerpos.

La primera paradoja es la de una estética, esto es, de un discurso sobre lo bello que, enfrentándose a esta concreción de los cuerpos, ya no puede darse -ya no- de verdad. Una

condición humana que, en la expresión del cuerpo, realiza la apropiación de la herramienta, no permite, en efecto, la subsistencia de un discurso estético (separado de la acción de producción de lo bello). De manera que solo podrá haber, darse, consistir, poética, como poiesis artística singularísima, como acción que expresa desde el interior del actuar una práctica de lo bello. Ningún discurso podrá describirla; solo un discurso que participe de la poética podrá expresarse. Pero aquí asoma la paradoja; porque esta práctica singularísima ya ha dominado lo abstracto y ahora involucra a la multitud. La poética que analizamos es un terreno enmarañado, inextricablemente, como un campo de batalla donde, en lo concreto, resurge (esa concretísima poética del cuerpo) y afirma su vigor para la multitud. Singularísima, esa acción poética tiene la expresividad de la palabra, la potencia de cooperación del lenguaje, un uso universal. Podría advertirse que, en momentos diversos y, sin embargo, con continuidad, las vanguardias de la modernidad han pretendido que la estética se disolviera en una poética universal de los cuerpos o en una política del arte: pretensión vana, no obstante. Por el contrario, hoy, en la posmodernidad, se está produciendo esta mutación: la poética se hace potencia ontológica, herramienta del hacerse concreto de lo abstracto.

Estamos como en el umbral de ese acto de «amor intelectual» que Spinoza prescribía al sabio como finalización de la búsqueda de la verdad: una singular producción ética de lo verdadero, una apropiación determinada de la totalidad abstracta, un hacerse amoroso del más alto deseo intelectual.

Así, pues, también en el caso de la relación invertida entre estética y poética, asistimos, y vivimos paradójicamente, la vicisitud que describimos desde el comienzo, cuando lo abstracto es subsumido por lo concreto y solo ahí es capaz de decirse, como en lo sucesivo la modernidad solo es decible en el seno de la posmodernidad. Llegados a este punto, Raúl querido, hermanito mío, ¿qué hacemos con la estética? Por otra parte, es estúpido que yo trate de explicártelo: por lo poco que sé, has transformado tu vida en una poética de la metamorfosis: nada de «estético», por supuesto, ningún dandismo ni tampoco spleen, ni Oscar Wilde ni Baudelaire; al contrario, una poética que atraviesa la «okupación» y navega en red, pinta a la Basquiat en los transportes públicos y escribe poesía a la Seattle... y propone en lo social, en la metrópoli, lucha de clases y liberación. Una lucha de apropiación de herramientas cada vez más potentes, de expresión de deseos cada vez más ricos y lenguajes cada vez más eficaces, de goce de una comunicación cada vez más abstracta y de una poética cada vez más singular.

De todas formas, debemos hacer frente a otra paradoja cuando encaramos el impacto de la poética en los cuerpos, y, por tanto, el sojuzgamiento de lo universal por parte de lo singular y de la multitud (de singularidades). ¿Qué pueden querer decir estas afirmaciones? ¿Qué tienen de sensato?... ¿No es una paradoja irresoluble pretender que lo universal sea sojuzgado por una potencia corpórea singular? Raúl querido, no es éste el momento de recorrer las problemáticas de lo singular, de la *haecceitas*²⁰, de la existencia «en aquello que

