HAL FOSTER

HACIA UNA GRAMÁTICA DE LA EMERGENCIA

Bertolt Brecht nos animó a todos a construir partiendo de los malos días del presente, no de los buenos días del pasado, y eso es lo que hace el artista suizo Thomas Hirschhorn[1]. Esto se debe a que Hirschhorn pretende enfrentarse al presente, lo que, en su lenguaje, también significa «estar de acuerdo» con él. Esto no significa en absoluto que lo apruebe; está de acuerdo con él solamente en el sentido de que obtiene la mayoría de sus estrategias y situaciones del mundo que compartimos, el «cubo de basura del capitalismo»[2]. Esta manera de trabajar coincide con una importante corriente de la izquierda que insiste en los recursos, tanto culturales como políticos, que se encuentran latentes en el «intelecto general» de la multitud, una multitud que, en grados diferentes, se enfrenta actualmente a un estado de emergencia. En estas páginas quiero señalar solamente unos cuantos conceptos que Hirschhorn ha desarrollado para abordar esta condición[3].

Precario

Aunque Hirschhorn ha utilizado desde hace mucho el término *précaire*, su pleno significado no fue siempre evidente. Inicialmente el término denotaba el estatus inseguro y la limitada duración de sus obras, algunas de las cuales, como *Travaux abandonnés* y *Jemand kümmert sich um meine Arbeit* (ambas de 1992), estaban hechas con trozos de papel y tableros y eran abandonadas en la calle para que la gente se las llevara. Por algún tiempo Hirschhorn distinguía simplemente lo precario de lo efímero, que –como atributo de la naturaleza más que del hombre– no le interesaba demasia-

---

[1] Una versión ligeramente diferente de este texto aparecerá como *Thomas Hirschhorn: Establishing a Critical Corpus,* para la Bienal de Venecia de 2011.

[2] «Estar de acuerdo [con el mundo] no significa aprobarlo», escribe Hirschhorn; significa, por el contrario, «mirarlo», «no darle la espalda»; «resistir, resistir a los hechos» («Ur-Collage», en Thomas Hirschhorn y Sebastian Egenhofer, *Ur-Collage*, Zúrich, 2008, p. 3). La expresión «cubo de basura del capitalismo» también es suya.

[3] Un excelente estudio sobre el arte (que queda fuera de estas páginas), se encuentra en Benjamin Buchloh, «Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculpture and Display Diagrams», en Alison Gingeras *et al., Thomas Hirschhorn*, Londres, 2004.

do como estrategia[4]. (En cualquier caso, la suya no es una crítica de la función del arte como algo fijo, ni como mercancía; a su manera insiste en valores como la autonomía estética y la universalidad artística.) Sin embargo, no pasó mucho tiempo antes de que, en su trabajo, lo precario pasara a ser menos una característica y más una situación difícil de mucha gente afectada por él, con ramificaciones que son tanto éticas como políticas.

El término francés *précaire* indica una inseguridad socioeconómica que no es tan evidente en su equivalente inglés *precarious;* realmente, *précarité* se utiliza actualmente para describir la condición de grandes masas de trabajadores en el capitalismo neoliberal, para las que el empleo (no digamos la sanidad, los seguros sociales o las pensiones) está cualquier cosa menos garantizado. Este «precariado» se ve como un producto de la economía posfordista, aunque, históricamente, la precariedad pueda ser más la regla y la promesa fordista de una relativa seguridad en el empleo, la excepción. Se trata de una categoría complicada. ¿Qué es lo que se puede perder en un cambio discursivo desde el proletariado hasta el precariado? ¿Puede el término normalizar una condición específica, una «sociedad de riesgo» que está sometida al desafío y al cambio? ¿Puede el precariado ser arrancado de su estatus de víctima y desarrollado como un movimiento social? Por lo menos hay una cosa clara: no es una clase unificada. Como señala Gerald Raunig, hay «formas suaves de precarización» para «bohemios digitales» e «*intellos précaires*», por un lado, y «formas rígidamente represivas de disciplina laboral» para los emigrantes y *sans papiers,* por el otro[5]. Estas cuestiones son relevantes, porque Hirschhorn ha situado algunos de sus señalados proyectos en este interfaz, no sólo *Musée Précaire Albinet,* en el *banlieue* de Aubervilliers, en París (2004), sino los tres monumentos que ha realizado hasta la fecha: a Spinoza, en el barrio rojo de Ámsterdam (1999); a Deleuze, en un barrio mayoritariamente norteafricano de Avignon (2000); y a Bataille, en un vecindario mayoritariamente turco de Kassel (2002). Estos proyectos toman la forma de provisionales centros de homenaje ideados a partir de materiales corrientes, como contrachapados, cartones, papel de plata y cinta adhesiva, donde se pueden producir debates, lecturas, actuaciones y encuentros casuales. Hirschhorn pregunta: «¿Hay una manera de cruzar la frontera de nuestro espacio estable, firme y seguro, para unirse al espacio de lo precario? ¿Es posible establecer nuevos valores, valores reales, los valores de lo precario –incertidumbre, inestabilidad y autoautorización–, por medio del cruce voluntario de la frontera de ese espacio protegido?»[6].

