OTRO TIEMPO PARA EL ARTE

Cuestiones y comentarios sobre el arte actual

Juan Martín Prada

sendemà

OTRO TIEMPO PARA EL ARTE

Cuestiones y comentarios sobre el arte actual

Juan Martín Prada

sendemà

TíTULO ORIGINAL
Otro tiempo para el arte.
Cuestiones y comentarios sobre el arte actual

AUTOR
Juan Martín Prada
www.juanmartinprada.net

PRIMERA EDICIÓN
Sendemà Editorial, Valencia, 2012
info@sendemaeditorial.com
www.sendemaeditorial.com
ISBN: 978-84-939084-1-6
Depósito legal: V-3221-2012
Primera edición: Noviembre de 2012

SEGUNDA EDICIÓN
Sendemà Editorial, Valencia, 2019
info@sendemaeditorial.com
www.sendemaeditorial.com
Edición no venal

© **DE LOS TEXTOS**
Juan Martín Prada

© **DE LAS ILUSTRACIONES**
Sus autores
Para las reproducciones autorizadas, VEGAP

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Sendemà Editorial

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por la ley, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidas la reprografía y el tratamiento informático.

OTRO TIEMPO PARA EL ARTE

Cuestiones y comentarios sobre el arte actual

SERIE ESTUDIOS CONTEMPORÁNEOS
COLECCIÓN ARTE Y REFLEXIÓN

Índice

009 **A modo de introducción. Hablar de arte, hoy**

I. Otra época, otras poéticas
015 Otro tipo de preguntas en el arte
020 Dar una forma a la experiencia
023 Las poéticas de la «hipervisibilidad»
026 Retóricas del desencuentro
033 Tejidos de lenguajes
035 La seducción de los detalles
037 Crisis y precariedad
043 Nuevas indagaciones en lo *real*
057 ¿Un tiempo acelerado?
067 El deseo y la tecnología
070 El contexto de la conectividad digital
074 Representaciones y presencias de la multitud
085 Desplazamientos, migraciones, circulación

II. El sentido del arte en la cultura de la imagen
093 Un mundo de pantallas
098 El arte como forma de ocultamiento
104 Estetización y resistencia
109 El arte en la inmensa esfera de lo visual
114 La fagocitación de las formas del arte
117 Adenda. En torno a las «muertes» del arte

III. La dimensión crítica y política del arte
135 Lo «político» del silencio
138 El compromiso como fuerza productiva estética
145 Prácticas artísticas y medios de «producción»
149 Dos caminos en sentido contrario
153 La crítica institucional
165 La mirada está cargada de teoría
167 La absorción de la crítica institucional
171 La definición del arte desde la teoría institucional
173 La tematización de los marcos institucionales
179 Las perversas miradas a la historia

Apéndice
187 Índice de las ilustraciones

A modo de introducción. Hablar de arte, hoy

Probablemente, no sería estéril el identificar *metafóricamente* la obra de arte con un nudo realizado con una o varias cuerdas, con un trabajo sobre un material en el que se genera una tensión y con una forma que ejerce cierta *resistencia*. Muchos nudos se aprietan cuanto más se tira de cualquiera de los cabos que los conforman, cuando, frente a un acto de intentar desenredarlos, se les somete a un ejercicio de *fuerza*, al que sólo pueden responder apretándose, cerrándose sobre sí mismos. Si aceptamos el símil, el ejercicio de la crítica de arte no podría ser tanto el de «descifrar» la obra, sino el de «desenredarla».

De igual manera, no podría predominar en el ejercicio crítico el esfuerzo por la explicación o por la mera traducción de la obra a palabras, entendida como su cierre interpretativo, como desciframiento de sus «secretos». Desenredar, por el contrario, es evidenciar sus tensiones; deshacerlas es también recorrer los modos de darse esas fuerzas, porque un nudo es también un lugar donde se cruzan varias vías, diversas orientaciones. Analizar una obra consiste en seguir las tensiones que la configuran, señalando también los diversos puntos y ensamblajes de ésta con otras obras, con otros textos, con otras ideas.

Al analizar las creaciones artísticas de nuestro presente no debemos buscar reforzar la estabilidad de un *presupuesto* significado, su fijación, sino facilitar las maneras de su deslizarse, de su derivar, de su migrar. La crítica debe servir para proveer a la obra de posibles sentidos.

Como actividad de señalamiento de tensiones, de fuerzas, el ejercicio de análisis evidencia la insuficiencia de todo enunciar, de todo decir, en el reconocimiento de las infinitas lecturas viables de la obra, de sus infinitas interpretaciones, de la multitud de recorridos posibles a través de ella. Lejos de verla como unión más o menos brillante de contenido y forma, se trata de esclarecer en ella los infinitos juegos de correspondencias indirectas que la constituyen *esencialmente*.

Si al hablar de arte asumimos elementos retóricos, lo será no para convencer ni persuadir, sino para situar la lectura de sus manifestaciones en una deriva *posible* de significados. Y si puede defenderse la idea de una cierta «ilegibilidad» de la obra de arte, no debe identificarse esta defensa con la de la imposibilidad de su lectura, o con nuestra cesión ante su carácter a menudo críptico, sino con la aceptación del imposible acabamiento de esa acción de desenredo; con el reconocimiento de

su condición infinitamente interpretable. No olvidemos que la crítica debe evidenciar siempre las formas de un doble rebasamiento: tanto de lo que creemos que en la obra se da a leer, como también de lo que el artista quiso *expresar*.

Analizar una obra implica concebirla como sistema de tensiones, de relaciones de fuerza y de posibles engarces. En verdad, al acto de cuestionarnos acerca de ella debemos pedirle lo mismo que Deleuze y Guattari exigían para la comprensión de un libro: «Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya»[1]. Ciertamente, la reflexión sobre el arte no consiste tanto en la búsqueda del significado «último» de las obras o del más acorde con la intención del artista, como en apuntar sus puntos y formas de conexión, el señalamiento de aquellas ideas o prácticas con la que conforma ensamblajes e invita a posibles derivas.

Pero también hay una cierta dimensión de alteridad en el ejercicio de análisis que no debe ser olvidada. Como

1. DELEUZE, Gilles y Félix Guattari: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* [1980]. Valencia: Pre-textos, 1994. P. 10.

afirmara Harold Bloom, el significado de un poema sólo puede ser otro poema, y más ampliamente, una gama de poemas: «El poema o poemas precursores. El poema que escribimos mientras leemos. Un poema rival, hijo o nieto del mismo precursor. Un poema que no ha sido escrito, es decir, el poema que debería haber sido escrito por el poeta en cuestión. Un poema compuesto de los anteriores en cierta combinación»[2]. Y es precisamente en el señalamiento de toda esa dimensión de virtualidad, el acto de referir a las condiciones de posibilidad de lo aún no hecho, de lo aún no creado, pero que podría surgir del campo de sentido abierto por la obra, lo que demuestra que la crítica no es sólo una práctica analítica y desenredante, sino que también debe ser un acto profundamente creativo.

Teniendo en mente estas consideraciones, iniciemos un pequeño viaje, a lo largo de las siguientes páginas, por ese campo de interrogantes, puntos de convergencia y zonas de diseminación que corresponde a las relaciones entre el arte y la sociedad de nuestro tiempo. Una deambulación por lugares y caminos —algunos ya bien conocidos y seguros, otros inciertos o apenas transitados— que nos permita ir trazando, siempre con la tinta de la provisionalidad y de la inquietud, un dibujo de esa ma-

2. BLOOM, Harold: *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía* [1973]. Madrid: Trotta, 2009. P. 135.

raña de fuerzas creativas, relaciones y lugares de conflicto que constituye la creación artística actual. Una cartografía en la que situar esos «nudos», esas líneas de fuerza enredadas que son las obras, y donde podamos reflexionar acerca de la naturaleza de su tensión, aquélla que sólo puede ser ejercida por las preguntas que alimentan la voracidad —siempre insaciable— del pensamiento propio del arte.

I. Otra época, otras poéticas

El juego de las múltiples *perspectivas*, tan propio de las estéticas de principios del siglo XX, fue el fruto de un intento de retar la complejidad de la experiencia de vida, cuando no de superarla. También el resultado, inevitable, de la utilización de la hipótesis como eje central del pensamiento creativo. Sobre ella se erigieron los posicionamientos epistemológicos que definieron la *doctrina* de las vanguardias. Éstas, sin embargo, anegadas por la incer-

Otro tipo de preguntas en el arte

tidumbre, la duda y la provisionalidad, no pudieron evitar perderse en el descubrimiento infinito de lo *posible*. En su empeño todo vacío en el conocimiento se rellenó con hipótesis, haciendo de ellas el falso y único límite de lo «real».

Aprendimos con Thomas Mann, André Gide, pero sobre todo con Marcel Proust, a participar en la «dolorosa» tarea de la *construcción* de lo meramente posible. Hipótesis y contrahipótesis se alternaban en esa tarea descentradora del sujeto para que éste pudiera ser, en un concepto distinto del espacio y el tiempo, centro simultáneo de perspectivas varias. Como si el conocimiento sólo fuese posible a través de una disposición espacial u orientación determinada, que en una constante insatisfacción tuviese que ser modificada de forma continua. Con ello, al menos, se conseguía materializar un desesperado anhelo: el arte coincidía por fin con el mundo en su *fractura*.

No obstante, la inevitable pérdida de credibilidad de muchos de los presupuestos estéticos modernos no podía tener otra salida que el paulatino abandono del pensamiento hipotético y de todas sus implicaciones epistemológicas.

La anticipación, característica del discurso de las vanguardias, que no era infrecuente que se anunciara profético, fue dando paso a los nuevos aires de la precipitación. Las posiciones estéticas más ambiciosas no podrán evitar que la hipótesis moderna, disuelta ya frente a un viaje que se anunciaba de la sospecha y de la crítica, acabase siendo contradicha por la crisis llamada de *lo posible*.

En efecto, fue el declive del pensamiento hipotético que caracterizó en gran medida las estéticas de las vanguardias —tan comprometidas con responder mediante hipotésis a cuestiones como «¿qué pasaría si...?» «¿cuáles son los límites de...?» «¿se puede concebir algo más allá de...?» etc.— la que condujo a un denotado «imposibilismo», cuyos ejemplos de mayor interés serían las prácticas de retractación ensayadas por Samuel Beckett o Thomas Bernhard. No sin razón, una de las más importantes derivaciones del posmodernismo literario sería, para Elrud Ibsch, la basada en la recuperación de la palinodia, del carácter refutativo del discurso lingüístico.

Así, las nuevas poéticas, en sus manifestaciones más radicales, exhibirán las técnicas y artificios de la duda. La retractación ostentosa y visible y la ceremonia de la corrección serán el hogar de las nuevas *carencias*. Pero, sobre todo, un enfoque ontológico del ser humano y del mundo sustituirá aquella concepción epistemológica del todo, inservible ante un renacer del ser en cuanto que se da, en cuanto que *acontece* como lenguaje.

Acertadamente, comentaba Brian McHale que sólo era necesario empujar las cuestiones epistemológicas para verlas convertidas en cuestiones ontológicas. Si es cierto que las vanguardias y neovanguardias llevaron las posibilidades del arte hasta el borde, hasta el final del terreno disponible para ellas, este empujón suponía su caída en el vacío. Una dimensión agobiante, ya ensayada

por Beckett, en donde todo acaba negándose, desdiciéndose de haber sido afirmado, de ocupar un espacio, de ser posible o incluso real. La retractación, concretada como recurso en una corrección veleidosa y múltiple que ahora se muestra y tematiza, se hará especialmente patente en Bernhard, sobre todo en boca de su wittgensteiniano personaje Roithamer, y antes, qué duda cabe, en *El innombrable* de Samuel Beckett: «Esta mujer nunca me ha hablado, que yo sepa. Si he dicho lo contrario estaba en un error. Si digo lo contrario otra vez, volveré a estar equivocado otra vez. A menos que esté equivocado ahora»[3].

Desde entonces, las más serias intenciones de arte van a apoderarse de ese vacío. Un vacío que ya no será el de la blanca hoja mallarmeana —espacio donde todo proyecto surgido de la hipótesis dejaba pasar el tiempo de su realización— sino esa página confusa, tachada por una reescritura que en su vano intento por afirmarse no deja más definición que la de la duda y la provisionalidad.

Si es cierto que toda invención es una respuesta, este nuevo *imposibilismo* propondría, ya a mediados de la década de los ochenta del pasado siglo, no la contestación a preguntas relacionadas con el grado de fiabilidad del conocimiento, o con la identificación del objeto o los sujetos del conocimiento, como las que caracterizaron a muchas de las prácticas artísticas de la modernidad, sobre todo en el ámbito literario («¿qué hay que saber ahí?, ¿quién lo sabe?, ¿cómo lo sabemos y con qué grado de certeza?»[4]) sino preguntas relacionadas, como propone McHale, con una perspectiva eminentemente ontológica, y que aún caracterizaría la más coherente producción artística en nuestros días: «qué es un mundo?, ¿qué clases de mundo existen, cómo están constituidos y cómo los diferenciamos?..., ¿cuál es el modo

3. BECKETT, Samuel: *The Unnamable*. Nueva York: Grove Press, 1958. P. 79.

4. McHALE, Brian: «Change of Dominant from Modernism to Postmodernist Writing», en *Approaching Postmodernism*. Douwe W. Fokkema y Hans Bertens (eds.), Ámsterdam y Filadelfia, John Benjamins, 1986. P. 58.

existencial de un texto, y cuál es el modo existencial del mundo (o mundos) que proyecta?, etc.»[5].

Hubo un tiempo en el que la principal tarea de la estética filosófica era el encontrar, ante una obra de arte, una respuesta al interrogante «¿qué es lo que podemos conocer aquí?»[6]. Una posición en la cual trataba de consolidarse el reconocimiento, ya presente en la estética de Hegel —y de la que más tarde hablaremos— de que la tarea de la estética es la de justificar en la experiencia del arte el conocimiento mismo de la «verdad»[7]. Pero para un amplio sector de la práctica artística más reciente puede que ya no haya en nuestro tiempo lugar para esas preguntas, ni para nociones como las de «verdad» o «universal» en relación a los productos de la expresión. Nada de eso parece ser proporcionado *ya* por ellos; nada de eso parece ser accesible *en* ellos. Ciertamente, el final del siglo XX prefirió otra orientación de las preguntas. Con ella, conceptos como los de «diferencia», «identidad», «exclusión», «multiculturalidad» y luego otros como «interactividad» o «interrelación», asumirán el protagonismo de las reflexiones sobre el arte en las últimas tres décadas.

Pero antes de continuar por aquí, deberíamos irnos de nuevo atrás en el tiempo, para recordar que la potente crítica vanguardista a las formas y pautas sociales establecidas estuvo protagonizada por un intento de *descomposición* del mundo a través de una *descomposición* de los lenguajes que lo articulan. Éste, sin embargo —resulta obvio— fue y sigue siendo un proyecto insatisfecho. Orientados hacia un horizonte teleológico ambiciosamente cargado de deseos reformadores de lo social, los gestos de la vanguardia más ilusionada buscaron también explorar la posibilidad de otros mundos alternativos. El espectro de esos intentos iría del radical racionalismo neoplasticista al *sinsentido* dadaísta, con-

5. Ibíd., p. 60.

6. GADAMER, Hans-Georg: *La actualidad de lo bello* [1974]. Barcelona: Paidós, 1991. P. 55.

7. Así, Gadamer se preguntará: «¿qué tiene esa individualidad aislada de importante y significativo para reinvindicar que también ella es verdad, que el "universal" tal y como se formula matemáticamente en las leyes físicas no es lo único verdadero?». Ibíd.

formando ambos, sin embargo, los dos extremos de lo mismo, del espectro de *lo posible*. Beckett, sin embargo, nos indujo a romper con esa dimensión, hacia un radical imposibilismo en el que nada hay que esperar más que la espera misma. Fin de los sueños y de las utopías.