20.- *Haecceitas* podría traducirse por “estidad” – de «esto» (*haec*) -. Según Duns Escoto, el principio de individuación, lo que hace que una entidad dada sea individual, no es la materia, ni la forma, ni el compuesto (a diferencia de las variantes escolásticas de la metafísica analógica), que no pueden singularizar una entidad. Sólo puede ser la «última realidad de la cosa» «última realitas entis, quod est materia

le es propio» -ha sido condenadamente enrevesado este debate, cuyo primer episodio consistió en la percepción del choque de los átomos, en su caída vertical, en el «clinamen» materialista de la singularización (en la percepción, pues, en la violentísima, paradójica transversalidad y/o casualidad de toda potencia creativa... y de su libertad... irreductible)-. Y ahora nos encontramos de nuevo en una situación análoga: la llamamos «posmoderna». Finalmente, la posmodernidad es esto: la singularidad que se impone sobre la universalidad, la corporeidad que emerge como multitud irreductible, detentadora (y productora) de su propia ley. Es esta corporeidad singular lo que al arte de la multitud exalta (es decir, la sensatez de los cuerpos que se han reapropiado de la herramienta, que han hecho de ésta -en la red y en el éxodo- su prótesis). Aquí la singularidad es más importante (¿qué digo?, es otra cosa y otro modo de valorización completamente distinto) que lo universal; y esa multitud a la que cede su lugar lo universal y los cuerpos que la constituyen, son mucho más potentes que toda forma que pueda cobrar lo universal (lo universal, o sea, la «humanidad», el «derecho», la «ley», el Gattungs Wesen y todas las historias que se han querido contar para adecuar viejos valores de dominio a la nueva experiencia de la vida). Sin embargo, no era difícil superar esas posiciones, no era imposible vivir positivamente estas paradojas... Si pienso en mi vida, en la de mi generación y en la de las generaciones sucesivas alrededor de y después del 68, me doy cuenta de que toda nuestra experiencia, en lo bueno y en lo malo, puede resumirse en un continuo y extremo intento de excavar en la experiencia la singularidad contra lo universal y de poner por delante los cuerpos, contra toda abstención vacía, contra las torvas y hoy ya insoportables declaraciones de los «derechos humanos» y de cualquier otra esencia universal, ineluctablemente reivindicadas a base de guerras y destrucciones de todo tipo. De ahí que, si esa paradoja existe -la paradoja cuya discusión ha dado lugar a estas consideraciones- y si esta paradoja propina de todas formas un bofetón a todo aquel que se mantenga en la «*ancient rule*», *don't worry*... nuestra tarea sigue siendo resolverla, siempre de nuevo. ¡Y es posible!

Pero, ¿no ha superado ya todo esto el modo en que hoy se vive y se produce arte? ¿No se ha impuesto en primera línea la hegemonía de los cuerpos? Esta impresión mía es tan cierta que en lo sucesivo aquellos que aspiraban a una figura distinta del arte (una estética en vez de una poética, un poder sobre lo bello en vez de un discurso productivo de cuerpos bellos y potentes), bien, éstos se esconden y se reconocen solo en esas oscuras angosturas llamadas museos, en esos vulgarísimos gentíos llamados mercado del arte, subastas y burdeles, y en el impotente narcisismo del coleccionismo. Universal prostitución del dinero y de la especulación contra la singularidad del producir...

vel quod est forma vel quod est compositum»: Opus. ox. II disp. 3, q. 6, n. 15), que Duns Scoto llama *haecceitas*. La naturaleza de la entidad y su haecceidad no pueden distinguirse realmente, pero hay entre la naturaleza y la entidad una distinción formal. La haecceidad no es sólo un término. Es la *ultima actualitas formae*.

En Deleuze y Guattari, que retoman y modifican el concepto de Duns Escoto, la haecceidad es un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia: «no todas las individuaciones se hacen de acuerdo con el modo de un sujeto o incluso de una cosa. Una hora, un día, una estación, un clima, uno o varios años -un grado de temperatura, una intensidad, intensidades muy diferentes que se componen- tienen una individualidad perfecta que no se confunde con la de una cosa o la de un sujeto constituidos. "¡Ay, qué terribles cinco de la tarde!". Lo que distingue este tipo de individuación no es ni el instante ni la brevedad. Una haecceidad puede durar tanto tiempo, e incluso más, que el tiempo necesario para el desarrollo de una forma y para la evolución de un sujeto. Pero no se trata del mismo tipo de tiempo: tiempo flotante, líneas flotantes del Aión por oposición a Cronos. Las haecceidades no son más que grados de fuerza que se componen, y a los que corresponde un poder de afectar y de ser afectado, afectos activos o pasivos, intensidades» (Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, Pre-textos, Valencia, 1980, p. 104). (N. del E.)