---

[4] «Mi trabajo no es efímero, es precario. Son los humanos los que deciden cuánto dura la obra. El término "efímero" procede de la naturaleza, pero la naturaleza no toma decisiones»: «Alison Gingeras in Conversation with Thomas Hirschhorn», en A. Gingeras *et al., Thomas Hirschhorn*, cit., p. 24. Un incisivo análisis de lo precario, entendido en este sentido, se encuentra en Sebastian Egenhofer, «Precarity and Form», en *Ur-Collage*.

[5] Gerald Raunig, *A Thousand Machines: A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement*, Los Ángeles, 2010, p. 78.

[6] Correo electrónico de Hirschhorn en respuesta a mi «Precarious», *Artforum*, diciembre de 2009. La siguiente frase también procede de este *e-mail*.

Thomas Hirschhorn, «Monumento a Spinoza», Ámsterdam, 1999.

¿Qué supone una práctica de «lo precario como forma real»? Hirschhorn afirma: «En el arte la verdad sólo puede tocarse con falta de cabeza, en encuentros azarosos, contradictorios y ocultos»[7]. Esto da a entender un primer principio: un compartir real de las condiciones de riesgo social vividas por un precariado en una situación concreta, y con este fin algunas veces Hirschhorn toma la apariencia del *okupa*. «Para alcanzar ese momento tengo que estar presente y tengo que estar despierto.» «Tengo que *levantarme*, tengo que mirar al mundo, a la realidad, al tiempo, y tengo que ponerme en riesgo a mí mismo. Ésa es la belleza de la precariedad»[8]. Teniendo presente la advertencia deleuziana sobre la «indignidad de hablar por los otros», Hirschhorn no se pone en el lugar del precariado; afirma, por el contrario: «Quiero entablar un diálogo con el otro sin neutralizarlo»[9]. De hecho, Hirschhorn no busca siempre la solidaridad con este precariado, ya que semejante solidaridad sólo puede venir de una unión forzada de grupos muy diferentes. A la benévola comunidad imaginada por estéticas relacionales, responde con el principio de la «Presencia y producción», que da nombre a su doble compromiso de estar presente en el lugar donde produce su trabajo; y reconoce que el resultado puede llevar tanto al antagonismo como al compañerismo con los residentes. De esta manera, Hirschhorn actualiza los argumentos de «Author as Producer» (1934), donde Walter Benjamin encuentra que el valor de uso políti-

[7] T. Hirschhorn, «Restore Now», 2006. A no ser que se acredite de otra manera, todos los textos de Hirschhorn citados son cortesía del artista.

[8] T. Hirschhorn, «Restore Now». También podría decirse que «okupa» la obra de los artistas, escritores y filósofos a los que escoge para sus altares, quioscos y monumentos.

[9] T. Hirschhorn, «About the Musée Précaire Albinet», 2004. Acusado de jugar con los sin techo, replicó que, por el contrario, su trabajo tiene un carácter autónomo. «Letter to Thierry», 1994, en A. Gingeras *et al., Thomas Hirschhorn*, cit., pp. 120-121.