Frente a la hipótesis —el viaje por lo posible al que nos invitaba la imaginación vanguardista—, y contrariamente a la conformación de nuevos mundos —aunque fuese a costa del intento de fracturar en mil pedazos éste que habitamos— el arte optará por reflexionar en nuestro tiempo sobre las formas de habitar el mundo que hay, tal cual es, explorando sus vacíos, exclusiones y contradicciones, sobre los que no para de poetizar, tematizándolos una y otra vez.

No será más tarea del arte, pues, la exploración de otros mundos posibles o la invención de nuevos lenguajes —quizá ambas cosas sean más o menos lo mismo— sino tematizar el cómo posicionarnos de una forma concreta en el mundo que nos ha sido dado, incluso de *hablar* con lo que ya se ha *dicho*, pensando acerca de las formas en las que se podrían flexibilizar y hacer más permeables las estructuras organizativas y políticas, y más sutiles y profundas las prácticas comunicativas. El arte ya no tendrá entre sus fines el invitarnos a vivir —aunque sea en la fulguración de una mirada— en otros mundos imaginados, sino en promover formas de la alteridad en este mundo en el que vivimos. Un intento probablemente no separable o distinguible de un ejercicio de resistencia frente a la actual colonización económica de la comunicación y de la experiencia de vida que domina nuestro tiempo.

El arte, en sus múltiples maneras de manifestarse, sigue siendo un medio para aportar *habitabilidad* al mundo. En gran medida, ésta viene dada por el carácter «reconfortante» del ser capaz de dar una forma —en realidad, infinitas— a nuestra experiencia vital. La existencia del arte se justificaría, precisamente, y siguiendo un viejo tópico romántico, porque es capaz de representar *poéticamente* aquella parte de la experiencia —sin duda

Dar una forma a la experiencia

la más sutil— que no es posible representar *conceptualmente*. Cada época ha solicitado al arte esta misma tarea, justificada por una necesidad profundamente arraigada en nuestros esquemas de necesidades y que, en relación a las artes plásticas, sería la de evocar visualmente la sutil complejidad del mundo, de concretar en una imagen su carácter siempre abstracto, probablemente exorcizando así nuestros miedos ante él. Toda representación, no lo olvidemos, orientada en cierta dirección, puede ser una forma de control y, en última instancia, de sometimiento de lo representado, de lo re-creado.

Dar una forma a nuestra experiencia de vida habría tenido siempre una función liberadora de nuestros temores respecto al mundo, porque en esas imágenes éste se concreta bajo un orden que, lejos de imponerse ante nosotros, nos impele a que lo interpretemos, sometiéndose a una multiplicidad siempre infinita de maneras de aprehenderlo y experimentarlo.

Ahora bien, es más que obvio que desde la ruptura impuesta por las vanguardias, los aspectos más profundos

de nuestra experiencia del mundo no pueden ser evocados en una única configuración, o a través de un único sistema de representaciones, que simplemente clausuraría y jerarquizaría, que nos impondría un sistema de orden y valores determinado. Una única forma de representación del mundo poco correspondería a ese complejísimo espacio de interacciones sincrónicas y en red, de fuerzas y vectores —a veces contrapuestos— que hoy lo conforman.

El arte expande la vida en el mundo permitiéndonos tratarlo como imagen, dándonos la posibilidad de vivirlo como lo *otro* de sí mismo. La obra de arte en relación al mundo sería como el ser humano durante el sueño, radicalmente *otro*, pero al mismo tiempo idéntico a él. Constituye por tanto el arte un ámbito insólito de prácticas en el que resulta posible ensayar otras posibilidades de «tratar» con el mundo, de relacionarnos en él y con él.

Asimismo, cabe decir que seguimos necesitando el arte porque el mundo no nos es suficiente. El arte continua teniendo una función compensatoria, como ámbito que nos resarce de la «inhabitabilidad» *espiritual* de la realidad que nos ha tocado vivir.

No obstante, en nuestros días, la actividad de los artistas no consiste ya tanto en crear imágenes que concreten, representen o evoquen los rasgos esenciales de nuestra experiencia de vida real, como en proponer imágenes que, correspondiendo al nivel de complejidad de los órdenes de lenguaje y deseo que predominan en el mundo, indaguen acerca de los diferentes modos en los que nos sería posible relacionarnos críticamente con él y en él. El arte debe coincidir con el mundo ya no en su fractura, como pretendían las rupturistas prácticas de las vanguardias —no hay fragmentación en nuestro

universo de vida, en él la multiplicidad surge de forma espontánea— sino en su sutil complejidad.

Aunque el trato del espectador con la obra de arte de vanguardia sólo era pensable desde una cierta apertura a la *diferencia*, fundamentalmente referida a la aportada por lo nuevo, *por lo que todavía no había sido*, hace mucho que la categoría de la novedad dejó de tener apenas peso aquí. La *diferencia* que nos presentan hoy las creaciones artísticas no consiste en aquello que su singularidad ofrece respecto a lo que ha sido ya vivido, pensado, representado o escrito. Esa *diferencia* que rebosa en las obras de mayor interés no lo es prioritariamente ya como diferenciación respecto a la historia de los lenguajes artísticos, o a las formas del decir respecto al mundo, sino respecto al propio decir *del* mundo. No es el arte una voz que nos impele a un comportarnos «estéticamente» sino a pensar activa y críticamente en un mundo profundamente estetizado. Y sólo por la vía de esta crítica puede darse la posibilidad de celebrar la *diferencia*, de distinguir sus modos más «auténticos» en un mundo que juega a permanentes ejercicios de diferenciación y en donde la *diferencia* es, sin duda, por todo ello, el concepto más inflacionado.

Aceptemos sin reservas, de la mano de Adorno, que si el arte moderno tiene una característica segura es la imposibilidad de la *transparencia*. Una afirmación que tendría mucho que ver con la consideración del arte como una forma de *ocultamiento*.

Pero aunque pudiera parecer paradójico, las propuestas artísticas más fieles a esta consigna se han concretado,

Las poéticas de la «hipervisibilidad»

precisamente, mediante un desvelamiento de los recursos utilizados, como en ese juego de la visión del cristal duchampiano[8], en donde formaciones indeseables o máquinas solteras permanecen *ocultas* en un espacio transparente.

En efecto, los juegos de la hipervisibilización y de la transparencia *estratégica*, conforman una de las vías retóricas más fascinantes en el arte contemporáneo. Se trata, la mayor parte de las veces, de mostrar lo evidente, de manifestar lo obvio, de tratar de volver a situarnos ante la *obscenidad* de la evidencia absoluta.

Si es asombrosa la profundidad que se puede obtener no yendo más allá de una superficie —«lo más profundo es la piel» decía Paul Valéry— tremenda es a su vez la fuerza de ocultación de lo que se presenta ante nuestros ojos como lo más evidente. Como estrategia, este proceder consistiría, según el propio Adorno ejemplificara en la comparación de la obra de arte con la carta de Poe, en que lo que la obra de arte oculta se hace manifiesto porque, en definitiva, «al manifestarse se oculta»[9].

8. Me refiero a la obra de Marcel Duchamp *El gran vidrio* (1915-23), llamada también *La novia desnudada por sus solteros, incluso.*

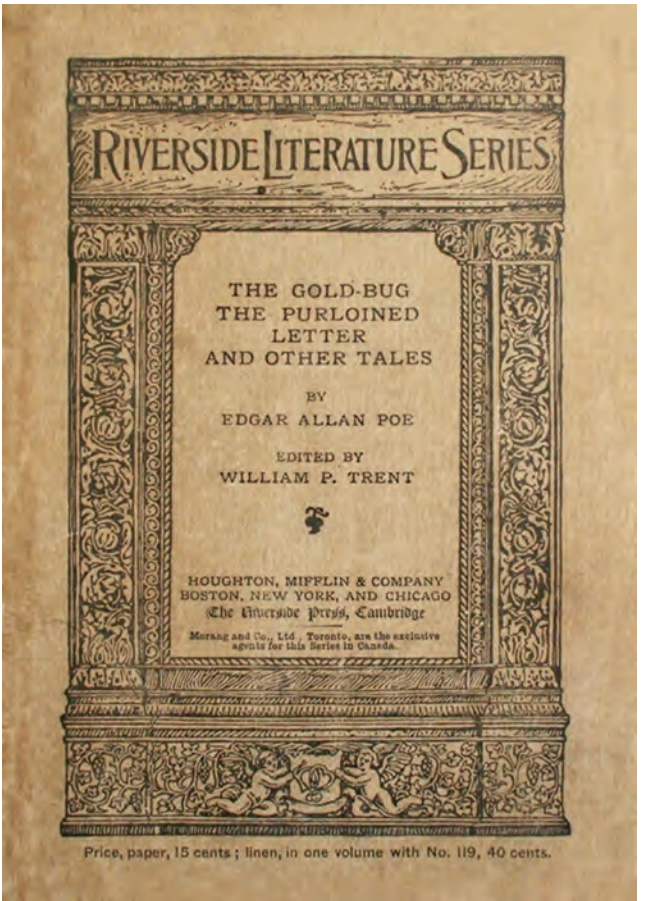
9. ADORNO, Theodor W.: *Teoría estética* [1970]. Madrid: Taurus, 1992. P. 163.

Esconder tras cristales, ocultar el sentido jugando a hacer demasiado evidentes las pistas para llegar a él, hipervisibilizar o hipermostrar, posiblemente sean las estrategias más eficaces para evocar lo que la propia tendencia de nuestra sociedad a informar, a ponerlo todo en evidencia, realmente oculta.

En nuestros días todo es sometido a una hipervisibilización, a su apariencia visible. Todas las cosas están condenadas «al hacer-creer, al hacer-ver, al hacer-valer»[10]. Ciertamente, con Baudrillard, reconozcamos que nuestro mundo «es publicitario por esencia»[11].

10. BAUDRILLARD, Jean: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas* [1997]. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. P. 32.

11. Ibíd.



Edición de William Peterfield Trent que incluye el relato *La carta robada* (publicada por primera vez en 1844) de Edgar Allan Poe
Publicado por Houghton, Mifflin & Company, Boston, Nueva York y Chicago
1898

Family Romance, 1993
Charles Ray
Colección MoMA, Nueva York

Sin embargo, lo más probable es que esos juegos de hipervisibilización en el ámbito del arte no dejen al descubierto sino una forma vacía, un aparente «aquí no hay nada que ver». En *Hymn* (1996) de Damien Hirst, por ejemplo, una recreación de un maniquí anatómico de más de seis metros, sólo hay entrañas, no hay subjetividad. Su vacuidad es poco seductora; no es, desde luego, el espacio poblado de multiplicidades de *un cuerpo sin órganos*. En otras ocasiones, ese desvelamiento ha mostrado una horrenda desnudez, como en *Family Romance* (1993) de Charles Ray. Ante obras como éstas, se nos viene a la mente uno de los grandes problemas de nuestra época, que nace en una alteración de las proporciones y de las escalas, y que convierte al todo en un ente indeseable. Cuestiones de anomalía proporcional, agrandamientos o disminuciones inadecuadas; retóricas de la hipérbole. Pues puede que, ciertamente, la gran enfermedad de nuestra época surja de un problema escalar, de que todo se iguale al más bajo nivel. Evidenciar ese problema, representarlo en toda su obviedad desnuda, quizá sea la más eficaz forma —también la más temible, por qué no decirlo— del tan necesario hoy *extrañamiento* de lo cotidiano.

Una parte importante del pensamiento posmoderno –y no tanto el que propuso la «debilidad»[12] como clave de su *fuerza*– soñó con un proceso de *superación* del sujeto, que se llevaría a cabo no mediante aquel proceso dialéctico, característicamente moderno, sino en virtud de un proceso de desocultamiento del ser que al final lo desvelaría como *lenguaje*.

Retóricas del desencuentro

Esa recién soñada *ontología del declinar* exigía acogerse, humildemente, a los restos del naufragio de los discursos *fuertes*. Y todo mediante un radical proceso de contextualización lingüística del ser humano mucho más allá del juego gadameriano del ser-en-el-mundo. Era esa íntima exigencia que implicaba un nuevo estadio del ser, que sólo sería en cuanto se da, en cuanto que acontece como lenguaje; no existiría otro tiempo que el de la enunciación, que el de la práctica comunicativa en cuanto implica un activo ser-con-otros. Todo se rendía de esta manera a un permanente juego de infinitas correspondencias lingüísticas.

Parecía evidenciarse así cómo, poco a poco, el lenguaje había ido ocupando, quizá ya para siempre, el espacio del sentido, sin mantener ninguna subordinación ante él, tal y como había diagnosticado Lacan tiempo atrás. El ser no sería la fuente de donde emana el lenguaje sino, más bien al contrario, como algo que nace esencialmente de él.

Estos enfoques no consistían en una nueva versión de aquel proyecto en pos de la recuperación de la unidad y autotransparencia del «sí mismo» histórico, para siempre

12. Véase *Il pensiero debole* [1983]. G. Vattimo y P. A. Rovatti (eds.): Milán, Feltrinelli.

ya envuelta en las prendas del olvido. Por el contrario, lo que subyacía era la pretensión de una transparencia como aquella del «texto» barthesiano que buscaba conseguir, si no la *transparencia* de las relaciones sociales, al menos las de las relaciones de lenguaje: el espacio en el que ningún lenguaje tendría poder sobre otro.

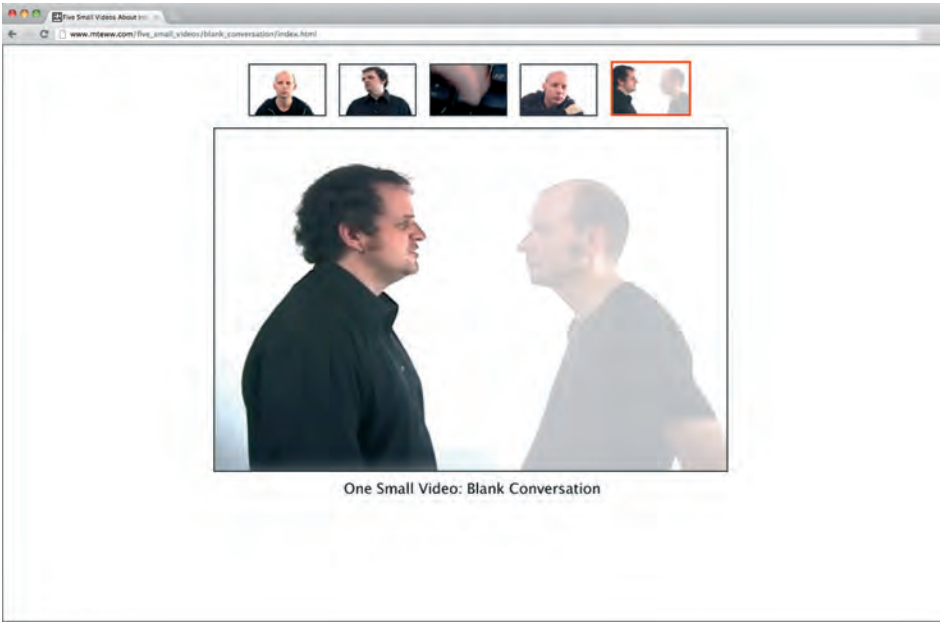
El arte contemporáneo, sin embargo, y más allá de algunas vías excesivamente optimistas, no nos ha hecho creer en la posibilidad de esas formas de la *transparencia*. Parece que esa entrega lingüística del sujeto, esa idea del ser como un acontecer en el lenguaje, en la comunicación, no puede llegar a tener lugar sin que se produzca, simultáneamente, algún tipo de sometimiento. Lo que las propuestas artísticas de más interés han hecho evidente desde mediados del siglo pasado es que el lenguaje es también encubridor de las contradicciones sociales y el auténtico caldo de cultivo de las problemáticas de la identidad, que se muestra más como una construcción previa a la comunicación que como su fruto, más como una barrera defensiva que como el resultado flexible de un *suceder* en la comunicación.