Raúl querido, un último tema. Temo que pueda pasar por un discurso romántico: no lo creo tal y verás por qué... Ahora, el tema es el siguiente: en la medida en que deviene productor singular, y ha incorporado así las herramientas de la metamorfosis del mundo, en esa medida, la nueva singularidad construida ya no tiene nada que ver, no solo con lo universal, sino con la naturaleza *tout court*. *El arte, la poética posmoderna de los cuerpos, es necesariamente* contra natura. No es que lo devenga; no es que, a tal fin, se deban seguir aún especiosos dictámenes de las vanguardias, gargarizar los -ismos, declamar manifiestos futuristas o utópicos: no, la poética posmoderna de los cuerpos *es ya* contra natura. Naturaleza es fatiga, muerte, habituación, repetición: nada de esto es la libre poética del crear por parte del humano metamorfoseado. Nuestra poética incluye el esfuerzo de vivir mucho más tiempo, y el deseo de derrotar a la muerte, y por tanto de exaltar la vida, a través de mayores inversiones en la sanidad, en el *Welfare* en general, contra la contaminación ambiental... estas «banalidades» son bellas: el «recorte del gasto público», los «equilibrios monetarios y contables» son feos... Esto es lo que significa, entre otras cosas, estar contra la naturaleza: contra esa maldita naturaleza, constituida por átomos que llueven tranquilos y repetitivos (siempre acompañados, no obstante, de la policía -ya sea divina o humana, clerical o laica-)... hasta que una fuerza poética, un «clinamen» de multitudes singularísimas en singularísima revuelta, con actos poéticos, lo rompe todo, y transforma esa caída de átomos en un acto de amor. Amor por los demás, amor entre todos. *Amor es lo contrario de naturaleza*. Amor es *poiesis* colectiva, es el producir y el amar de la multitud, es arte. Y arte es multitud de singularidades en movimiento, es lo infinito de los ademanes que ponen a un cuerpo en los brazos del otro; y así siempre, con indecibles aceleraciones, que aumentan la potencia de la mundanidad, es decir, del ser singular en el mundo productivo.

Querido Raúl, no sé si he sido capaz de darte el sentido de la revolución que hemos vivido en estas últimas décadas. Si ya no hay arte, se debe solo a que los cuerpos se han reapropiado de él; está verdaderamente por todos lados en las prácticas de la multitud; dentro de los cuerpos el arte experimenta nuevas composiciones metamórficas: ¡cuánto puede el cuerpo! Así, el arte ha dejado de ser una consolación, y asimismo de representar cualquier tipo de polaridad trascendente o transcendental... Es vida, es incorporación, es trabajo... El arte ha dejado de ser una conclusión; al contrario, es un presupuesto. Sin alegría, sin poética, ya no habrá revolución. Una vez más el arte se ha anticipado a la revolución.

Itinerario de Toni Negri

Michael Hardt²¹

En una entrevista de 1980, en la que Michel Foucault sopesaba el papel público de los intelectuales en la sociedad contemporánea, pensó en el ejemplo de Toni Negri: «Claro que no estamos en un régimen que envía a cultivar arroz a los intelectuales, pero, por cierto, dígame, ¿ha oído hablar de un tal Toni Negri? , ¿acaso no está en la cárcel en calidad de intelectual?»²²...