Thomas Hirschhorn, «Substitution», 2007. Cortesía de Stephen Friedman Gallery, Londres.

co de una obra está menos en su actitud o en su tendencia que en su posición o función dentro de un modo de producción.

«Precario» deriva «del latín *precarius:* obtenido mediante súplicas, dependiente del favor de otro y, por ello, incierto; de *precem:* plegaria» (*Oxford English Dictionary*). Esta definición subraya que este estado de inseguridad es un estado construido, una obra de ingeniería de un régimen de poder de cuyo favor depende el precario y al que solamente puede elevar peticiones. Esto significa que representar lo precario, como a menudo hace Hirschhorn, no es solamente evocar sus efectos peligrosos y privados, sino también insinuar cómo y por qué se produce, y así implicar a la autoridad que impone esta «tolerancia revocable» (como su ocasional colaborador, el poeta francés Manuel Joseph, define *précarité*)[10]. El aspecto de súplica que acarrea la palabra es contundente en muchos de los proyectos de Hirschhorn, donde a menudo también tiene implícita la fuerza de la acusación.

Aquí la dimensión política de lo precario se transforma gradualmente en lo ético. Hirschhorn señala: «Dar una forma a lo precario» es atestiguar la «fragilidad de la vida» y la conciencia de esta fragilidad «me lleva a estar despierto, a estar presente, a estar atento, a estar abierto; me lleva a estar activo»[11]. En

[10] Véase T. Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, Aubervilliers 2005. En un texto no publicado, «L'infâme et la tolérance révocable», Manuel Joseph escribe: «La precariedad se pone totalmente en práctica por medio de una autorización provisional, es decir, por medio de una "tolerancia revocable" otorgada por la Letra de la Ley; una ley concebida, inventada, escrita por el hombre. Se refiere a una "condición" cuya duración no está garantizada, excepto para los hombres que han redactado, decretado e impuesto este contrato».

[11] T. Hirschhorn, «Théâtre précaire pour "Ce qui vient"», 2009. Aquí llama a la fuerza de lo precario «frágil, cruel, salvaje, pero libre».

«Precarious Life», su breve ensayo sobre Emmanuel Lévinas, Judith Butler escribe en una línea similar: «De alguna manera empezamos a existir en el momento en que somos abordados, y algo de nuestra existencia se demuestra precario cuando esa relación falla». Aquí Butler explora la noción del «rostro», que Lévinas planteó como la misma imagen de «la extrema precariedad del otro». «Responder al rostro, entender su significado», sostiene Butler, «significa estar despierto ante lo que es precario en la vida de otro, o, más bien, ante la precariedad de la propia vida»[12]. Ése es el rostro que a menudo propone el arte precario de Hirschhorn, que se niega a apartar la vista.

Bête

En una entrevista con Hirschhorn realizada en 2003, Benjamin Buchloh comienza con una pregunta «típica de historiador del arte»: «¿Quién fue más importante para ti, Warhol o Beuys?». A esta alternativa, Hirschhorn responde que ha recurrido a ambos por igual[13]. A Beuys le gustaba decir que «todo hombre es un artista» y lo mismo que Hirschhorn ratifica esa visión del común de la gente, lo mismo hace con Warhol, cuyo cuadro *129 Die in Jet* (1962) le produjo un profundo impacto cuando lo vio por primera vez en 1978 (cuando Hirschhorn tenía 21 años): «Me sentí incluido, inmediatamente incluido en la obra del artista, incluido en el arte»[14]. Más tarde, la importancia de un «público no exclusivo» se le quedó grabada gracias a Jacques Rancière y *The Ignorant Schoolmaster* (1991), «con su proclamación de la igualdad de inteligencia de los seres humanos»[15]. Estos compromisos se pueden resumir con una anécdota de Brecht, de quien se dice que mantenía junto a su máquina de escribir un pequeño burro de madera con esta leyenda escrita alrededor del cuello: «Incluso yo tengo que entenderlo».