No en vano, en la obra de muchos artistas todo quedará en la descripción de ese acto experimental de darse al mundo en el que la interacción con él no acabará sino fracasando. Procesos de adaptación mediante maquillaje de torso y cara en series como *Arte Maquillaje* de Nauman (1967-68) ilustrarían esa acción en torno a la preparación temerosa de un encuentro comunicativo condenado a la frustación. El arte serviría así para denunciar ese temor provocando, él mismo, miedo. Como si el artista ahora —al contrario de lo que sucedía en la época de las vanguardias de principios del siglo XX— ya no tuviera la capacidad de resistir a lo extremo haciéndose *lengua*. Y ante la vergüenza de sentirse en evidencia, de tomar sentido del contexto en el que nos encontramos, quién

Tony hundiéndose en el suelo, boca arriba y boca abajo, 1973
Bruce Nauman
Colección Stedelijk Museum, Ámsterdam

no ha sentido alguna vez el deseo «de que le trague la tierra», como también proponía Nauman en aquella obra *Tony hundiéndose en el suelo, boca arriba y boca abajo*, de 1973. Para Nauman parece que una vez adquirido el ser humano la constancia de la imposibilidad de las formas emancipatorias supuestas a la utópica comunicación abierta y sin límites, sólo quedan unas pocas alternativas, quizás, simplemente, renunciar al compromiso con los acontecimientos, cruzarse de brazos —recuerden su obra *Sin título* (1967) compuesta de unos brazos cruzados de cera y una cuerda anudada— o quizá intentar consolarse mediante la coincidencia con el mundo, con su devenir fatal. Probablemente, sea esa misma experiencia dramática de un proyecto inviable, el de la utopía de la comunicación y de la coincidencia, del que tan agudamente nos hablaban los chistes pintados de Richard Prince.

No puede sorprendernos, por ello, que algunas de las propuestas artísticas más críticas con las vías que creyeron en la posibilidad de una comunicación sin límites como

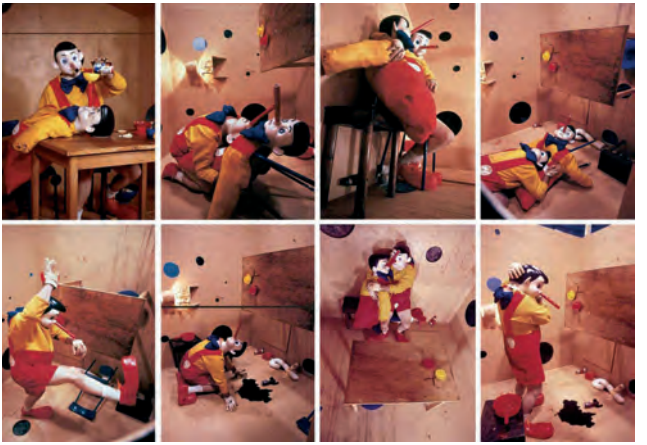


Five Small Videos About Interruption And Disappearing, 2003
MTAA

ideal regulador, consistieran en gestos de clarificación lingüística del contexto en el que se realiza la acción comunicativa —un buen ejemplo de ello sería, desde luego, *My Calling (Card)# 2* (1986-90) de Adrian Pipper— o en intentos diversos de evidenciar que el encuentro interpersonal en igualdad de condiciones parece siempre imposible. En la obra de *web art* titulada *Five Small Videos About Interruption And Disappearing*[13] (2003) del colectivo MTAA, por ejemplo, en todo momento alguien desaparece o ha de desaparecer, como si no fuese viable el encuentro comunicativo sin fuga, disipación o minorización de alguna de las partes encontradas.

De todo ello que gran parte del arte desde mediados los noventa hasta ahora se haya embelesado en una acción pensativa y expectante, incluso nerviosa, y en la que esa acción de entrega al otro pudiera llegar a acabar en una

13. URL: http://www.mteww.com/five_small_videos/



Pinocchio Pipenose Household Dilemma, 1994
Paul McCarthy
Colección de la Fundación "La Caixa", Barcelona

especie de forzado trasvase mediante la nariz de un extraño Pinocho –recuerden *Pinocchio Household Pipenose Dilemma* (1994) de Paul McCarthy–. Ciertamente, en mucho del arte reciente aflora, de una manera profundamente irónica y perversa, la tematización tanto de los deseos frustados del sujeto contemporáneo por una forma de socialización no sometida a las lógicas del consumo, como de la permanente obstaculización de los intentos de producción de formas comunicativas, de experiencia y valor ajenas a la falsedad inherente a esas lógicas.

Otro buen ejemplo de estas retóricas del *desencuentro*, sería, sin duda, la obra de Jürgen Klauke. Su trayectoria creativa tiene como denominador común la imagen de la confrontación personal e interpersonal. Sobre todo el Klauke de mediados de la última década apuntó a formas de la confrontación indirectas, no reducidas sólo ya a la investigación de la construcción sexual de la subjetividad que tanto exploró en su juventud. El uso que da a la fotografía se aproxima más al de una detención secuencial del desarrollo posicional y dinámico de los elementos, cuerpos y objetos de una *performance*, que a una concepción de la fotografía como espacio lingüístico

Derecha:
Wahrnehmungsakrobatik, 1996-1999
Jürgen Klauke
Galería Helga de Alvear, Madrid

y propositivo *per se*. Son imágenes caracterizadas por una envidiable economía de medios, en las que la mesa, lugar principal de la negociación e interrelación humana en la cercanía, es elegida como el atrezo principal, casi único y permanente de las escuetas escenografías donde tanto sus *performances* como sus series fotográficas se producen. En algunas de esas mesas, unos extraños interlocutores, desnudos —probable metáfora del esfuerzo por una comunicación plena y sin tapujos— perdidos sin embargo de vista en la más desconcertante de las cercanías por una dificultosa ubicación espacial, sólo parecen contactar en el gesto de un movimiento sincrónico, indiscernible entre una estéril convulsión repentina y el intento de mirarse. El barrido, la borrosidad dinámica de la imagen, resultado inevitable de la traducción del movimiento de los cuerpos al estatismo conceptual de la imagen fotográfica, no sería distinto, en la desaparición identitaria que supone, a esa inaprehensibilidad fundamental de unos por parte de los otros. Como si ante esas imágenes pareciera que no podemos establecer una positiva diferenciación entre el estar solo (soledad) y el estar con otros (¿acaso soledad compartida?).

Las prácticas artísticas hoy están constantemente girando en torno a un concepto dialógico de totalidad, una relación «por vía de diferencias» que desde hace varias décadas parece ser, además, la única posible a ser considerada como pauta social. Pero si bien ésta ya aparecía en la estética alegórica propuesta por casi todos los teóricos de la Escuela de Frankfurt, basada en una «crítica del pensamiento identificante»[14], en la estética de las últimas décadas aquélla predomina más bien como una crítica al signo representativo. Lo que antes era alegoría en la «obra» se ha transmutado en alegoría en el «texto» (entendido como *tejido* a base de lenguajes y representaciones ya existentes).

Tejidos de lenguajes

No olvidemos que la Posmodernidad, si algo la caracteriza suficientemente, es que la crítica de la razón que en ella opera está planteada en términos de lenguaje, al contrario que la crítica de la razón discursiva propuesta por Adorno y Horkheimer, que era todavía psicológica, nutriéndose, como muy bien puntualizara Albrecht Wellmer, «del modelo de un sujeto constituidor del sentido que se pone a sí mismo en singularidad trascendental frente a un mundo de objetos»[15]. Por el contrario, la Posmodernidad mejor entendida partiría de un proceso de *flexibilización* del sujeto que haría posible una identidad del yo comunicativamente «fluidificada», pero en una situación mucho más cercana al principio propuesto por Lyotard de una irreconciabilidad de los juegos de lenguaje que del sentido *conciliador* de Adorno.

14. WELLMER, Albrecht: «La dialéctica de la modernidad y postmodernidad», en José Picó (ed.), *Modernidad y postmodernidad.* Madrid: Alianza, 1994. P. 116.

15. Ibíd., p. 123.

Llevadas estas consideraciones al arte, vemos proliferar por todas partes los juegos de lenguaje sobre lenguajes ya existentes. La obra, lejos de un cierre como unidad pura de sentido, se llena de elementos y formas lingüísticas apropiadas que deben interactuar entre ellas, conformando un espacio de alegorías «horizontales» en donde todo significado se producirá siempre *desde lejos*. Una interacción de elementos y planos heterogéneos, desligados, que encontrará ya a finales de los ochenta su forma lingüística principal en la instalación. Como formato de expresión predominante en nuestros días, es siempre un entresijo de fricciones, un campo de complejas interacciones. En los mejores casos, conformará un espacio de ruptura de toda continuidad, de todo impulso que pretenda la reconstitución de un espacio de totalidad sinestésica, de rechazo de cualquier forma de «obra total». En verdad, las que pretenden lo contrario no dejan de caer en las lógicas del espectáculo más tradicional, aunque sea en formas envueltas en novedad.

Toda instalación exige al espectador no sólo ya un acto de contemplación, sino una *navegación* por el interior de un *texto* espacializado, un envolvimiento espacial en una deambulación por ese «campo metodológico» que la instalación conforma, y donde pareciera que la visión hubiera devenido una *errancia* a través de un mundo de signos en permanente interacción, en absoluta inestabilidad.

Son los detalles del mundo y de los discursos lo que ahora más nos seduce. La experiencia del presente se distingue por nuestra condición de intérpretes de un espectáculo, sin duda fascinante por intensivo, en el que solemos claudicar ante la complejidad, en detalles, de la experiencia de vida. De ahí que la actividad crítica de las prácticas artísticas recientes haya insistido tanto en el descubrimiento de las operaciones latentes tras ese

La seducción de los detalles

enaltecimiento de los detalles intensivos propios de la publicidad y de los demás aparatos de las lógicas del consumo, de esos destellos de seducción y placer que ocultan los procederes de las pequeñas pero constantes operaciones que mueven los grandes funcionamientos sociales y de la producción económica.

El lenguaje que ha perdido toda referencia inmediata a la totalidad —fundamento de la noción de «información» para las consignas situacionistas— sigue siendo el eje de las estrategias políticas del nuevo tiempo. El tráfico de información se orienta así a la provisión exhaustiva de detalles. Hoy la atención microscópica volcada en los acontecimientos más particulares, más personales, congrega un sinfín de complementos informativos sobre los perfiles más minúsculos de lo banal. Se extrema lo inferido por la consigna «*you are the information*» hasta la predominancia de la extenuante lógica del «*big brother*» televisivo. Y no podría ser, probablemente, de otra manera, si nuestro espacio de vida es ya uno donde se da un cierto carácter *irreparable* de las acciones insignificantes. Un mundo que se agota y reproduce a diario a

través de una perpetua implicación en lo mínimo y en los detalles, en la que, cumpliendo con aquella premonición baudrillardiana, toda la energía de la cultura se implica en cada instante en uno sólo de sus objetos, en uno sólo de sus rasgos o detalles.

Si bien el concepto de «sociedad del espectáculo» presuponía creer en la posibilidad de una separación, de un distanciamiento respecto a él, en un cierto *afuera* posible, éste parece cada vez más negado. Tratando de resistir las nuevas embestidas de la crítica y las formas de participación y producción de opinión a través de las redes telemáticas, el espectáculo también se ha hecho «participativo», adaptable a cada cual, profundamente inclusivo, absorbiéndonos en él, para no permitirnos que creamos más en la posibilidad de ser más «nosotros mismos» en otro lugar, en una —cada vez más inviable— zona de exterioridad.

Es la nuestra una época de crisis. Sin duda. La globalización ha sido correlativa a durísimos procesos de polarización económica en un mundo cada vez más empobrecido y violento. Es más, puede que el paso «del Imperialismo al Imperio»[16] —con la instauración de ese nuevo orden mundial diagnosticado por Michael Hardt y Antoni Negri a finales de la última centuria, y en el que la economía y los mercados transnacionales habrían

Crisis y precariedad

colonizado eficazmente todos los ámbitos— haya arrinconado definitivamente el viejo debate basado en la dialéctica Modernidad-Posmodernidad.

Pero no podemos obviar que también es el nuestro un tiempo de intensificación del ejercicio de la queja y de la crítica, intensamente catalizado desde finales de los años noventa por los nuevos dispositivos de la comunicación interpersonal en red. Desde los disturbios de la ciudad de Seattle[17] en 1999 hemos visto una intensa sinergia —en el contexto de un proceso que algunos han denominado como «una globalización desde abajo»— entre las tecnologías portátiles de la conectividad y las calles, que alcanzará momentos decisivos en la llamada primavera árabe del 2011 y en todo lo que vino después, desde el 15-M hasta el movimiento Occupy Wall Street.

Calles y plazas se han reactivado en muchos países del mundo no sólo como espacios para la manifestación o la protesta, sino como medios de comunicación en sí mismos, como ámbitos recuperados para el encuentro y la organización política, amplificados por medio de las

16. Véase Michael Hardt y Antonio Negri: *Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000. [ed. cast. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2005].

17. Esos disturbios tuvieron lugar en protesta por el encuentro en Seattle de la Organización Mundial del Comercio. Las estrategias de coordinación descentralizada a través de la red y de mensajes SMS sirvieron para acordar toda una serie de manifestaciones y enfrentamientos con la policía de gran virulencia que, no en vano, aún se recuerdan como «La batalla de Seattle».

nuevas tecnologías de la comunicación interpersonal. Las capturadas calles y plazas de muchas ciudades durante meses por parte de la multitud de manifestantes las han llenado de construcciones de materiales reciclados, plásticos, cartón, cuerdas, etc. conformando precarios refugios de resistencia urbana a la vez que espacios para el encuentro y el debate crítico; ámbitos desde los que oponer a los actuales sistemas políticos otros modos de vida deseables.

Y siendo la precariedad uno de los rasgos más característicos de la vida en nuestro tiempo, lo es necesariamente también de muchas de las nuevas prácticas artísticas. Es como si el arte hubiese decidido volver a hacerse voluntariamente «pobre» para denunciar la inmensa pobreza que asola nuestro mundo, pero también, en un impulso contrario, para demostrar los inmensos potenciales que albergan las metáforas de la carestía, de lo transitorio, de lo exiguo, de lo inseguro.

Sería factible afirmar que las formas de la carencia, de la inestabilidad, de lo provisional, o de lo poco duradero, han dado lugar a la estética que mejor prospera en el arte reciente. Acertadamente, Nicolas Bourriaud describía las fotografías de Gabriel Orozco como «meras detenciones de imagen de la gran película del mundo precario»[18]. Es, no obstante, Thomas Hirschhorn el artista que más habría hecho suyo hoy el compromiso de trabajar «con lo precario y en lo precario», entendiendo esta elección en sí misma como un posicionamiento político[19], y considerándolo no tanto en su lado vinculado a la denuncia o a la queja, sino en lo que tiene que ver más con su capacidad para la construcción de experiencias alternativas. Hirschhorn no dejará de señalar los potenciales positivos de la precariedad elegida como estrategia: «lo precario es siempre creativo, porque lo precario es siempre inventivo, porque lo precario está

18. BOURRIAUD, Nicolas: *Radicante* [2009]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009. P. 100.

19. URL: http://www.strozzina.org/declining-democracy/e_hirschhorn.php

en movimiento, porque lo precario conduce a nuevas formas, porque lo precario da forma a una nueva geografía, porque lo precario empieza con un nuevo intercambio entre seres humanos y porque lo precario crea nuevos valores»[20].

Frente al carácter inestable, transitorio y provisional de la presencia física de sus obras, Hirschhorn incide de forma continua en la idea de monumento, habiendo creado muchos dedicados a filósofos como Deleuze, Spinoza, Mondrian, Gramsci, Bataille, Deleuze o Foucault. Monumentos en forma de espacios que se asemejan a las chabolas o a los refugios callejeros de los sin techo, creados con materiales baratos de poca duración, tablones, cartones y cinta adhesiva. Memoriales que, más que recordar a la figura de un pensador, afrontan el proyecto de pensar conjuntamente sobre su filosofía —de hacer uso colectivo de sus ideas— en el tiempo real de un-estar-juntos (nosotros, sus espectadores-participantes). En efecto, la obra de Hirschhorn es, ante todo, la producción de espacios de interacción social: «Quiero incluir al público con y a través de mi obra»[21]. Así, por ejemplo, *24H Foucault* (2004), uno de estos memoriales —creado para el Palais de Tokyo de París— estaba compuesto por diferentes espacios de interrelación: un auditorio abierto las 24 horas, una biblioteca y un centro de documentación, una pequeña mediateca, una exposición, una tienda y un bar[22].