Por un lado, los comentarios de Foucault apuntan al hecho escandaloso de que un país democrático como Italia, que aprecia la libertad de expresión y de pensamiento, pueda condenar a alguien como Negri por su papel como intelectual. Por otro, sin embargo, tal vez lo más interesante de la observación de Foucault sea que Negri presenta un ejemplo anómalo como intelectual. En efecto, Negri ha creado un modelo poderoso y original de ser un intelectual público y político en las últimas décadas del siglo XX.

Si uno se limitara a seguir las crónicas periodísticas, la biografía de Toni Negri podría pasar por un guión de Hollywood, lleno de aventura, escándalo, intriga, revuelta, encarcelamiento y fuga. En particular, en la prensa italiana Negri ha sido acusado de todo tipo de delitos intelectuales, desde haber sido un «mal maestro» a corruptor moral de la juventud. No cabe duda de que pocas vidas intelectuales presentan una trayectoria similar, y pocas han cosechado tal grado de celebridad, atractivo y tragedia debido a sus actividades intelectuales. Sin embargo, si consideráramos las cosas solo desde la perspectiva de los mass media y del espectáculo comprenderíamos bien poco de la sustancia intelectual y política del itinerario de Negri durante los últimos cuarenta años. En efecto, su vida se presenta como una aventura, pero una aventura colectiva de auténtico compromiso intelectual y político.

La anomalía de la trayectoria de Negri como intelectual se remonta a principios de los sesenta y a su estelar carrera académica en la universidad de Padua, en la que empieza a ejercer de profesor titular a una edad extraordinariamente temprana en el campo de la *Dottrina de/lo Stato*, una especialidad italiana que se ocupa de la teoría jurídica y constitucional. Siempre se consideró comunista, pero no ingresó en ningún momento en el PCI. De hecho, ya en los años sesenta su trabajo abordaba una crítica de las posiciones comunistas y socialistas europeas desde un punto de vista obrero y de izquierda. Un prolijo estudio de 1964, *Il lavoro e la costituzione*, constituye el centro de su evolución intelectual durante este periodo. En este estudio, Negri reconoce el papel fundamental del trabajo en la constitución de las sociedades democráticas liberales: tanto en los términos de la

21 .- Michael Hardt enseña en la actualidad *Romance Studies* en la Duke University, Durham, NC. Ha colaborado estrechamente con Toni Negri desde principios de los años noventa, participando asimismo en la redacción de la revista *Futur antérieur*. Fruto de su colaboración con Negri son los estudios *Labor of Dionysus* (1994) y el reciente *Empire* (2000). (N. del E.)

22 .- Michel Foucault, “Le philosophe masque”, en *Dits et écrits* 4, Gallimard, Paris, 1994, p. 105

constitución formal (por ejemplo, el texto de la constitución italiana comienza declarando que «Italia es una república democrática basada en el trabajo») como en los términos de la constitución material de la sociedad y de la producción social. El trabajo se ve incorporado al Estado del bienestar a medida que es incorporado al capital. Desde este punto de partida, Negri desarrolla una crítica marxista del Estado y del capital que involucra a su vez de manera central una crítica del trabajo. Es aquí donde podemos reconocer de forma más clara la separación de la línea política tradicional comunista y socialista del periodo por parte de Negri. La izquierda oficial celebraba y afirmaba el trabajo como medio hacia la liberación, o incluso como la liberación misma. Antes que una liberación del trabajo, Negri defendía una liberación del trabajo. El trabajo mismo es un régimen disciplinario que debe ser impugnado y destruido por los obreros.