Hirschhorn anticipó algunas de las posiciones de lo precario en un libro de rudimentarios *collages* de 1995, titulado *Les plaintifs, les bêtes, les politiques*. Nos dice que estos trabajos «estaban directamente inspirados por los letreros que veía en la calle y en el metro, señales de cartón realizadas por gente en situación de necesidad existencial que adoptan una forma que es económica, efectiva, hermosa [...] Son hermosas porque combinan el lenguaje del compromiso con el de la sinceridad. El resultado es puro»[16]. Sus

---

[12] Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence,* Londres y Nueva York, 2004, pp. 130, 134. Sobre las víctimas de la guerra en particular, Butler dice: «Hemos sido alejados del rostro», p. 150. Esto es precisamente lo que Hirschhorn se niega a hacer en sus «ur-collages» referidos a la Guerra de Iraq, que frecuentemente son brutales yuxtaposiciones de imágenes de cuerpos perfectos de modelos procedentes de revistas de moda, con cuerpos destruidos encontrados en internet (mientras que los modelos siempre tienen el rostro perfecto, las víctimas algunas veces carecen de él).

[13] Benjamin Buchloh, «An Interview with Thomas Hirschhorn», *October* 113 (verano 2005), p. 77. Por otra parte, Hirschhorn afirma: «Para mí, Warhol no es en absoluto el opuesto de Beuys».

[14] T. Hirschhorn, «Where do I stand? What do I want?», *Art Review* (junio 2008).

[15] T. Hirschhorn, «Ur-Collage»; «Where do I stand? What do I want?».

[16] T. Hirschhorn, «Les plaintifs, les bêtes, les politiques», 1993.

propios *collages* cuestionan un mundo que puede tolerar con aparente indiferencia las contradicciones más flagrantes, el pasado y el presente. Una obra muestra una fotografía de un joven que lleva un símbolo de la paz mientras sostiene un rifle; en el margen Hirschhorn garabatea flechas hacia ambos objetos, exclamando con letras mayúsculas: «¡Realmente no lo entiendo!». Otro *collage* reproduce un póster soviético, diseñado por el constructivista Gustav Klucis, de un gigantesco Stalin dominando una planta industrial, garabateando con una pluma: «¡Ayuda! Encuentro precioso el póster, pero sé lo que hizo Stalin. ¿Qué hacer?».

Como se ha señalado anteriormente, lo «lastimero» es uno de los registros de lo precario, pero con la misma frecuencia Hirschhorn habla con la voz del *bête*, el *bête* como tonto, incluso estúpido. «¡Ayuda [para entender]!» es un grito recurrente en *Les plaintifs, les bêtes, les politiques,* y el sentimiento no es falso: Hirschhorn manifiesta que «los *collages* también nacieron de una necesidad existencial por mi parte. Necesitaba comprender»[17]. Algunos de sus términos favoritos pueden clarificar lo que esto supone. Un cartel cita al escritor suizo Robert Walser (al que Hirschhorn dedicó un quiosco), «Cuando los débiles se toman a sí mismos por los fuertes». Esto no es una profecía cristiana (como la de «los mansos heredarán la tierra»), ni tampoco una fanfarronada nietzscheana. No obstante, en esta posición «débil» Hirschhorn encuentra «una fuerza explosiva, una clase de resistencia»; nos recuerda que es desde abajo de donde viene la subversión[18]. Si lo débil es uno de los aspectos del *bête,* otro es la «falta de cabeza», un concepto que Hirschhorn adapta de Georges Bataille, que investigó lo *acéphale* a mediados de la década de 1930. A menudo Hirschhorn apunta hacia el trabajo que «escapa del control, incluso del control del que lo realiza», porque también encuentra un «carácter resistente» en esta falta de cabeza, a la que describe como una posición «completamente sumergida, pero aun así no resignada, no reconciliada y (por supuesto) no cínica»[19].