Crystal of Resistance (2011), instalación concebida para el pabellón suizo de la Bienal de Venecia, sería otro buen ejemplo del intento de cumplir con la misión que para Hirschhorn es la más propia del arte: «ofrecer una forma que pueda crear las condiciones para pensar algo que no ha existido todavía»[23]. Se trataba de una enorme instalación inmersiva, a modo de una gran cueva, plagada de miles de elementos diversos: revistas, foto-

20. HIRSCHHORN, Thomas: «Crystal of Resistance-Swiss Pavilion at The 54th International Art Exhibition of the Venice Biennale» 27 de junio de 2011.
[URL: http://www.modernism.ro/2011/07/27/thomas-hirschhorn-crystal-of-resistance-swiss-pavilion-the-54th-international-art-exhibition-of-the-venice-biennale/]

21. Thomas Hirschhorn, citado por Craig Garrett en «Philosophical Battery». *Flash Art*, núm. 238. Octubre de 2004.

22. Ibid.

23. Thomas Hirschhorn, citado por Gerard Vilar en «Deartification, Deaestheticization, and Politicization in Contemporary Art». *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*, 2011.
[URL:http://www.um.es/vmca/proceedings/docs/4.Gerard-Vilar.pdf].

Crystal of Resistance, 2011
Thomas Hirschhorn
Pabellón de Suiza, Bienal de Venecia 2011
Izquierda: Fotografía de Anna Kowalska
Derecha: Fotografía de Romain Lopez

grafías de actualidad, fotocopias de textos de Spinoza o Bataille, construcciones de cartón y plástico, latas de refrescos, basura y materiales de desecho de muy diverso tipo, maniquís, monitores de televisión, aparatos de gimnasio envueltos en papel de aluminio, etc.

Toda esta inmensa acumulación de objetos conformaba un complejísimo y saturado espacio al que le daba una precaria consistencia el material más característico de la obra de Hirschhorn: la cinta adhesiva. Al fin y al cabo, y a pesar de las referencias filosóficas y políticas que trata de poner en juego Hirschhorn, quizá no sería des-

THE
EQUA
PERIS
S IN ME, BECAUSE I AM ME,
OM WHOM THE OTHER IS AB
LISSANT)

cabellado afirmar que el mayor interés de sus obras probablemente esté, precisamente, en el sorprendente uso que hace de este material, que le sirve para unir, relacionar, sostener... La cinta adhesiva le permite cohesionar elementos extraordinariamente diferentes, para fijarlos sólo provisionalmente y ponerlos en relación, otorgando a esas uniones una irregular estabilidad.

En todo caso, no podemos dejar de insistir en que la afirmación de lo precario en el arte actual no puede serlo tanto de lo frágil o deficiente, sino, como sucede en Hirschhorn, de lo no-seguro, de lo no-garantizado, de lo no-estabilizado y de lo no-establecido[24]. Participios negados sobre los que están surgiendo algunas de las más prometedoras vías de la creación artística actual.

24. HIRSCHHORN, T.: Véase nota 20.

Hal Foster señaló en su texto *El retorno de lo real* (1996) la fascinación por lo abyecto en el arte de finales de los ochenta y noventa del pasado siglo, basándose en un recorrido que iría de la realidad como efecto de la representación a lo «real» en cuanto traumático, siguiendo una personal lectura de la definición de lo «real» en términos de trauma que planteara Jacques Lacan en su seminario *El inconsciente y la repetición* (1964).

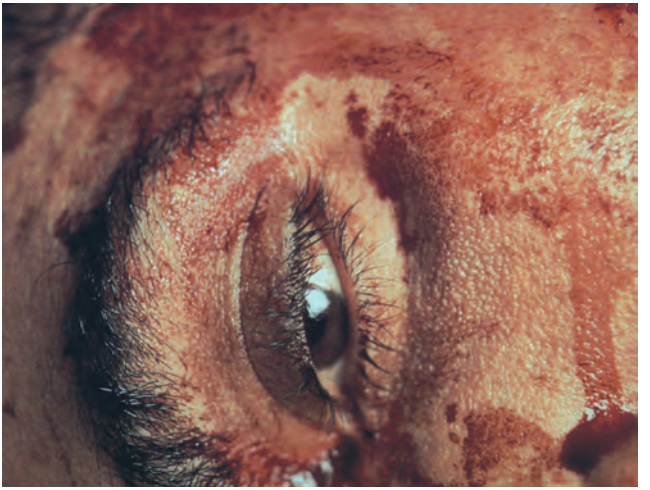
Nuevas indagaciones en lo *real*

Para Foster, lo «real», reprimido para muchos en la Posmodernidad postestructuralista, parecería haber retornado como lo traumático, como si la «verdad» residiera ahora en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado[25].

Esta vía hacia lo abyecto ha sido una de las más frecuentadas por el arte de las tres últimas décadas, con infinidad de obras basadas en imágenes de heridas, cuerpos violados, excrementos, residuos de la violencia y huellas del trauma; poéticas en torno a esa categoría del no-ser que para Julia Kristeva definía lo abyecto, es decir, entre el feto, aún no separado de la madre, paradigma del *aún no se es*, y el cadáver, imagen de lo que *ya no es*[26]. Una línea de trabajo que podríamos ejemplificar con muchas de las esculturas de mujeres defecando de Kiki Smith, con las imágenes de putrefacción de Cindy Sherman, o con las fotografías de cadáveres de Andrés Serrano. La política de la *diferencia* tan propia del arte de la década de los setenta, era llevada así a una radical práctica de la *indiferencia*. Indudablemente, no era ésta una investigación en

25. Véase Hal Foster: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* [1996]. Madrid: Akal, 2001. P. 170.

26. Véase Julia Kristeva: *Powers of Horror* [1982]. Nueva York: Columbia University Press, 1982.



The Morgue (Hacked to Death II), 1992
Andrés Serrano

torno al mundo de lo pre-individual deleuziano, sino a la pura indiferenciación material, orgánica, biólogica.

Otras vías en ese retorno de lo «real» señalado por Foster tendrían que ver, por un lado, con un cierto extrañamiento o enajenación de objetos cotidianos relacionados con el cuerpo —que Foster ilustró con los urinarios precintados y los fregaderos distorsionados de Robert Gober— y, por otra, con la enajenación de objetos infantiles. De forma particular, esta última ha acabado convirtiéndose en uno de los caminos más cansinamente transitados por el arte reciente en lo que alguien llegó a calificar peyorativamente —pero no sin razón— como de *«peluchismo»*. Para Foster, el principal avatar del infantilismo contemporáneo sería el obsceno payaso que aparece en Bruce Nauman, Mike Kelley, o Paul McCarthy. Arte con payasos y juguetes alterados, que contaría con numerosos epílogos hoy, por ejemplo, en el neo-Pop irónico y perverso de Takashi Murakami basado en la estética *anime*. Propuestas todas en las que las figuras de la regresión se presentan siempre como figuras de la perversión.

Si lo «real» no puede representarse —de ahí que el hiperrealismo lejos de acercarse a lo real no haría sino reprimirlo[27], como indica Foster— más adecuado, en efecto,

27. FOSTER, H.: ob. cit. [1996], p. 148.

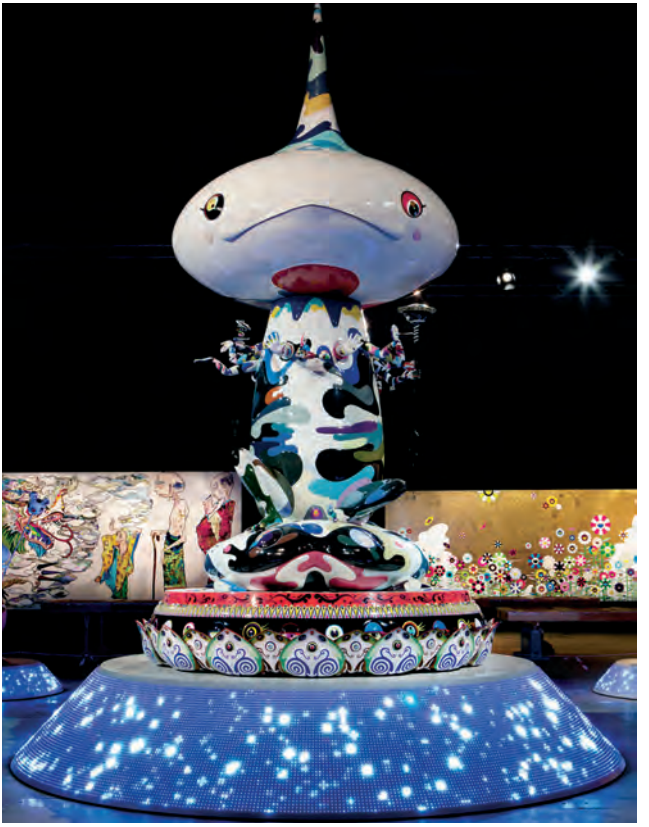
sería sondear la herida, el trauma, desentrañar «la 'primacía' sin fondo constituida por la represión original»[28], en una búsqueda de la «obscena mirada-objeto de lo real»[29]. Sórdidos juguetes sexuados o agresivos, excrementos y basura, disfuncionalidad orgánica, actuarían como formas de la resistencia, testimonios contra el poder, en una regresión más allá de lo infantil hacia lo inorgánico[30], hacia las formas de la *indistinción*, con el *fatal* objetivo de «poseer la obscena vitalidad de la herida y de ocupar la nihilidad radical del cadáver»[31].

28. KRISTEVA, Julia: ob. cit., p. 18.

29. FOSTER, H.: ob. cit. [1996], p. 161.

30. Ibíd., p. 168.

31. Ibíd., p. 170.



Vista de la instalación de la muestra «Ego» de Takashi Murakami en el Al Riwaq Exhibition Hall de Doha, Catar, 2012
Fotografía de Guillaume Ziccarelli

No obstante, la década de los noventa acabó por caracterizarse por una aproximación totalmente diferente a lo «real», que priorizaba una exploración de las interacciones humanas y de los contextos y situaciones en donde éstas son posibles. Frente a lo «real» como algo que sólo podría ser investigado en un acto de profundización hacia el interior de la esfera psíquica y a través de las formas de lo abyecto, la forma de aproximación a lo «real» que se reclamará ahora caminaría por la vía de un «acontecer» del individuo en el encuentro intersubjetivo, en la interacción comunicativa, en la exteriorización del sujeto en la esfera de las relaciones interpersonales. Así, todo el conjunto de propuestas a las que Nicolas Bourriaud se referirá con el apelativo de «Estética relacional» reivindicaron, frente a la idea del arte como acto de producción de un espacio simbólico privado, la generación de un momento de vida colectiva, y en el que la participación del espectador se convierte en elemento clave. Algunas de las propuestas de Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Jorge Pardo, Pierre Joseph, Philippe Parreno, Thomas Hirschhorn, Félix Gónzalez-Torres, Andrea Zittel o Guillaume Bijl, entre otros muchos, se presentarán en efecto como productoras de momentos de socialidad específicos, de momentos singulares de convivencia temporal y de producción de microcomunidades en las que la «intersubjetividad» devendría «la quintaesencia de la práctica artística»[32]. El arte recuperaba así un papel perdido hacía tiempo como lugar para experimentos sociales, como ámbito para el desarrollo de modelos de participación e interacción específicos dentro de lo «real existente»[33]. Se retomaban, por tanto, muchos de los planteamientos de los años sesenta y setenta, sobre todo del situacionismo y de las prácticas de Fluxus, que también trataron de crear espacios de relación y microterritorios relacionales en base a situaciones construidas[34]. Pero esta recuperación se haría ahora no

32. BOURRIAUD, N.: *Relational Aesthetics* [1998]. Dijon: Les presses du réel, 2009. P. 22.

33. Ibíd., p. 13

34. No obstante, y como señala Bourriaud, la diferencia entre aquellas prácticas y las planteadas ahora por artistas como Tiravanija, estaría centrada en intenciones diferentes: «su finalidad no es cuestionar los límites del arte; utilizan formas que sirvieron en los años sesenta para investigar esos límites, pero con el fin de producir efectos completamente diferentes», Nicolas Bourriaud: *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009. P. 14.

tratando de cuestionar los límites del arte o de expandirlos, sino entendiendo la interacción fundamentalmente como «forma», y situando la comprensibilidad de la situación generada fundamentalmente en el propio ámbito del arte y de su formación discursiva: la historia del arte.

Rirkrit Tiravanija, *Untitled, 2011 (who's afraid of...)*, Art 42 Basel, Basilea, Suiza, 2011
100 Tonson Gallery, Bangkok
Fotografía: Art Basel

Evidentemente, en la vía vinculada a lo abyecto anteriormente mencionada se presuponía una cierta esperanza emancipatoria centrada en llegar a esa nihilidad de lo putrefacto o de lo muerto, en la que sería viable pensar *como no posible* el sometimiento alguno al poder y a sus formas de domesticación. En efecto, a ninguna forma de poder se someten ya los cadáveres fotografia-

dos por Andrés Serrano en su serie *The Morgue* (1992). Los artistas crearían así imágenes de allí donde el poder *ya* no podría penetrar.

Por otro lado, las formas de la interacción propuestas en la estética relacional situarían esa esperanza en los efectos que el diseño de situaciones concretas de convivencia podrían traer consigo. Las propuestas «relacionales» pretenden crear microespacios parcialmente protegidos de la uniformidad de los patrones de comportamiento[35] habituales, a través de la producción experimental de dispositivos de sociabilidad supuestamente generadores de «líneas de fuga individuales y colectivas»[36].

Sin embargo, muchos han visto demasiado cercanos los intentos de promocionar el concepto de «interactividad», tan defendido por las prácticas «relacionales», con determinadas formas de «manipulación» o «sometimiento» del espectador-participante por parte del artista. Ciertamente, esto sería aplicable a todas las prácticas artísticas que desde los noventa enarbolaron la bandera de lo «interactivo». Textos como *On Totalitarian Interactivity*[37] (1996) de Lev Manovich, señalaron la problemática ambivalencia contenida en el concepto de interactividad, sin duda uno de los más determinantes en el arte digital del momento, y en el que tras términos como «participación» o «co-creación» sólo existiría la oferta al espectador a seguir unas pocas opciones, a participar en un pseudointeractivo juego que no haría en realidad más que forzar a la situación «*don't think, click*». Y sin duda, algo parecido podríamos afirmar acerca de muchas de las propuestas artísticas centradas en el concepto de interacción fuera del ámbito digital y, especialmente, respecto a las teorizadas por Bourriaud en su *Esthétique relationnelle*. No obstante, las críticas lanzadas contra éstas irían mucho más allá del cuestionamiento del concepto de interactividad, siendo las más

35. BOURRIAUD, N.: ob. cit. [1998], p. 9.

36. Ibíd, p. 31.

37. URL: http://www.manovich.net/TEXT/totalitarian.html

difícilmente rebatibles las que las reprochan el contradecir su propio deseo de sociabilidad al restringirlo al espacio social *alienado* de la galería o del centro de arte, apostando por «un ilusorio y elilista modelado de formas de sociabilidad»[38].

Pero también es cierto que intentar valorar adecuadamente estas propuestas artísticas exclusivamente por sus efectos puramente pragmáticos es un error. Puede que, en el fondo, sus pretensiones *transformadoras* de las pautas de pensamiento y de acción de sus espectadores-participantes no sean mayores que las potencialidades transformadoras que podamos presuponer en una pintura de Neo Rauch o de Peter Halley, por ejemplo. Al menos, las afirmaciones de muchos de estos artistas implicados en el desarrollo de esta vía de investigación no dejan demasiadas dudas a este respecto[39].