Uno de los rasgos característicos del compromiso de Negri que se remonta a estos primeros años consiste en que para él los proyectos intelectuales siempre implican una actividad colectiva y cooperativa. Inclusive la formación de conceptos es una actividad de grupo; durante una serie de años un amplio grupo de intelectuales desarrollarán en conjunto una batería de conceptos siguiendo líneas de articulación diferentes pero coordinadas. A principios de los sesenta se unió al colectivo editor de los Quaderni Rossi, una revista que representó el renacimiento del marxismo en Italia fuera del área del partido comunista. El armazón filosófico desarrollado en el ámbito de la revista pasó a conocerse como «obrerismo» (operaismo), y uno de sus conceptos centrales era el «rechazo del trabajo», que no remitía a un rechazo de la actividad creativa o productiva sino más bien a un rechazo del trabajo dentro de las relaciones de producción establecidas. El otro corazón conceptual del operaismo implicaba un proyecto de autonomía de la clase obrera respecto al capital así como a las tradicionales estructuras representativas y estatales, sindicatos y partidos incluidos. La actividad política práctica de Negri en la década de los sesenta culminó con su participación en Potere Operaio. En muchos aspectos, Potere Operaio era característico de los grupos surgidos al calor de 1968 en toda Europa y en los Estados Unidos. Como sucedió con organizaciones similares en otros lugares, el grupo supuso la fusión entre movimientos estudiantiles radicales y obreros externos y críticos con los partidos políticos y los sindicatos. En particular, Potere Operaio aspiraba a poner en práctica los conceptos de rechazo del trabajo y de autonomía de la clase obrera que Negri y otros teorizaban.

En el siguiente periodo de su actividad intelectual, Negri y sus colegas fueron más allá de los paradigmas del 68. En los años setenta, la obra de Negri continuó concentrándose en el trabajo y en la crítica del Estado, pero el principal emplazamiento del análisis se desplazó al exterior de los muros de la fábrica. Al principio, Negri y sus colegas centraron sus análisis en la clase obrera (por la cual entendían los obreros varones de la fábrica industrial), pero en este momento desarrollaron una idea más amplia de proletariado que pretendía hacer referencia a todos aquellos cuyo trabajo está dominado y explotado por el mando del capital. Concibieron sus análisis como una salida de la fábrica hacia la sociedad. En este periodo, Negri desarrolló una teoría del «obrero social», que trataba de aferrar la nueva figura subjetiva de la producción social y la rebelión. En efecto, este proyecto intelectual puso en cuestión la división conceptual planteada por las concepciones marxistas tradicionales acerca del trabajo productivo e improductivo o el trabajo productivo y reproductivo, así como las

divisiones políticas tradicionales entre obreros asalariados, no asalariados y parados. La principal consecuencia teórica de estas teorías fue el reconocimiento de la capacidad de rebelión de todas las diferentes figuras de la producción social, de todo el proletariado en sentido amplio. El trabajo teórico de Negri culmina en este periodo con Marx más allá de Marx, una reinterpretación de la obra marxiana que la prolongaba más allá de los límites de la visión y la época de Marx.

Tras la disolución de Potere Operaio en 1973, Negri participó en lo que vino a conocerse como Autonomia Organizzata, una red difusa de organizaciones locales de toda Italia. Autonomia se oponía firmemente a la idea de un partido de vanguardia y de una dirección centralizada, planteando en cambio la autonomía de los grupos locales. Negri insistía en que la organización política debía plantearse de manera continua el problema de la centralización y la democracia. En las anteriores revoluciones comunistas, la gestión del poder a cargo de un partido centralizado acabó estrangulando la organización proletaria de los poderes, lo que puso fin a la revolución. En este sentido, Negri abogaba por Autonomia como anti-partido, una red de organizaciones políticas abiertas y descentralizadas.

A su vez, en este periodo y partiendo de este mismo terreno de luchas sociales, se formaron los grupos terroristas italianos como las Brigadas Rojas. Todo el horizonte de la actividad política en Italia se volvió más complejo y violento desde finales de los años setenta, los llamados «años de plomo». No cabe duda que podemos distinguir entre prácticas políticas terroristas y no-terroristas, y es importante hacerlo, tan importante como reconocer que el periodo presentaba un marcado continuum de uso de la violencia, tanto contra la propiedad como contra determinados sujetos. Las manifestaciones de masas cobraban un carácter más violento a medida que se endurecía la represión policial contra las mismas. Negri se opuso continuamente a los grupos terroristas y defendió en su lugar otras formas de intervención política.