El sin cabeza, a su vez, evoca un tercer avatar del *bête* que se encuentra activo en Hirschhorn: el hincha. «El hincha puede parecer *kopflos* [sin cabeza], pero al mismo tiempo puede resistir porque está comprometido [...] Es un compromiso que no requiere justificación»[20]. En diversas obras Hirschhorn ha adoptado no sólo sus atavíos (banderines, bufandas, etc.) sino también su devoción (es un hincha de Bataille, dice, como también lo es del equipo de fútbol del Saint-Germain). De hecho, Hirschhorn busca redirigir la inversión pasional del hincha hacia un *détournement* de valor cultural, como en sus altares dedicados a artistas y escritores perdidos y/o marginales, donde pregunta: ¿por qué no a Otto Freundlich e Ingeborg Bachmann, en vez de a Michael Jackson y la princesa Diana? Sin

[17] T. Hirschhorn, «Les plaintifs, les bêtes, les politiques».
[18] B. Buchloh, «Interview with Hirschhorn», cit., p. 98. Quizá «el débil» en Hirschhorn es equivalente al «menor» en Deleuze y Guattari.
[19] T. Hirschhorn, «Ur-Collage»; «Bijlmer-Spinoza Festival» (2009).
[20] A. Gingeras *et al.,* «Alison Gingeras in Conversation with Hirschhorn», cit., p. 35.

Thomas Hirschhorn, «Ur-Collage A 13», 2008. Cortesía del artista.

duda, éste es un gesto utópico, pero tiene una carga crítica no diferente a la vieja insistencia marxista, asociada con Ernst Bloch, de que la izquierda no entregue a la derecha la fuerza de las pasiones populares, incluso (o especialmente) cuando esas pasiones son arcaicas o atávicas (como «Sangre y suelo» en el periodo nazi de Bloch, o «Dios y armas» en nuestro actual Tea Party). Hirschhorn deduce que, si actualmente vivimos en una cultura de identificación, entonces debemos también utilizar sus medios.

Para Hirschhorn el *bête* también es un modo de ver y de leer. Sugiere que una manera de no apartar la mirada es «parecer bobo», es decir, admitir que a menudo estamos «mudos de asombro» por los vergonzosos acontecimientos del mundo, como el masivo asesinato de civiles inocentes durante la Guerra de Iraq, presente en truculentas imágenes en su *Ur-Collages* (2008). Bajo esta luz, parecer bobo es una forma de ver que tiene una fuerza tanto ética como política (Hirschhorn habla de sus *collages* como de «evidencias»[21]). Aquí también está implícito otro aspecto del *bête*, al que llamaré, siguiendo a Eric Santner, «el creatural». Para Santner lo creatural está provocado por la «exposición a una dimensión traumática del poder político»;

[21] También se pueden ver los *collages* como un *pense-bête* (un término utilizado por Marcel Broodthaers) en el sentido coloquial de registro de acontecimientos o recordatorio de tareas. Quizá también aquí hay un eco del concepto de Lévi-Strauss de un *pensée sauvage* que actúa por medio del bricolage (Hirschhorn describe sus *collages* como «simples, primitivos, prehistóricos»). Lévi-Strauss dice en una famosa definición que el *bricoleur* «construye con "lo que encuentra a mano"», «una colección de retazos abandonados por empresas humanas» a los que trata no sólo como «intermediarios entre imágenes y conceptos», sino también como «operadores» que «representan un conjunto de relaciones reales y posibles»: Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind* [1962], Chicago, 1966, pp. 17, 19, 21, 18. Aunque parezca ir contra la intuición conectar a Hirschhorn con Lévi-Strauss, el artista sí practica un bricolage; un bricolage, como sugiere el antropólogo, de la «mente salvaje» que a la vez es mitográfico y mitopoético por naturaleza.

en momentos semejantes un encogimiento creatural «es llamado a la existencia, *ex-citado*, por la exposición a la particular "creatividad" asociada con ese umbral de ley y no ley». Lo creatural puede ser obsceno (recordemos a Calibán en *The Tempest*), aunque también puede señalar grietas en el orden simbólico en general, «fisuras o cesuras en el espacio del significado», que pueden convertirse en lugares de compra donde se puede resistir o por lo menos reimaginar al poder[22]. Desde *Les plaintifs, les bêtes, les politiques* hasta *Ur-Collages*, Hirschhorn a menudo busca semejantes aperturas de lo creatural.