En todo caso, lo más valioso de las prácticas relacionales es el haber renovado el compromiso del arte con la generación de nuevos vínculos entre la práctica artística y otras actividades humanas, con la conjugación de arte y vida cotidiana «real».

Un camino muy relacionado con los fundamentos de la estética relacional y en gran parte también antecedente de muchos de sus planteamientos, es la que tuvo que ver con formas de intercambio lingüístico y de comunicación telemática fundamentadas en los aspectos subjetivizadores y multisignificativos propios de la práctica del «arte». Los diversos intentos de combinar la idea de «arte» con la idea de «comunidad», que vimos presente desde principios de la década de los noventa en muchos proyectos *on line*, trataron de ensayar una íntima imbricación entre conectividad, pensamiento artístico y colectividad. Una línea de trabajo que iría desde proyectos como *The Thing*, una comunidad en línea funda-

38. El propio Nicolas Bourriaud emplea estas palabras para, evidentemente, luego rebatir esa crítica. Véase ob. cit. [1998], p. 82.

39. Según Craig Garrett «siempre que se le da la oportunidad, Hirschhorn reitera que sus obras no son acerca de educación o mejora del espectador ("No soy un trabajador social")». Véase de Craig Garrett ob. cit.

da en Nueva York en 1991, y descrita en alguna ocasión como una expansión del propio concepto «arte»[40], como un tipo de «escultura social»[41] y, en definitiva, como una obra de arte en sí misma, a la reciente proliferación de «*networked performances*», basados en procesos abiertos de intervención estética y experimentación comunicativa en red, organizadas en torno a múltiples intentos de producir momentos de experiencia creativa colectivizada. Estrategias creativas que buscan recuperar el carácter festivo del *happening*, para construir con él una forma concreta de espectáculo «abierto». Planteamientos cuyo acercamiento a lo «real» diríamos que se orienta, sobre todo, a la indagación acerca de la experiencia del tiempo «real» que permiten los nuevos dispositivos de telecomunicación. Lo que se pretende es, a través de la exploración de dinámicas tecnosociales no practicadas hasta ahora, un aprovechamiento de los potenciales críticos y creativos inherentes al sistema de *le temps unique* que las tecnologías de la conectividad ahora nos proporcionan.

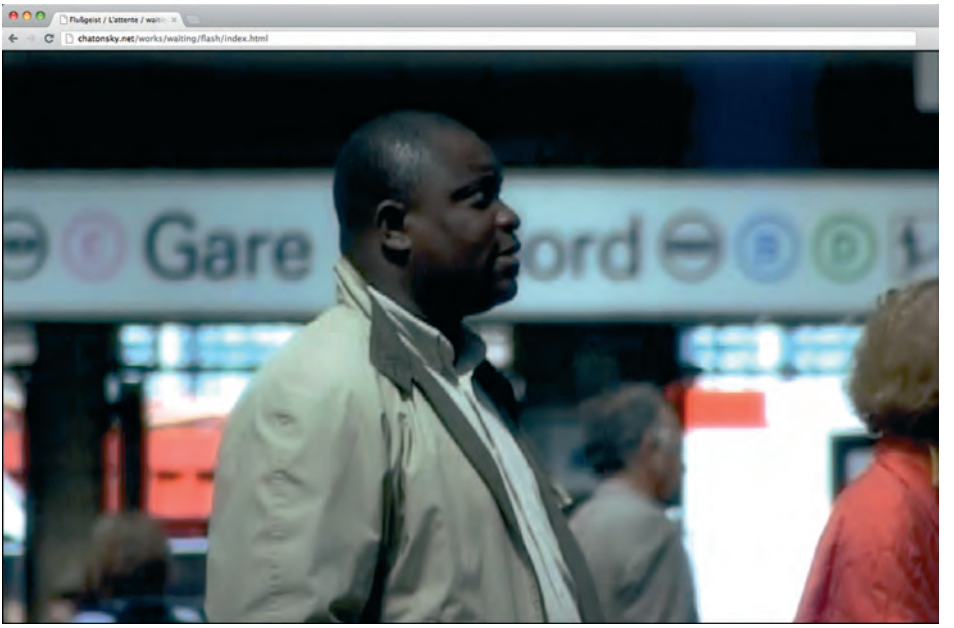
La incorporación en la obra de los flujos informativos que transitan por las redes de telecomunicación es también una estrategia de actuación muy habitual en el arte hoy, y conforma la más fértil de las líneas de trabajo en relación a ese «tiempo real» que muchos artistas consideran como el centro temático primordial de sus obras. Buenos ejemplos de ello serían la obra *L'attente*[42] (2007) de Grégory Chatonsky, una instalación en la que datos en tiempo real procedentes de Internet —imágenes de Flickr, mensajes de Twitter y algunos efectos de sonido de Odeo— se funden con imágenes pregrabadas y editadas por el propio artista, o *Murmur Study*[43] (2009), de Christopher Baker, una instalación en la que una serie de pequeñas impresoras térmicas van llenando una sala de mensajes impresos enviados por miles de usuarios de Twitter. Dos ejemplos

40. Mark Tribe, citado en Josephine Bosma, «Constructing Media Spaces», 2004. [URL: http://www.medienkunstnetz.de/themes/public_sphere_s/media_spaces/16/]

41. Ibíd.

42. URL: http://incident.net/works/waiting/

43. URL: http://christopherbaker.net/projects/murmur-study/



L'attente, 2007
Grégory Chatonsky

Murmur Study, 2009
Christopher Baker
Franklin Artworks
Fotografía de Rik Sferra

A Tool to Deceive and Slaughter, 2009
Caleb Larsen

de lo que podríamos denominar como «estética de flujos informativos en tiempo real». Asimismo, la inserción de la obra misma en una permanente auto-puesta en venta a través de Internet que Caleb Larsen propone en *A Tool to Deceive and Slaughter* [44] (2009) conformaría seguramente el punto más irónico de este intento de ubicar la práctica artística en una lógica del «tiempo real» pero a través de un sistema de transferencia que ya no es de naturaleza estética, sino intrínsecamente económica. La obra, simplemente una caja conectada a la red, continuamente se pone en venta a sí misma en eBay, permaneciendo para siempre en un proceso autogestionado de transacción comercial *on line*.

Pero no podríamos dejar de mencionar, en relación a las nuevas investigaciones en torno a una conceptualización de lo «real», otra vía de trabajo que vendría de la mano de todas aquellas prácticas artísticas vinculadas al rapto y reelaboración de materiales encontrados en la red. En general, estaría conformada por todas aquellas propuestas centradas en prácticas de apropiación y *remix* de materiales realizados por los propios usuarios de Internet y que éstos comparten en los grandes repositorios en línea de fotografía y vídeo. Serían notables ejemplos la apropiación de vídeos de internautas que se

44. La obra es una cita a la de Robert Morris titulada *The Box with the Sound of Its Own Making* (1961).

Now he's out in public and everyone can see, 2012
Natalie Bookchin

han grabado a sí mismos y que Natalie Bookchin entreteje en su videoinstalación *Now he's out in public and everyone can see* (2012), o la apropiación de autorrepresentaciones fotográficas de usuarios de Internet que Jasper Elings desarrolla en su vídeo *Flashings in the mirror* (2009). Como si de una actividad etnográfica se tratara, estos artistas parten de la recopilación de huellas y fragmentos de las vidas de otros. Parecería que lo «real», es aquí concebido como el *deseo* inmanente a esa multitud interconectada de singularidades activas: su avidez de comunicar, de intercambiar, de expresarse públicamente, de disfrutar a través de imágenes de sus vidas creadas por sí mismos y de compartirlas. Prácticas de apropiación que no buscan continuar con una estética acerca del poder *sobre* la vida que tradicionalmente hemos adscrito a los *mass media* tradicionales,

sino la construcción de una acerca del poder *de* la vida, de lo que «puede» la vida de la multitud, en su ansia por estar en contacto, por hablar y autorrepresentarse, por compartir sus momentos de goce, por hacer que su ser *acontezca* como un activo estar-con-otros.

Otro campo de actuaciones podría ejemplificarse con las prácticas de apropiación basadas en el uso de imágenes tomadas sin fotógrafo. En efecto, hay una gran pasión hoy por esas imágenes automáticas, sin intencionalidad expresiva, captadas por cámaras de vigilancia, *webcams* o satélites que graban permanentemente y de forma autónoma, en donde la visión es ante todo producción de registro técnico, almacenamiento temporal de un ojo automatizado que mira *todo el tiempo* y con una extrema frialdad. Por ejemplo, Jon Rafman centró su serie *The Nine Eyes of Google Street View* (2007-2011) en las fotografías que integran el servicio Google Street View. Las imágenes que la conforman están extraídas directamente del conjunto de fotografías tomadas por este servicio. Por tanto, el «fotógrafo» aquí no hace tomas de la realidad sino que simplemente elige aquéllas que el ojo totalmente desinteresado de Google ya ha captado del mundo. Imágenes *ready-made* que el artista elige por muy diferentes razones, vinculadas a cuestiones puramente formales —singular encuadre, atractiva composición, etc.— o dependientes del interés de un azaroso «momento decisivo» captado por esos ojos, colmo de la indiferencia estética, de las máquinas de visión de Google.

Es fácil que en ese nuevo tipo de imágenes, totalmente desinteresadas a nivel estético o expresivo, los artistas vean muy atractivos elementos desde los que partir, haciendo uso de ellas como si de nuevos *ready-mades* se trataran. Esas imágenes radicalmente desafectas han asumido en los últimos años el protagonismo que en las

Izquierda:
Imágenes de la serie
The Nine Eyes of Google Street View, 2007-2011
Jon Rafman

prácticas artísticas hace tiempo tuvieron los sistemas de visión científicos y sobre todo médicos (radiografías, ecografías, imágenes microscópicas, etc.).

Más prometedor que el uso de aquéllas resulta hoy, desde luego, estas retóricas de las nuevas *acheiropoieta*, de esas imágenes producidas sin la mano humana, automáticas, autoproducidas, sin intencionalidad expresiva —tan sólo puramente descriptiva— extremos de una forma de visión puramente de registro, de una captación del mundo no mediada emocionalmente y que podrían sernos muy útiles para pensar en futuras formas extremas de la práctica documental como estrategia artística, en un futuro que será cada vez más dependiente de las máquinas y de sus formas de *ver*.

Sí. Un tiempo acelerado. Así se ha definido una y otra vez a nuestro presente, en el que parece que es cada vez más difícil resistirse a la entusiasta lógica del «no hay tiempo que perder» y casi imposible escapar de los efectos de la ansiedad que ésta inevitablemente conlleva. El nuestro es un tiempo que, como afirmara Virilio, ha *domiciliado* la velocidad.

¿Un tiempo acelerado?

Hace décadas Marshall Mcluhan diagnosticó que la velocidad electrónica, propia del mundo de los medios de comunicación y sus tecnologías, tendía a abolir el tiempo y el espacio de la conciencia humana, al eliminar cualquier demora entre el efecto de un acontecimiento y el siguiente. En verdad, vivimos hoy en un permanente traslapamiento perceptivo de acontecimientos, eventos y situaciones que hace difícil pensarlos, que hace casi imposible valorarlos.

Los medios, capaces de ofrecer en todo momento la misma experiencia en toda su exactitud, nos llevan a un vivir «con» el tiempo y no tanto «en» el tiempo. Consecuencia de esa cronopolítica informática que supone una desaparición del «aquí» por un «ahora» permanente.

Ya a finales del siglo XIX, Nietzsche se quejaba de las prisas contemporáneas, reclamando un lector que «tiene que ser tranquilo y leer sin prisa», destinando su escritura «a los hombres que no se ven todavía arrastrados por la prisa vertiginosa de nuestra atropellada época y que no sienten todavía el servil placer idólatra de tirarse bajo sus ruedas; esto es, a hombres que no están toda-

vía habituados a sopesar el valor de cada cosa según el tiempo ganado o perdido con ella. O sea, a muy pocos hombres»[45].

45. NIETZSCHE, Friedrich: «Pensamiento sobre el porvenir de nuestros establecimientos de enseñanza», en *Cinco prólogos para cinco libros no escritos*. Madrid: Arena libros, 1999. P. 24.

En nuestro contexto actual, y en relación a los temas que aquí nos ocupan, parece que darnos tiempo ante las imágenes parece vital. Se hace necesario pensar en la experiencia de los hábitos acelerados de observación y consumo de las imágenes en los medios de comunicación y del ocio, en el intenso y globalizado fluir de lo visual mediático. Precisamente, y frente a la impuesta aceleración del ver propia del vértigo televisivo, se sitúan en el arte reciente abundantes juegos acerca de la velocidad del tiempo de observación, presentes, por ejemplo, en las videoinstalaciones de David Claerbout, Sam Taylor-Wood o Luca Pancrazzi. Calma, concentración y detenimiento inundan algunas de estas obras demostrando cómo la modificación en el tiempo de procesamiento de las imágenes supone no sólo una transformación cualitativa de primer orden en lo que a su experiencia se refiere, sino también el punto de arranque de todo un fértil conjunto de posibilidades creativas. Asistimos con ellas a un cierto renacer de las estéticas de la *lentitud*. Obras donde todo se disuelve a favor de la «presencia del momento», no tratando tanto de representar acontecimientos o sucesos en el tiempo sino, sobre todo, de exponer la forma en la que los experimentamos temporalmente.

Otros muchos artistas no dejan de llamar la atención sobre las diversas investigaciones en curso acerca de lo que Blanchot llamó la «fuerza de dispersión del afuera» y el «vértigo del espaciamiento»: ese vacío que no es sino un «cuestionamiento radical» de la imagen, según lo definiera Deleuze. Resulta evidente que el retardo, la vibración, la proliferación, la multiplicación, los juegos entre la imagen *en* movimiento y la imagen *del* movi-

Space Surrogate I (Dubai), 2000
Philipp Lachenmann

miento, han cimentado en aspectos hasta la época digital desconocidos de la llamada «imagen-tiempo».

Sería ilustrativo recordar, a este respecto, aquella obra de Philipp Lachenmann, *Space Surrogate I (Dubai)* (2000) una película creada a partir de un único fotograma en el que aparece aquel avión que fuera secuestrado en 1977 en Dubai y que tuvo que esperar 48 horas en Mogadiscio para ser repostado con casi un centenar de rehenes a bordo. Convirtiendo en una ficción de «tiempo real», la quietud modificada digitalmente de una única imagen, la obra es una buena alusión a que las cosas no suceden en el tiempo, sino que, en realidad, están constituidas como duración, o cómo, en definitiva, y según aquella dimensión descrita por Marcel Proust, «las personas y las cosas ocupan en el tiempo un lugar inconmensurable con el que ocupan en el espacio»[46]. Evidentemente, en lo que indagaría Lachenmann aquí es en un tiempo psíquico, no realmente cronométrico.

46. DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II* (1985). Barcelona: Paidós, 1996. P. 61.

Bear, 1993
Steve McQueen

Los antecedentes de estas investigaciones creativas serían, por supuesto, aquellas propuestas cinematográficas de Warhol como *Sleep* (1963), de seis horas de duración, proyectada no a la velocidad estándar de 24 fotogramas por segundo sino a una de 16 —repitiendo además algunos segmentos de la filmación— o *Empire* (1964) de ocho horas de duración. Una inmovilidad tantas veces afrontada en la creación electrónica de las últimas décadas, haciendo de la experiencia del tiempo de la imagen una experiencia límite[47]. Podríamos también recordar aquí las manipulaciones de tiempo de Steve McQueen en obras como *Bear* (1993), en las que el proceso de observación mismo se convertía en su tema central, o la deceleración de las estructuras temporales hasta el punto de su completa disolución que practicara Douglas Gordon en *Five Years Drive-By* (1995) y en la que se operaba una extrema ralentización de las estructuras temporales de un *western* (*The Searchers*, de John Ford). Mediante la ralentización de cada fotograma de esa película hasta los catorce minutos, Gordon conseguía hacer coincidir el tiempo de visionado de la película con el tiempo imaginario que duraba su trama. Una investigación sobre los propios procesos y estructuras de la percepción también presente en otra de sus obras, *24 Hour Psycho* (1993), en la que la proyección

47. No debemos olvidar que el carácter «insoportable» del paso del tiempo tematizado por Warhol tomará forma algunos años más tarde como resistencia de un cuerpo en la acción de Jochen Gerz, *Gritar hasta el agotamiento*, de 1972, en la que la duración del «espéctaculo» que constituye el ver a un hombre gritar desesperadamente terminaba con el fin de su resistencia laríngea (tras unos minutos, se quedaba sin voz a consecuencia del esfuerzo).

del clásico de Hitchcock de 1960 se extendía a 24 horas. La extrema ralentización prácticamente congelaba la acción a una foto fija.