Tras el secuestro y asesinato de Aldo Moro, destacado dirigente de la Democracia Cristiana, en 1978, el gobierno italiano promulgó una serie de medidas de emergencia y redobló sus esfuerzos policiales contra los grupos políticos terroristas y no terroristas por igual. El 7 de abril de 1979, Negri es detenido junto a numerosos ex-miembros de Potere Operaio. El fiscal sostenía que esa organización era el origen de la violencia política de los años setenta y que Negri era el líder secreto de una vasta constelación clandestina de organizaciones terroristas -por más que sus esfuerzos de organización política fueran encaminados en la dirección contraria y hacia modelos más descentralizados-. Las medidas de emergencia permitieron que Negri, junto con miles de personas, permaneciera en prisión preventiva durante años sin cargos firmes ni fecha de juicio. Cuando, cuatro años más tarde, Negri fue juzgado las acusaciones originales de ser el cerebro de las organizaciones terroristas habían sido desestimadas. En su lugar, los jueces le procesaron basándose en gran medida en sus escritos, considerándole responsable «moral» y «objetivo».

En 1983, mientras se celebraba su juicio, Negri fue elegido diputado por el Partido Radical y excarcelado inmediatamente. En el parlamento defendió los derechos de los presos políticos y se opuso a las medidas de emergencia utilizadas por el gobierno para procesarles. Amnistía

Internacional denunció a su vez la irregularidad de los encarcelamientos y juicios. Sin embargo, solo unos meses después la Cámara de Diputados votó a favor de retirarle la inmunidad parlamentaria y devolverle a la cárcel. En ese momento, en vez de volver a la cárcel, Negri huyó en barco a Francia, donde permanecería exiliado los catorce años siguientes. Los juicios continuaron sin su presencia y fue condenado en rebeldía.

Sin duda, la cárcel y el exilio impusieron duras condiciones a Negri. La cárcel supuso duras penas físicas, pero el exilio, lo que tal vez fuera aun peor, le separó de los contextos intelectuales y políticos en los que siempre había trabajado. No obstante, Negri hizo de necesidad virtud. Este tercer periodo de su producción intelectual contiene algunas de sus contribuciones filosóficas más importantes, desde su célebre estudio sobre Spinoza, escrito en la cárcel, hasta su impresionante estudio del concepto de «poder constituyente», que se ocupa principalmente de Maquiavelo y los periodos revolucionarios en Inglaterra, Estados Unidos, Francia y la Unión Soviética. En cierto modo, uno podría decir que el proyecto central del pensamiento de Negri durante todo este periodo consistió en reunir (o acaso revelar las resonancias entre) el pensamiento político del operaismo italiano con la nueva filosofía francesa de autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari. De esa forma, por ejemplo, el proyecto operaista de rechazo del trabajo se encuentra con la idea foucaultiana de resistencia a la sociedad disciplinaria y con la concepción de las líneas de fuga de Deleuze y Guattari. Qué duda cabe, a resultas de ese encuentro todos estos conceptos aparecen transformados. Así, recibimos una nueva versión de la filosofía «pos-estructuralista» claramente comprometida políticamente. No obstante, Negri continuó las líneas de pensamiento que recorren su obra. En el trabajo de colaboración que hemos llevado a cabo conjuntamente, nos centramos en los cambios recientes de las prácticas del trabajo y del mando capitalista, extendiendo la tradición de la crítica del Estado a las condiciones de la posmodernidad. En la actualidad, ultimamos un libro sobre el Imperio que articula las lógicas culturales, políticas y económicas del orden mundial contemporáneo.