Finalmente, el *bête* también es el simple, al que Hirschhorn valora: «La simplicidad es un hallazgo», dice con una maravillosa expresión. Este aspecto del *bête* nos devuelve no sólo al común de la gente con la que, de manera diferente, conectaban Brecht, Beuys y Warhol, sino también a las fuentes, creativas y críticas, que se encuentran en el «intelecto general» de la gente común[23]. Gramsci (a quien se dedicaría el cuarto y final monumento) una vez definió el «sentido común» como el «folklore de la filosofía», es decir, una reserva no meramente de superstición que denunciar, sino también de una verdad que desarrollar[24]. Y Sartre escribió de la misma manera sobre el «lugar común»:

> Esta sutil palabra tiene varios significados; se refiere, indudablemente, a los pensamientos más trillados, pero estos pensamientos se habían convertido en el lugar de encuentro de la comunidad. Todo el mundo se encuentra a sí mismo en ellos, igual que encuentra a los otros. El lugar común es de todos y me pertenece; en mí pertenece a todos, y es la presencia de todos en mí[25].

No por cinismo, sino en interés de este «comunmismo» (como Warhol llamó una vez al pop), fue por lo que Warhol recurrió a las sopas Campbell y a la Coca-Cola (le gustaba decir que la reina bebía la misma Coca que el vagabundo de la calle). También este interés es el que lleva a Hirschhorn hacia los materiales cotidianos, como el cartón y las técnicas generalizadas, como el *collage*. Forma parte de su búsqueda de un público no exclusivo, un público después de la aparente disolución de la esfera pública.

Gastos

Hirschhorn proclama «energía sí, calidad no». Es un lema que habla de su deseo de recargar las formas de arte público, y sus altares, quioscos, monumentos y festivales escenifican una apasionada clase de pedagogía pública. Para Bataille, el problema esencial de prácticamente todas las economías no es

---

[22] Eric Santner, *On Creaturely Life: Rilke / Benjamin / Sebald*, Chicago, 2006, pp. 15, XV.
[23] T. Hirschhorn, «Where do I stand? What do I want?».
[24] Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, Nueva York, 1971, p. 326.
[25] Jean-Paul Sartre, introducción a Nathalie Sarraute, *Portrait d'un Inconnu* (1957), reeditado en J. P. Sartre, *Portraits*, Londres, 2009, pp. 5-6.

tanto la escasez como el excedente. Como dice en *La part maudite* (1949), un texto clave para Hirschhorn, «la energía debe perderse necesariamente sin beneficio; debe gastarse, voluntariamente o no, de forma gloriosa o catastrófica»; es «la detestable proporción» que debe ser gastada[26]. Hirschhorn se muestra de acuerdo: «Creo que más es siempre más. Y que menos es siempre menos», afirmaba en una temprana polémica contra la estética moderna de «menos es más». «Más es más, como un hecho aritmético y como un factor político. Más es una mayoría. El poder es el poder. La violencia es la violencia. También quiero expresar esa idea en mi trabajo»[27].

El concepto de Bataille de gasto *(dépense)* ha guiado a Hirschhorn en varios aspectos. Para empezar, está el evidente exceso de sus actuaciones, que representan una descabezada mímesis de los desquiciados excesos del capitalismo avanzado, de la sobreproducción y sobreconsumo que nos rodea. Esta estrategia de exacerbación mimética se remonta, a través de Warhol, Claes Oldenburg y otros artistas pop, hasta Hugo Ball, Johannes Bader y otros dadaístas[28]. Con Hirschhorn es especialmente paradójica: al nivel más elemental, al mismo tiempo que los materiales que utiliza «te hacen pensar en la pobreza», también están desplegados de las maneras más extravagantes[29]. Como afirma Buchloh, así es como Hirschhorn cuestiona un orden capitalista que sacrifica el valor de uso en el altar del valor de señal-cambio. Al mismo tiempo, Hirschhorn insiste enigmáticamente en que su arte trata «del valor absoluto»[30]. Esto sugiere que no sólo avanza una crítica del intercambio capitalista, sino también una propuesta de un intercambio totalmente diferente, en línea con una «economía general» de gastos no productivos defendida por Bataille. «Esta intención es muy importante en mi trabajo», dice Hirschhorn cuando habla de la batailleana explicación del *potlatch* en *La part maudite*. «Quiero hacer mucho, dar mucho [...] Quiero hacerlo para desafiar a la otra gente, a los que miran, para que se impliquen igualmente, de modo que también tengan que dar»[31].