24 Hour Psycho Back and Forth and To and Fro, 2008
Douglas Gordon
Tramway, Glasgow, 2010
Fotografía de Studio lost but found, (Frederik Pedersen)

En una clara oposición a la coincidencia entre tiempo y experiencia del medio, es decir, al revelarse *mediático* de los acontecimientos, algunas de las propuestas artísticas iniciadoras de la investigación sobre la imagen electrónica a traves del vídeo prestaron una especial atención a los estados de su asincronía: los desfases técnicos, los retardos. Se trataba de prácticas especialmente reveladoras en la investigación del tiempo del acontecimiento mediado técnicamente. Propuestas involucradas siempre en los principios de simultaneidad, pasado inmediato y retardo, que afrontaban críticamente los complejos sistemas temporales de la comunicación mediática. Con ello, no dejaban de problematizar el viejo concepto televisivo de emisión en «directo», cuestionando cómo los *mass media* han atribuido a esta forma de emisión la falsa condición de ser más «real» que la de en diferido, como producto de una percepción «transparente», no mediada por elabo-

ración alguna, «despojada de interpretación»[48]. Como ejemplo, la contraposición del tiempo de la producción del momento comunicativo al de su recepción en las acciones-monólogo de Vito Acconci: el artista frente a la cámara, la cámara como un espectador futuro al que el monólogo va referido, que en su ausencia permite al artista alcanzar una intimidad y aislamiento seguro intensificado por la presencia del irreflexivo ojo técnico. El encuentro con el espectador real será siempre aplazado, tendrá lugar lejos del momento de la producción. La cámara es garantía del aplazamiento. Un desacompasamiento medial o retardo, tan propio también de aquellas videoinstalaciones de Dan Graham, como, por ejemplo, *Present Continuous Past(s)* de 1974, en la que el juego con la visualización de las relaciones temporales y de los sucesos en una dimensión espacial se hacía especialmente efectiva. Implicación aquí, sobre todo, del monitor de vídeo como sistema de reflexión-reproducción técnica de la imagen del propio espectador. Una concatenación de retardos progresivos de su captación visual a través del empleo de un sistema modificado de circuito cerrado de televisión orientado hacia él, y del efecto multiplicador de unas paredes de espejo. El tiempo alterado de la reflexión (electrónica) del espectador en el espejo técnico (el monitor de vídeo) es incorporado al tiempo real de la reflexión (óptica) de las paredes de espejo y cristal. Confrontación retardada del espectador con su propia imagen y con la de los otros con quienes comparte el momento y la situación. Ralentización de la experiencia perceptiva de la imagen de uno mismo como reflexión literal y figurada sobre las condiciones de la percepción social *mediatizada*; retardos llevados al extremo de una poética *precisión*, con la que parece insistirse también en aquella idea de la conciencia como eco de nuestra existencia no en tiempo real, sino siempre en tiempo diferido.

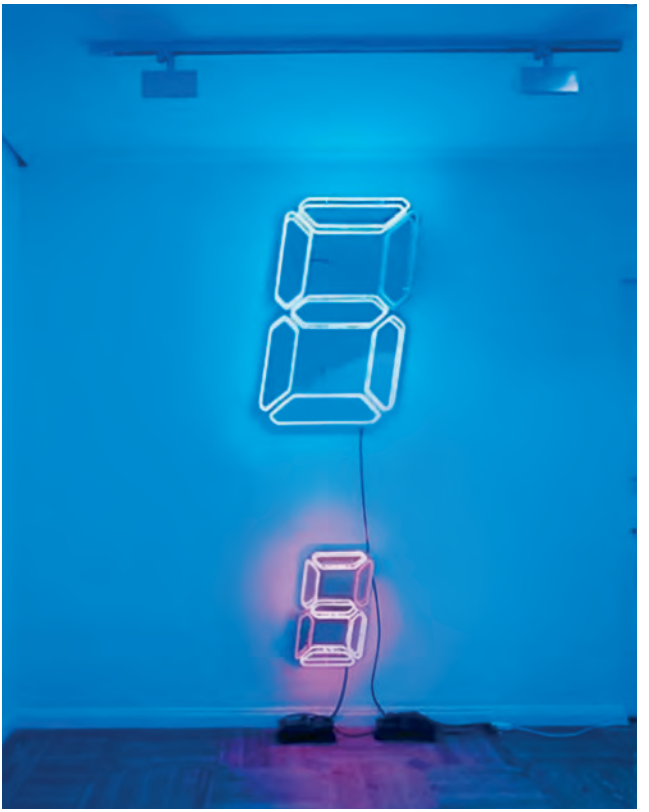
48. Véase «Entrevista con Jacques Derrida» (septiembre de 1993), en *El Ojo Mocho. Revista de Crítica Cultural*, 5, Buenos Aires, 1994.

Más interesante, incluso, en esa relación entre tiempo de vida y tiempo de representación parece la instalación de Pierre Huyghe *La elipse* (1998). En ella su autor reconstruyó toda una secuencia de la película de Wim Wenders *El amigo americano* (1976-77) protagonizada por el mismo actor que la película original (Bruno Ganz) pero 20 años más tarde, trastocando los órdenes temporales propios de la ficción fílmica y de la realidad de quien la representaba como actor. Huyghe generó una ruptura escénica y temporal en la película. En dos de las tres pantallas que conforman la instalación vemos secuencias de la película original de Wenders, mientras que en una de ellas, en la central, vemos al mismo actor protagonista de la película, Bruno Ganz, pero envejecido, 20 años mayor, haciendo un recorrido espacial que en la película original había quedado elidido. Ganz actúa de nuevo en la misma película, interpretando al mismo personaje que entonces, pero inevitablemente también interpretándose a sí mismo, mostrando a su vez su propio tiempo «real» transcurrido.

Pero ningún artista parece en las últimas décadas más concentrado en la investigación acerca de la experiencia del tiempo que Tatsuo Miyajima. Sus referencias principales se hallan netamente relacionadas con la filosofía budista, tanto la permanencia del cambio continuo como fulgor vital, como la conciencia de la muerte como elemento de eterna repetición. Así, por ejemplo, la serie *Counter me on* (2003) compuesta por parejas de contadores luminosos de distinto tamaño y color, en los que aparece una numeración descendente desde el 9 al 1 que se repite una y otra vez con intervalos de cambio diferentes en cada una de ellos, nos sitúa en una tediosa e inacabable espera. El número cero, eliminado en la sucesión numérica y sustituido por un intervalo de ausencia de luz en el que el diodo permanece apagado,

parece insistir en los valores místicos del vacío, o, más bien, en lo que la palabra *Ku* en la filosofía budista representaría como contenedor del ciclo continuo de vida y muerte. La contraposición en color, tamaño y ritmo entre cada uno de los dos contadores electrónicos que conforman cada obra de la serie se anuncia, sin embargo, como una suerte de paradójica complementariedad. Se trataría, quizás, del eco de un diálogo que al fin y al cabo no deja lugar a dudas: el número dos como el primer movimiento del uno en el acto de intentar conocerse a sí mismo. Un diálogo que, sin embargo, se halla en esta serie derivado hacia uno más importante, establecido entre la obra en su conjunto y el propio espectador. De hecho, la imagen del que observa la obra es reflejada por los paneles de espejo sobre los que están situados los contadores luminosos, entremezclándose con el desacompasado descenso numérico en interminable continuidad y repetición. Por tanto, si bien la presencia del número, fundamental en la obra de Miyajima, remite a su naturaleza más esencial —recordemos que los números son primordialmente la actividad de contar— sus efectos no dejan de remitir a un cierto impulso de atención y consideración por el otro, recuperándose de esta forma los valores propios de la que es quizá la más originaria experiencia de las matemáticas y de la necesidad de formulación numérica: la expresión de un reconocimiento de deuda entre dos personas. Esta gramática de encuentros entre dos piezas, dos formas de brillar —alusión inevitable a la otredad y al destello vital— y diferentes tiempos en el trasfondo de la propia presencia humana, dirige nuevamente las referencias de Miyajima a un concepto de tiempo en ningún caso mensurable en sí mismo, carente de independencia o ser propio. Una idea de tiempo relativo, no existente de manera absoluta, que, en la óptica budista, sólo podría concebirse como algo que vive en nosotros, completamente unido a los seres y a la acción del vivir.

Counter me on - 10, 2003
Tatsuo Miyajima
Galería Javier López, Madrid



Counter me on - 16, 2003
Tatsuo Miyajima
Galería Javier López, Madrid
Fotografía de Javier Campano

Bien podríamos afirmar, por todo ello, que en muchas de las obras de nuestro presente se halla una intensa reclamación de una experiencia de vida distinta a la que la formalización cuantitativa de la medida del tiempo nos ha forzado, una negación, por tanto, del trágico mecanismo que permite que el concepto «tiempo» en la cultura occidental sirva para medir, en realidad, a los seres humanos. Un rechazo así de la cuantificación o matematización de la medida del tiempo, relativizada fríamente en la obra de Miyajima mediante la acumulación de retardos y asincronías en el descenso numérico de las diferentes piezas de sus series, cuyo ritmo es marcado por el parpadeo del cambiante diodo luminoso. No olvidemos que para el budismo la que podríamos pensar enorme separación temporal entre el inicio y el final del universo corresponde a la idea de *kalpa*, término que también designa al parpadeo del ojo de Buda, es decir, un tiempo inaprensible, en ningún caso mensurable.

Las máquinas eróticas imaginadas y descritas por Sade, las de Duchamp o Picabia en una interminable *parade amoureuse* o la máquina burocrática de Kafka, entre otras, son el trasfondo de muchas de las concepciones de Deleuze-Guattari. La máquina aquí no es una metáfora. Una metáfora presupondría un cierto territorio donde efectuar el traslado que ella significa, el *exilio*

El deseo y la tecnología

que supone. Por el contrario, lo maquínico produce espacio, crea territorio. Pero éste es siempre un espacio «entre medias», el producto de un interminable devenir, el microespacio entre los engranajes, ese espacio en el que *le bruissement de la langue* se produce, el susurro de una máquina perfectamente ajustada. Susurro del placer como engranaje de la máquina, *euforia* de su buen funcionamiento, que Barthes ejemplificó con la entrega de los jugadores a las máquinas tragaperras, al transcurrir del juego, con ese tremendo susurro de bolas y palancas de las máquinas de *pachinko* que significa que hay algo colectivo que está funcionando; el susurro como el ruido del goce plural.

Siguiendo la propuesta de Deleuze-Guattari, el deseo sería un sistema cerrado, asemejable a una especie de tiovivo en el que el asunto principal no es la persona o cosa deseada, sino que la búsqueda siga adelante, que la máquina se mantenga girando; el objeto del deseo tan sólo actúa como mero pretexto para su continua operación.

Sin embargo, y frente a lo que pudiera parecernos, en una sociedad fascinada por la conectividad, el deseo no

es deseo de la máquina, ni de las formas comunicativas y afectivas que nos proporciona. En verdad, podríamos decir que las nuevas máquinas informáticas —desde los teléfonos móviles o los videojuegos a las sofisticadas redes sociales— son ellas mismas el «deseo» en nuestro tiempo.

Nuestra relación con estas máquinas informacionales daría lugar a una idea del deseo caracterizable no como carencia, sino, ante todo, como *funcionamiento*. Pues lo que más deseamos es formar parte del sistema-red, de ese mundo de conectividad permanente, en el que se produce un primado de la posibilidad de la comunicación frente al acto efectivo de comunicar. No son adicciones a la comunicación lo que sufren los adictos a las redes sociales, sino al estado del «estar en contacto», al sentirse que forman parte de un sistema de conexiones permanentes. Lo más adictivo no es la comunicación misma, sino su posibilidad.

La idea de la burocracia como deseo que Deleuze y Guattari encontraban en Kafka tendría probablemente mucho que ver con todo esto. Pues «el deseo que alguien tiene del poder es sólo la fascinación ante sus engranajes, sus ganas de poner a funcionar algunos de estos engranajes, de ser él mismo uno de estos engranajes — o, a falta de algo mejor, de ser material tratado por estos engranajes, material que a su manera es todavía un engranaje»[49].

Por ello, si una máquina técnica lo es sólo como «máquina social» sería imposible desligarla del ensamblaje social que ella misma presupone y que, en última instancia, es el que únicamente podría ser definido como «maquínico». Así, nos avisaban: «Una máquina de escribir no existe sino en una oficina, la oficina no existe sino con secretarias, subjefes y patrones, con una dis-

49. DELEUZE, G. y Félix Guattari: *Kafka. Por una literatura menor* [1975]. México: Ediciones Era, 1978. P. 84.

tribución administrativa, política y social, pero también erótica, sin la cual no habría, ni habría habido nunca, "técnica"»[50]. Que la «máquina técnica» presuponga un ensamblaje social maquínico introducía otro punto de extrema importancia: el ensamblaje maquínico del deseo es también el ensamblaje colectivo de la enunciación. Así las cosas, la dimensión social de la técnica sería su definición más propia, algo que el desarrollo y proliferación de las nuevas máquinas informacionales ha hecho aún más explícito.

Hoy las grandes empresas que gestionan todo el sistema global de la conectividad intensifican siempre la atención a los procesos, a las dinámicas, y no ya a los mensajes, o a sus contenidos. Se diga lo que se diga, todo forma parte ya del mismo sistema, caracterizado por una tendencia a la inclusividad total: todo el mundo debe formar parte de ese sistema de conectividad y debe hacerlo durante todo el tiempo y desde cualquier lugar.

50. Ibíd., p. 118.

La gestión de la sociabilidad y de las interacciones humanas es uno de los principales motores de los nuevos modelos de negocio. Sobre todo las redes sociales *on line* y, en general, todas las tecnologías de la comunicación interpersonal, conforman medios idóneos para extraer un excedente —entendido como beneficio económico— de la vida, al incidir en los aspectos más irrenunciables de ésta: el sentimiento de la cercanía, la experiencia de la

El contexto de la conectividad digital

amistad, el placer del compartir y de sentirse en comunidad, etc. Ahora parece más cierta que nunca la consigna de que *es la vida misma la que trabaja*.

Vivimos un momento de gran indiferenciación entre economía y comunicación[51], en un parasitismo extremo de ésta por parte de aquélla. El tiempo de una más que obvia subordinación de las posibilidades comunicativas o relacionales de los medios y de sus tecnologías respecto al primado del consumo de dispositivos de conectividad y de los intereses económicos inherentes a ellos. Una relación que en algún otro lugar hemos identificado como la característica esencial del nuevo «sistema-red»[52] en el que la colonización económica de la comunicación hace que cada vez sea más difícil distinguir entre auténtica necesidad de comunicación y mero consumo informacional. Puede que, por todo ello, sea una de las más urgentes tareas de las manifestaciones artísticas más comprometidas con este análisis, el evidenciar las improntas que dejan las grandes corporaciones de las telecomunicaciones en los procesos de comunicación y de interrelación social al hacerlos técnicamente posibles.

51. Véase Juan Martín Prada: «El sistema-red» (capítulo II de *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*). Madrid: AKAL, 2012. Pp. 25-53.