El gobierno francés se opuso repetidamente a las peticiones de extradición de Italia, con independencia del partido en el poder, pero lo impreciso de sus condiciones de residencia le impedían intervenir políticamente. No obstante, se las arregló para introducirse en el ambiente intelectual parisino. En los años ochenta comenzó a enseñar en la Universidad de París VIII (Saint Denis} y en el College International de Philosophie. Y, una vez más, una revista hizo las veces de mecanismo generador de un empeño intelectual colectivo. Negri ha sido el motor central de la revista *Futur antérieur*, que comenzó a publicarse a principios de los años noventa y reunió en un proyecto coherente a una amplia coalición de la izquierda francesa, a menudo dividida por diferencias sectarias. En torno suyo logró construir en París una enorme y articulada máquina de colaboración e intercambio intelectuales.

En el verano de 1997, después de catorce años en París, Negri decidió abandonar el medio intelectual parisino y volver a Italia y, por tanto, a la cárcel. Su principal objetivo ha sido instar al gobierno italiano a encontrar una solución política colectiva para esos cientos de personas que, como él, permanecen exiliados o en la cárcel por sus actividades políticas en los años setenta. El parlamento estudió dos de tales soluciones: un indulto, una conmutación que rebajaría los años suplementarios de pena para los delitos políticos, que los equipararía a

delitos comunes; y una amnistía que permitiría el retorno a la vida civil italiana de todos los exiliados y encarcelados. Negri piensa que, habida cuenta de los recientes cambios en el gobierno italiano y de la futura integración de Italia en la nueva Europa, es hora de pasar la página de las actividades políticas y la represión de los años setenta. A su vez, la concesión del premio Nobel a Dario Fo, quien, al igual que Negri, jugó un importante papel contestatario en la izquierda radical italiana en los años setenta, tal vez sea una señal de que ha llegado el momento de dejar atrás el conflicto de aquellos años y reconocer claramente los logros intelectuales que durante mucho tiempo se han visto oscurecidos por anteojeras ideológicas.

El segundo motivo de la vuelta de Negri es el redescubrimiento de una vida política propia en Italia. Un rasgo característico del modelo de intelectual que nos ofrece consiste en la búsqueda constante de una vida radical en sintonía con los tiempos. Tras el largo y fructífero paréntesis del medio parisino, en la actualidad aspira a re inventar el modo de intervención política radical del que pudo gozar con anterioridad. Recordando los diversos cambios de su pensamiento y de su vida, uno percibe el valor que ha demostrado en numerosas ocasiones, dejando a un lado las comodidades de su vida y volviendo a empezar desde la nada, desde una posición de pobreza. Resulta extraordinario que hoy, con 65 años de edad, "tenga la energía para reconstruir una vida radical y un proyecto político colectivo desde cero. Son muchos los intelectuales radicales de los años sesenta que se han instalado cómodamente en el gobierno, la universidad o en el mundo de los negocios. En comparación, Negri es una anomalía y un modelo. No ha seguido siendo un radical de los años sesenta (celosamente conservado en hielo) ni ha abandonado sus aspiraciones políticas; más bien ha cambiado con los tiempos, tratando siempre de reinventar el papel del intelectual público y político. En cada periodo Negri ha tratado de Descubrir las posibilidades revolucionarias del presente. Louis Althusser dijo en una ocasión: «Un comunista nunca está solo». Lo cual nos indica un segundo rasgo característico de la figura del intelectual que nos ofrece Negri. Su actividad intelectual siempre es colectiva y colaborativa, siempre va en busca de la intervención social y política. Ésta es la razón por la cual cuando decide asumir un grave riesgo personal o una posición de pobreza nunca adopta una figura ascética. La naturaleza colectiva y colaborativa del proyecto político asegura siempre que no se trata de un proyecto de renuncia sino de alegría, una aventura alegre de intervención política e intelectual. Es éste el modelo del intelectual radical que Negri ofrece a nuestra época.