Bataille basó su versión del *potlatch* en la teoría del regalo de Marcel Mauss. Socialista como era, Mauss definió el regalo, implícitamente, como el foráneo doble de la mercancía. Como la mercancía para Marx, el regalo para

---

[26] Georges Bataille, The *Accursed Share,* Nueva York, 1988, p. 2.

[27] T. Hirschhorn, «Less is Less, More is More» (1995), en Gingeras *et al., Thomas Hirschhorn*, cit., p. 122.

[28] Yo desarrollo el concepto de exacerbación mimética en «Dada Mime», *October* 105 (verano 2003). Hay que señalar que lo que Hirschhorn valora especialmente de *Grand Plasto-Dio-Dada-Drama* (1920), de Johannes Bader, es que algunas veces habla de modo que recuerda a Hugo Ball (por ejemplo, «toda herida es mi herida») y que algunas veces adapta la apotropaica calavera y las tibias cruzadas utilizada por John Heartfield, etc.

[29] Gingeras *et al.,* «Alison Gingeras in Conversation with Hirschhorn», cit., p. 15

[30] *Ibid.,* p. 34.

[31] B. Buchloh, «Interview with Hirschhorn», cit., p. 93. «Elegí este libro», remarcó Hirschhorn cuando incluyó *La part maudite* en su *Emergency Library* (2003), «porque nada tiene más valor que eso que no tiene ningún valor y que no puede traducirse a una escala de valores».

Thomas Hirschhorn, «Too Too–Much Much», 2010, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Bélgica. Cortesía de la galería Chantal Crousel, París. Fotografía de Romain López.

Mauss produce una confusión parcial sobre las cosas y las personas, «cosas que son en cierto grado partes de personas, y personas y grupos que se comportan en cierta medida como si fueran cosas». Sin embargo, a diferencia del intercambio de mercancías, el intercambio de regalos establece un «modelo de derechos simétricos y recíprocos», una cargada ambivalencia entre gentes que se atan juntas, no una equivalencia abstracta entre productos que los separan. Mauss dice que «negarse a dar, o fracasar en invitar, es –como rehusar el aceptar– equivalente a una declaración de guerra», «es un rechazo de la amistad y del trato»[32]. Hirschhorn busca reanimar al sujeto-objeto sobre la línea del intercambio de regalos: una de sus propuestas (que consistía en gigantescos libros al borde de la carretera) la describía como un «regalo obsceno»; se trata de una rúbrica que cubre gran parte de su arte.

«Dar, afirmar, significa exigir algo del público», dice Hirschhorn sobre el proyecto anteriormente mencionado. Hablando de otro trabajo dice que «en vez de provocar la participación de la audiencia, quiero que se implique [...] Éste es el intercambio que propongo». «Yo soy el que, como artista, tengo que dar primero», comenta Hirschhorn sobre una tercera obra. «La participación sólo puede ser un afortunado resultado, porque yo, el artista, tengo que hacer el trabajo para la implicación del otro»[33]. En vez de es-

[32] Marcel Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies* [1925], Nueva York, 1967, p. 11 [ed. cast.: *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas,* Buenos Aires, Katz, 2009].

[33] T. Hirschhorn, «The Road-Side Giant-Book Project», 2004; A. Gingeras *et al.,* «Alison Gingeras in Conversation with Hirschhorn», cit., pp. 25-26; «Foucault Squatter», 2008.

perar la participación, Hirschhorn la prepara mediante la presencia y la producción y luego la provoca mediante la implicación. Como todos los actos de generosidad, sus proyectos están cargados de ambivalencia, mezclando como lo hacen al «vecino» con el «extranjero»; sin embargo, esta mezcla se realiza de manera que pueda llegar a cristalizar una clase diferente de microsociedad, aunque sea momentánea[34]. Desde luego, en el *potlatch* el prestigio se acumula en el que más puede gastar, y esa acumulación de poder simbólico se produjo en artistas *potlatch* como Beuys y Warhol. Es menor en el caso de Hirschhorn, que busca esa oximorónica cosa que es el *potlatch* igualitario («1 hombre = 1 hombre» es otro de sus lemas).