52. Ibíd.

Por supuesto, la red hace tiempo que dejó de ser para los artistas un «nuevo» medio de «expresión» para pasar a ser uno de sus fundamentales temas de trabajo desde una multiplicidad enormemente rica de enfoques. La relación entre arte e Internet se ha situado hoy mucho más allá de los límites marcados inicialmente por el primer *Internet art*. El objetivo ya no es estudiar cuáles son los códigos técnicos de funcionamiento e interacción que proporciona Internet en relación a otros *medios* de expresión, ni tampoco tematizar las posibilidades específicas que ésta abre para el desarrollo de *nuevos* lenguajes artísticos. El enfoque es hoy mucho más amplio, y se orienta fundamentalmente al análisis de sus usos.

Infinidad de artistas trabajan ahora sobre el papel de la red como elemento articulador primordial de las nuevas pautas sociales y comunicativas que caracterizan nuestro tiempo, haciéndolo no sólo ya a través de obras *on line*, sino empleando también muy diversos medios tanto digitales como analógicos: *performance*, instalación, vídeo, imagen fija, etc. Más concretamente, habría que decir que la principal orientación del arte más comprometido con estas investigaciones no sería tanto la experimentación creativa y crítica de un *nuevo* medio sino, más bien, la de nosotros mismos en él, analizándola poéticamente en todas sus dimensiones, técnicas, lingüísticas, económicas, sociales o políticas.

Es fundamental que las prácticas artísticas colaboren en el señalamiento de cuáles son las nuevas categorías de *ausencia* en el estado de conexión permanente que caracteriza nuestra vida hoy, esto es, en qué consiste la exclusión en un sistema que se nos presenta siempre como plenamente inclusivo, así como en qué podemos entender por «localidad» en un sistema que se presupone totalmente globalizador. Los aspectos alegóricos y subjetivizadores que son propios de la actividad ar-

tística, siempre necesitados de una dimensión fuertemente interpretativa, siguen siendo elementos claves en la promoción de experiencias más reflexivas acerca de los hábitos y formas predominantes de intercambio lingüístico, colaboración y participación que se dan en la red.

Pero en relación a las estrategias, la más adecuada parece ser la de presentar a Internet como un «espectáculo» en sí misma y no tanto la de producir obras de arte que, a modo de «espectáculos», sean capaces de comentar las condiciones sociales emergentes del estado actual de hiperconectividad que caracteriza nuestro tiempo. Probablemente, de esto último ya hemos tenido bastante.

De todo ello que el tiempo de la relación entre prácticas artísticas e Internet sea para nosotros uno interminable: el de la disconformidad y la disensión. Pues esta relación no puede pensarse como algo pasajero o caduco, como muchos han querido entender al considerarla simplemente como el origen de un movimiento artístico más: el *net art*, y que para algunos, incluso, habría «muerto» a finales del siglo XX. No podemos estar más en desacuerdo. Si bien el arte actual es «postmedial», en el sentido de que la exploración de las posibilidades estéticas o creativas de un medio específico —sea éste el que sea— no puede por sí mismo ser hoy el prioritario ni en la creación artística ni en las reflexiones sobre el arte, no podemos obviar el continuo compromiso de los nuevos artistas con posicionamientos de análisis de los usos sociales de los medios y, en particular, de la conectividad y sus tecnologías como elementos primordiales en la articulación de las pautas de vida en nuestro tiempo.

Las más interesantes prácticas artísticas tratan de tematizar hoy las seductoras fusiones que están teniendo lugar entre los factores autoritarios a los que los

usuarios han de responder en el sempiterno despliegue de los efectos de la ideología de consumo propia del «sistema-red» y los factores emancipadores e igualitarios prometidos por la conectividad electrónica. En términos más generales, diremos que no dejan de proponer el análisis creativo y la tematización crítica de los procesos de inclusión del sujeto —de todos nosotros— en el «sistema-red».

En definitiva, las condiciones que caracterizan a esos territorios informativos en los que tienen lugar las prácticas principales de producción y vida globalizada son uno de los grandes temas del arte actual, así como las complejas confluencias entre libertades y dominación que definen esencialmente al estado de hiperconectividad generalizada del que «disfrutamos» en nuestras sociedades.

Los intentos de representación de la multitud en el arte actual son recurrentes. Podríamos mencionar, por ejemplo, las fotografías de Andreas Gursky, uno de los que de modo más intenso han tratado de retratarla, insistiendo en sus formas de regularización. Sin embargo, y aunque pudiera parecer paradójico, puede que las más lúcidas evocaciones de la multitud hayan venido a través de estrategias de aislamiento. Por un lado, cabría

Representaciones y presencias de la multitud

recordar, por ejemplo, las fotografías de retratos de viandantes que no saben que están siendo fotografiados de Philip-Lorca diCorcia y que conforman su serie *Heads* (2000-2001). Extraidos de la multitud que transita por las calles de la ciudad, el aislamiento que produce el encuadre sitúa a esos rostros en una extraña dimensión de falso aislamiento. Por otro, series como *The Buzzclub*, *Liverpool*, *Uk/Mysteryworld*, *Zaadam*, *NL*, (1996-1997) de Rineke Dijkstra, en la que se pide a jóvenes que hagan delante de una cámara de vídeo lo que suelen hacer en las habitualmente abarrotadas discotecas, pero ahora sobre un aséptico fondo blanco, en inquietante aislamiento, desprotegidos por la multitud. Deben hacer en estado de soledad y bajo la intimidatoria observación de ese ojo técnico, lo que harían en el anonimato que ofrece el formar parte de una aglomeración de personas, y que aquí ha sido sustraída, privando a esos jóvenes de la protección que la multitud otorga cuando actúa como contexto.

Frente a los conceptos de «masa» o «pueblo» con los que operó gran parte del pensamiento filosófico y político del pasado, hoy el de «multitud» ha sido recuperado

Superior derecha: *Head # 24*, 2001
Inferior derecha: *Head # 10*, 2000
Philip-Lorca diCorcia

NY

The Buzz Club, Liverpool, UK/Mystery World, Zaandam, NL, 1996-1997
Rineke Dijkstra
San Francisco Museum of Modern Art

como uno de los más determinantes para la comprensión de las dinámicas sociales de nuestro tiempo. Sólo concebible como una multiplicidad de singularidades activas, conforma ahora el nuevo sujeto político por excelencia.

La multitud interconectada de individuos que se expresan y relacionan mediante las redes sociales y los nuevos dispositivos de comunicación interpersonal es la mejor concreción de una posible forma de resistencia desde hace tiempo anunciada por la consigna «otro mundo es posible» y que exigía, precisamente, *un éxodo hacia nosotros mismos*[53].

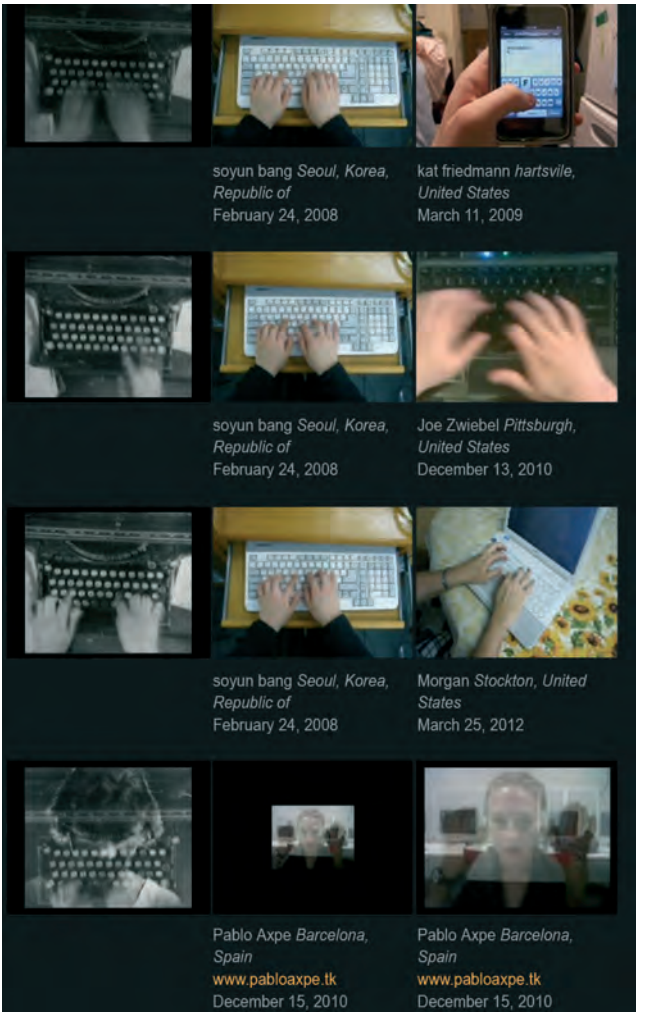
Muchos de los intentos de «retratar» visualmente esa multiplicidad de singularidades que conforma la multitud interconectada se han orientado al desarrollo de

53. NEGRI, Antonio: «El arte y la cultura en la época del Imperio y en el tiempo de las multitudes». Ediciones simbióticas, 2005.
[URL: http://www.edicionessimbioticas.info/article.php3?id_article=553].

dispositivos de visualización de los datos que transitan por ella o de la huella ecológica que deja en el planeta, como evidencian muchos proyectos del llamado *environmental art*. No obstante, las vías de mayor interés en estos intentos de tematizar visualmente la presencia de la multitud son las que hacen uso de las propias energías creativas de ésta, especialmente ejemplificables con iniciativas basadas en la producción de obras colaborativas.

Habría aquí que citar, necesariamente, iniciativas como *Man With a Movie Camera: The Global Remake* (2008) de Perry Bard, un proyecto centrado en el desarrollo colaborativo y abierto a la participación de cualquier persona, de una recreación de la conocida película de Vertov de 1929. Una película que es así «actualizada», casi ochenta años más tarde, por una multitud de personas que participan en este proyecto interpretando la estructura de la película de Vertov como si de una partitura se tratara. Con este proyecto de Bard, la obra original de Vertov se abre a una agencia colectiva, a una reelaboración creativa colectiva. La elección de la obra de Vertov para este proyecto resulta del todo acertada. Al igual que los vídeos que suben los usuarios a plataformas como YouTube, Vertov buscaba un cine sin guión, sin decorados, sin actores y sin ficción.

Otras vías de interés serían las basadas en acumulaciones de imágenes generadas por los propios internautas, como la desarrollada por Christopher Baker en instalaciones como *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (2008), compuesta por miles de vídeos de usuarios de la red presentándose al mundo. Una obra que, en su apropiación de fragmentos de «realidad» nos hace pensar, necesariamente, en lo poco que queda hoy ya de aquellas distopías *ciberpunk*, conformadas por espacios digitales basados en la simulación,



Man With a Movie Camera: The Global Remake, 2008
Perry Bard

por ámbitos donde cuerpos e identidades se disolvían en campos electrónicos siempre inestables, siempre transmutables. Lo que los desarrollos tecnológicos a lo largo de esta última década nos han traído es, sin duda, algo bien distinto. Éstos se han centrado en una «feliz» ges-

Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise, 2008
Christopher Baker

tión de realidad. La red se ha llenado de presencias de personas concretas, con nombres y apellidos, con detallados perfiles, que escriben en blogs, que comparten las cosas que les gustan en redes sociales, que tratan de interactuar con otros sujetos a través de gustos y afinidades comunes y que desean *hacer de sí mismos* en un espacio abierto a múltiples interacciones sociales y afectivas posibles.

Nada de narraciones imaginarias, de historias inventadas. Nada de avatares ni sustitutos de los cuerpos en el espacio virtual, sino detallados perfiles de cuerpos y personas reales, con detalladas biografías, con abundantes imágenes de momentos de sus auténticas vidas, tratando de demostrar que son capaces de tener «una vida propia».

En el susurro de los millones de voces que hablan al unísono a través de redes sociales, blogs, o servicios de *microblogging*, no escuchamos apenas ficciones o vidas posibles de falsas identidades. Lo que es narrado es el día a día de sujetos que existen —nosotros mismos— buscando disfrutar de lo que una dimensión comunicativa en abierto y sin límites pueda llegar a proporcionarnos. Todo es acerca de la vida, gustos y filiaciones de alguien. Se comunican y comparten autopercepciones, lo que se le pasa a uno por la cabeza en un determinado momento, o las cosas que alguien ha encontrado en la red y que por algún motivo le interesan, esperando siempre alguna respuesta o comentario, alguna muestra de coincidencia con otros yoes. Igualmente, las fotos hace tiempo abandonaron la privacidad de los viejos álbumes personales para encontrarse con miles de personas en la web, en su mayoría desconocidas. Pareciera así que toda imagen hoy busca ser consignada en abierto, incorporada a una esfera de experiencia colectiva, compartida.

Es obvio que buena parte del desarrollo tecnológico en nuestra época se ha orientado a satisfacer, pero sobre todo a intensificar, una necesidad antropológica: la de compartir. «Muestre sus fotos a alguien; ese alguien sacará inmediatamente las suyas»[54] escribía Roland Barthes a finales de los setenta. Pero ¿puede ser cierto que nada, por muy maravilloso que sea, valga realmente la pena si no es compartido con alguien?. Muchos responderían afirmativamente. En todo caso, ahondar en la noción de compartir podría traernos a la mente algunas cuestiones de gran interés iniciadas hace décadas por el arte conceptual: ¿hasta qué punto es posible compartir la *realidad* con alguien?; ¿es posible la identidad de vivencias, la identidad de experiencias?.

Por otra parte, tenemos que afirmar que la tipología narrativa hegemónica en la web actual es la narración de la

54. BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* [1980]. Barcelona: Paidós, 2009. P. 27.

vida de uno mismo por sí mismo, es decir, la práctica autobiográfica, la autonarración, en una gran diversidad de fórmulas. En efecto, las formas narrativas predominantes en ese infinito texto que conforma la red hoy, nos llevarían, en primer lugar, al reconocimiento de que se tratan, fundamentalmente, de narrativas de lo «real».

Redes sociales, *fotoblogs* y la amplísima variedad de plataformas de compartición de archivos audiovisuales son ámbitos idóneos para la exposición de memorias personales, para la construcción de formas muy diversas de autorrepresentación.

Vivimos una fase extrema de la irrupción de lo privado en lo público o, de otra forma, de la intensificación de la publicidad de lo privado. Momento ligado a una radical crisis de lo introspectivo y caracterizado tanto por un permanente intercambio de confidencias como por la espectacularización de la intimidad, que para muchos estaría siendo sustituida con demasiada frecuencia por prácticas de «extimidad». No sin razón, algunos detractores del modelo Web 2.0 han visto en él no sólo la consolidación de una oclocracia estética sino también un irritante primado de las lógicas del *voyeur*. Puede, en efecto, que el interés por las imágenes, vídeos, experiencias narradas, opiniones o vida privada de los otros no sea diferente al que justifica el éxito del fenómeno Gran hermano televisivo. Voyerismo y curiosidad, deseo de atender a la evolución de otro *ego*, formarían parte de este juego de interacciones. En efecto, la esencia narrativa de un blog de «éxito» suele ser que en él información, opinión y vida personal no se hallan separadas; una atractiva combinación que se nos muestra siempre cargada de tentaciones.

El blog, entendido como algo que se desarrolla en el tiempo y cuyas entradas esperan ser comentadas, hace

que su forma narrativa tienda siempre a ser de tipo conversacional. Hoy, cuando la actividad de *microblogging* a través de servicios como Twitter o de muchas otras redes sociales sustituye progresivamente a la propia del blog, ese aspecto de comunicación «en directo» se ve fuertemente reforzado. Es incuestionable que desde hace algunos años las, en ocasiones, largas y reflexivas entradas de los blogs han ido siendo sustituidas por *posts* en las redes sociales de unos pocos caracteres, pero mucho más frecuentes, derivando hacia un sistema narrativo y de interacción comunicativa con sus contactos «en tiempo real» y de índole puramente conversacional. Una evolución de la comunicación 2.0 que era totalmente lógica y previsible, pues el sistema Web 2.0 nunca ha consistido tanto en que los usuarios sean proveedores de contenidos como en que sean ellos mismos —nuestras vidas, pensamientos, acciones, etc.— la información transmitida, el contenido que confiere el valor a sus servicios y aplicaciones.