Emergencia

El contrato social o el orden simbólico –como quiera que lo llamemos– es mas endeble de lo que pensamos. Ciertamente, el actual ya era precario antes del 11 de septiembre de 2001; sin embargo, también es cierto que durante la última década la precariedad se ha vuelto más penetrante en las sociedades occidentales. A pesar de toda la discusión sobre los «Estados fallidos» en otras partes, los nuestros han llegado a actuar, rutinaria y destructivamente, como «bribones», y con esa capacidad nos amenazan a todos. Enfrentados a una situación en la que la precariedad parece ser la norma por abajo y el schmittiano estado de excepción la norma por arriba, Hirschhorn a menudo también representa en su trabajo esta duplicación. Por una parte, cruza la línea hasta lo precario; por la otra, representa su propio estado de emergencia (para lo cual asume otros disfraces además del de okupa: «Luchador solitario», «"guerrero" con sueños», etc.)[35]. Cada vez más ambos –precariedad y emergencia– se reúnen en su discurso: «La precariedad es la dinámica, la emergencia es la necesidad de este trabajo». En 2003, cuando Hirschhorn montó treinta y siete libros, enormemente aumentados, para su *Emergency Library* (2003), no se trataba de una lectura para una isla desierta, sino de un arsenal de «demandas absolutas» para aquí y ahora[36].

Cuando Hirschhorn grita «¡ayuda!», se dirige a la emergencia, pero igualmente lo hace cuando reconoce «¡te quiero!». Hirschhorn explica que para sus altares «seleccioné figuras sobre las que realmente podría decir "te quie-

---

[34] «Quiero crear la relación con el otro sólo si este otro no está específicamente conectado con el arte. Ésa es y ha sido siempre mi pauta: crear –a través del arte– una forma que implica al otro, a lo inesperado, a lo falto de interés, al vecino, al desconocido, al extranjero». T. Hirschhorn, «Six Concerns About Bijlmer», 2009.

[35] T. Hirschhorn, «Bataille Monument», 2002; «Utopia, Utopia = One World, One Army, One Dress», 2005. Véase también «Foucault Squatter»: «La estética de la okupación no me interesa por su estilo; estoy interesado por la estética de la okupación porque significa emergencia, espontaneidad y encuentro. La okupación es la forma precaria de un momento precioso».

[36] T. Hirschhorn, «Restore Now»; «Emergency Library», en A. Gingeras *et al., Thomas Hirschhorn*, cit., p. 113.

ro"», «sobre las que realmente lo quería decir; era un compromiso real»[37]. Esta expresión de amor no trata sólo de una inversión libidinal en oscuros artistas y autores; también es un contrato de actuación, hecho en la emergencia y contra la emergencia, con el compromiso de un hincha «que no requiere justificación». Es un intento de rescatar del olvido figuras como las de Otto Freundlich e Ingeborg Bachmann, y para suplicarlas que levanten los brazos con él en el presente. En «Theses on the Philosophy of History» Benjamin dice que «el pasado puede ser aprehendido solamente como una imagen que se desvanece en el instante en que puede ser reconocida, y nunca se vuelve a ver»[38]. En este urgente «tiempo del ahora» es donde Hirschhorn a menudo trabaja.

En este tiempo, el «compromiso» y la «autonomía» no están en contradicción (como se dice que se encuentran en el discurso estético en general), porque la autonomía que interesa a Hirschhorn no es la «autosuficiencia» del arte, sino «la autonomía del coraje, la autonomía de la afirmación, la autonomía para *autorizarme a mí mismo*»[39]. Hace más de un siglo, Gauguin preguntó: «¿De dónde venimos?, ¿qué somos?, ¿a dónde vamos?». Unos años después, en un registro diferente, Lenin planteó (o replanteó) otra pregunta famosa: «¿Qué hacer?». En su mapa de esta práctica, Hirschhorn pregunta: «¿Dónde estoy?, ¿qué quiero?». Éstas son las preguntas que pretende que también nos hagamos.

[37] B. Buchloh, «Interview with Hirschhorn», cit., p. 82.
[38] Walter Benjamin, «Theses on the Philosophy of History», en *Illuminations*, Nueva York 1969, p. 257.
[39] T. Hirschhorn, «Where do I stand? What do I want?».