Por otro lado, y siendo la trama narrativa predominante en el universo 2.0 la conformación de un escenario de afinidades y de percepciones personales, es lógico que las prácticas vinculadas a la archivación hayan asumido una extraordinaria importancia. El relativo éxito de muchas redes sociales y plataformas en línea se basa precisamente en la posibilidad de desarrollar y compartir colecciones personales de imágenes. Servicios de interacción social cuya base operativa no son los «amigos» comunes sino los «intereses» compartidos.

La tematización desde el ámbito de las prácticas artísticas de algunas de estas formas comunicativas basadas en la colección de imágenes encontradas tendría su centro neurálgico sobre todo en las prácticas de *group blogging*, iniciadas en torno al año 2002 con los llamados «Internet Surfing Clubs»[55]. Las entradas de estos

55. Deberíamos mencionar la muestra «Surfing Club», comisariada por Raffael Dörig en [*plug.in*], Basilea, en el 2010. La muestra incluía propuestas de Aids-3D, John Michael Boling, Petra Cortright, Aleksandra Domanovic, Harm van den Dorpel, Joel Holmberg, Oliver Laric, Guthrie Lonergan, Paul Slocum, Nasty Nets, Spirit Surfers y Loshadka.

blogs están conformadas por sorprendentes acumulaciones colectivas de materiales encontrados en la red —archivos de audio, texto e hipertexto, fotografías, animaciones, archivos de Flash y vídeo, GIFs animados, etc.— fruto del resultado de centenares de horas de navegación de sus autores por esa memoria-Ser, por esa memoria-mundo que es la *World Wide Web*. Imágenes y archivos cualesquiera que los miembros de estos blogs colectivos se apropian para luego modificar, fusionar o yuxtaponer. Prácticas artísticas basadas en un archivalismo compulsivo y recontextualizador a base de signos de una vida *on line* que es aún «recién naciendo».

Así las cosas, lo que a nivel lingüístico mejor caracterizará a muchas de las nuevas prácticas artísticas digitales es todo lo que tiene que ver con las estrategias de *remix* y *mashup*, es decir, con la remezcla, con la combinación, con la derivación. Este nuevo apropiacionismo, frente al desarrollado en el arte de las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado, fundamentalmente basado en estrategias de desplazamiento, reubicación o recontextualización, se orienta ahora hacia la transformación, fusión o integración de lo apropiado. Más que un gesto de «expresión», el del nuevo creador infográfico parece uno de «inscripción», basado en la incorporación y adecuación de algo dado en un espacio-imagen que habrá de acogerlo, o de «modulación», en el sentido de variación de cualidades, de modificación de los factores que determinan las propiedades —formales, semióticas, etc.— de la imagen raptada. Incluso en las propuestas más claramente comprometidas políticamente, las estrategias de actuación estarán basadas en estrategias de este tipo, apropiándose o replicando los sistemas y formas de lenguaje de las estructuras empresariales o institucionales que se quieren criticar, mediante formas de apropiación y tergiversación, en una cierta actualización digital y en red de lo planteado en la *détournement* [56] situacionista.

56. Véase Guy Debord y Gil J. Wolman: «Mode d'emploi du détournement» en *Les Lèvres Nues* #8, Mayo de 1956.

Es fácil deducir que la estética del *remix* digital en línea tiene mucho que ver con los intentos de aplicabilidad de los principios del software de código abierto a todo tipo de producciones culturales. En efecto, el influjo del movimiento *open source*, con sus licencias abiertas a modificaciones, expansiones, reutilizaciones, derivaciones, etc., irá poco a poco exigiendo redefinir y replantear, aún más, las posibilidades en el ámbito del arte actual de la colaboración artística abierta, y, con ello, de la investigación sobre la presencia creativa de la multitud.

Todo comenzó con un proceso de opacidad de esos cristales que habían permitido contemplar el mundo a distancia. Recordemos aquella obra de Marcel Duchamp, *Fresh Widow* (1920) una ventana cuyos cristales fueron cubiertos por opaco cuero negro. Parecía anunciarse con ella un proceso de reducción de las distancias para la mirada, en donde ya no sería posible soñar con el viaje desde un lugar pro-

Desplazamientos, migraciones, circulación

tegido. Fin de aquella imagen de un *voyeur* mirando —viajando con la mirada— desde una confortable ventana.

La metáfora, paradigma del territorio por ser figura del *exilio*, de esa distancia siempre interpuesta entre el sentido y lenguaje, irá deviniendo en el arte de vanguardia metáfora enferma, alegoría compleja.

Como forma poética, el desplazamiento poco a poco se hacía necesariamente «real». No en vano, algunas de las manifestaciones artísticas más relevantes del siglo XX remitirán, al igual que sucede en el museo portátil de Duchamp —*La boîte-en-valise* (1936-1941)— a la idea de transporte, envío, destino, trayecto. Por ejemplo, el desplazamiento de cartas y cajas de embalaje vacías, acción que conformaba uno de los elementos esenciales de aquel *Musée d'Art Moderne Département des Aigles* (iniciado en 1968) de Broodthaers, servía para introducir en el envío la movilidad de la palabra, para negar toda posible fijación del sentido. Eran poéticas del envío y del desvío, de la diseminación, en las que la inorganicidad de la obra siempre se presentará como una forma de *extranjería*, de errancia permanente.

Musée d' Art Moderne Département des Aigles, 1969
Marcel Broodthaers

Bien es cierto, no obstante, que gran parte del arte de los movimientos de vanguardia estuvo basado en los momentos finales del desplazamiento, es decir, en sus resultados, en sus momentos de quietud por finalización o, como mucho, y aquí deberíamos recordar las propuestas futuristas más radicales, en la problematización visual de ese momento fallido de totalización perceptiva: la representación de la simultaneidad de percepciones del proceso del movimiento. Poco a poco, sin embargo, el interés empezó a derivar hacia el momento del desplazamiento en sí mismo, marcando un interesantísimo camino que iría desde aquella interminable deambulación de cuatro surrealistas en una ciudad escogida al azar de 1923, a la «deriva» situacionista, continuando mucho más tarde con las poéticas de la movilidad y del

caminar en las obras de artistas como Richard Long, Vito Acconci, Hamish Fulton, Iain Mott, Masaki Fujihata, Teri Rueb, Stefan Schemat, o en las prácticas de «*narcoturismo*» de Francis Alÿs, por ejemplo.

Resultaría quizá acertado relacionar todos estos posicionamientos con el desarrollo de un nuevo modelo de imaginación espacial, con uno en el que quedarían relegadas a un segundo plano las estéticas espaciales comprometidas con la consigna del *site specific*, cada vez más ineficaz ante la emergencia de una nueva geografía de la distancia relativizada por las redes telemáticas.

No olvidemos que también, hace mucho tiempo ya, el pensamiento filosófico reclamó su condición nómada, como máquina de producción de «líneas de escape». Así, se llegó a definir la filosofía como un «sintetizador de pensamientos, para hacer viajar el pensamiento, hacerlo móvil, convertirlo en una fuerza del Cosmos (de igual modo se hace viajar al sonido...)»[57].

A finales de los últimos años ochenta se produjo una fuerte intensificación de los movimientos migratorios hacia los países más desarrollados económicamente, así como la aparición de nuevas fricciones geopolíticas provocadas por la globalización, lo que inevitablemente ha dejado una enorme huella en el arte hasta hoy. Infinidad de artistas continúan desarrollando vías de trabajo centradas en poéticas de la errancia y del desplazamiento. Y no sería exagerado afirmar que la teoría del arte actual tiene mucho de teoría de los desplazamientos, de las dinámicas globales, de estudio y comprensión de los envíos, desplazamientos y migraciones de lenguaje, conceptos y cuerpos en el contexto del capitalismo transnacional.

Todo ello se ha visto inmensamente acrecentado hoy por el proceso de popularización de los dispositivos portátiles

57. DELEUZE, G. y Félix Guattari: ob. cit. [1980], p. 347.

de computación ubicua, que establecen nuevas relaciones entre el espacio físico de las calles y el virtual de los flujos de datos digitales. El inmenso desarrollo de estos dispositivos y de las aplicaciones relacionadas con el campo de los sistemas de información geográfica, así como de todos aquellos servicios digitales centrados en proveer información específicamente territorializada[58], sitúan en un primer plano de actualidad a las relaciones entre información y lugar.

En oposición a la «desurbanización» del espacio real, que se pensaba hace décadas que sería correlativa a la «urbanización» del espacio global de las redes, se propone ahora regresar a él, expandirlo, «aumentarlo» informacionalmente.

Esta convergencia entre el espacio de los datos y el espacio físico ha dado lugar a nuevas prácticas artísticas que exploran estos nuevos territorios informativos híbridos, conformadores de una nueva estética «*topocrítica*». Muchos de estos proyectos, abiertos a la participación, lo que pretenden es aumentar nuestra sensación de *conexión* con los lugares en torno a nosotros[59]. Mediante estas nuevas tecnologías locativas y de computación ubicua, muchos artistas se centran ahora en los potenciales socializadores de este tipo de medios, desarrollando prácticas «espacializadoras» de la información que buscan reforzar poéticamente la conciencia de pertenencia a contextos espaciales comunes.

Sin embargo, y si todo desplazamiento lo es siempre en relación a algo —un campo de referencia, un espacio cultural— que permanece inmóvil, es precisamente el estudio de esas formas de fijación las que más interesantes reflexiones parece que pueden hoy ofrecernos. Por ejemplo, y frente a la idea de Internet como espacio realmente transfronterizo, algunos de los más intere-

58. Véase Malcolm McCullough: «On Urban Markup: Frames Of Reference in Location Models For Participatory Urbanism». *Leonardo Electronic Almanac*. Vol. 14, 03, 2006 [URL: http://leoalmanac.org/journal/Vol_14/lea_v14_n03-04/mmccullough.asp]

59. No olvidemos que la ciudad, como acertadamente proponía Michel de Certeau, sólo es significativa en la familiaridad de nuestra experiencia con ella. Véase Michel de Certeau: *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, 1984.

santes artistas no dejan de tematizar las determinaciones y obstaculizaciones territoriales que, en realidad, también la caracterizan.

Aunque las prácticas del llamado «arte locativo» —aquel basado en tecnologías portátiles de computación ubicua y en información geolocalizada— conforman, sin duda, una de las vías más prometedoras para la creación artística en el futuro, también debemos señalar la facilidad con la que suelen caer muchas de estas propuestas en lo que podríamos denominar como «Síndrome de Ersilia», por provocar situaciones semejantes a las que narraba Italo Calvino en su descripción de esa ciudad imaginaria. En aquélla, recordémoslo, sus habitantes tendían hilos entre los ángulos de las casas, indicando las relaciones de parentesco, intercambio, autoridad o representación, de forma que: «cuando los hilos son tantos que ya no se puede pasar por en medio, los habitantes se marchan: las casas se desmontan; quedan sólo los hilos y los soportes de los hilos»[60]. Ciertamente, los intentos de crear o evidenciar sistemas de relaciones a base de suplementar los espacios urbanos con datos digitales geolocalizados a veces no consiguen más que caer en paradojas similares a la descrita por Calvino, generando o señalando relaciones que sólo en los mejores casos son elucidadoras de nuevos sentidos y experiencias poéticas posibles en los ámbitos liminares entre lo digital y lo tangible.

A pesar de esas dificultades, un interesante reto es apreciar las posibilidades del actuar alrededor de los núcleos, puntos y nudos que conforman las estructuras organizativas de las nuevas redes de telecomunicación en su convergencia con el espacio físico. No nos debe sorprender por ello la reactivación de las actividades cartográficas en el arte reciente, así como de lo implícito en conceptos como el de la «psicogeografía» si-

60. CALVINO, Italo: *Las ciudades invisibles*. Madrid: Ediciones Siruela, 1998. P. 90.

tuacionista, que está experimentando una potentísima reactivación en los últimos años.

El trasfondo poético de estas nuevas propuestas es uno eminentemente espacial, tiene que ver con su *despliegue* en el territorio. Muchas se plantean como rastreos aproximativos, como deambulaciones de lenguajes e ideas, sometiéndolas a crisis en esa itinerancia, a través de juegos de transmisión, distribución y diseminación. Estas prácticas artísticas tratan de promover la sustitución del concepto y práctica de actuación social y estética basada en el tiempo por un enfoque nítidamente espacial. Una vuelta más, en definitiva, a aquella metodología de recorrer los acontecimientos *según su disposición se manifiesta*, para consolidar una nueva estética *tópica*, una práctica poética de los lugares en la hibridación digital/material.

II. El sentido del arte en la cultura de la imagen

Un mundo de pantallas

Hace ya años la ubicuidad física de pantallas en los espacios públicos abría todo un nuevo campo de relaciones acerca de lo que podríamos llamar procesos de generación de comunidades-de-asistencia-a-la-representación. Incluso lugares antes consagrados a la experiencia y contemplación directa del mundo, a la transgresión de las habituales relaciones proxémicas y a la inevitable confrontación de miradas en cercanía, como los vagones y estaciones del metro de las grandes ciudades, fueron también ocupados por pantallas que deslizan el tiempo de las esperas y de los trayectos siempre hacia ese mismo y único lugar, plano y luminoso. En torno a cada una de esas pantallas se crean pequeñas comunidades involuntarias basadas en la conversión de la disgregada y rica comunidad de los viajeros en la siempre muy organizada de televidentes. Viajeros-público, abandonados tanto al dejarse llevar físicamente por el tren, como por las imágenes emitidas ante sus ojos.

Hoy, la conversión de todo dispositivo tecnológico en uno de producción visual —proceso sin duda liderado por los teléfonos móviles, que pronto devinieron potentes cámaras de fotos a la vez que pequeñas consolas de videojuegos y reproductores de audio y vídeo— profundiza drásticamente en el poder de la pantalla como el elemento más característico ya de nuestra época, situándonos en un no-poder-parar-de-ver mediático que quizá explique la tan escuchada afirmación de que somos incapaces de comprender el mundo al ser incapaces ya de representárnoslo.

Lo que acontece ahora es nuestro sometimiento a la continuidad interminable de la experiencia mediática, que nos impele a no ver desfilar más que imágenes; un exceso de imágenes que, como al «loco» de *La Révolte du boucher* de Artaud nos impediría alcanzar nuestros pensamientos; a aquél incluso, recordemos, le habrían «robado su espíritu»[61].

Podría ser pertinente aquí recordar la oposición planteada por Aristóteles en su *Sobre el alma*, entre el ser humano y los animales sin párpados, como los insectos o crustáceos, aquellos que nunca pueden cerrar los ojos, duros y de mirada seca, esos seres que, terroríficamente, ven «todo el tiempo»[62]. Un placer el que produce ese grado de abandono a la visión en pantallas —el «abandonarse» activo del espectador, cuya más básica y cotidiana manifestación sería el *zapping* televisivo recostado en un sofá— que nos sitúa en el papel de auténticos «autómatas espirituales». Una posición que si imagináramos su extrema y más fatal amplificación sería comparable a la del vidente espiritista, ése que, según Deleuze, ve tanto «mejor» y «más lejos» en cuanto que no puede reaccionar, es decir, pensar.

Probablemente, los nuevos medios de producción visual son el último estadio —y el más intenso— de aquella caracterización «moderna» de la experiencia como un ritmo constante y periódico de *shocks* perceptivos, y no serán, por tanto, pocas las comparaciones entre el *flâneur* de Baudelaire y el usuario de los media, *data dandy* o, más específicamente, *data flâneur.*

Pero centrémonos en esta ocasión en el sistema televisivo, siempre basado en la proliferación competitiva de infinidad de cadenas en todo el mundo, pero en el que la diversidad nunca encuentra correspondencia con el número de las ofertas disponibles. Si ya es antigua la

61. Véase Gilles Deleuze: ob. cit. [1985], p. 223.

62. DERRIDA, Jacques: «Las pupilas de la Universidad. El principio de razón y la idea de la Universidad» en *Cómo no hablar y otros textos.* Barcelona: Proyecto A, 1997.

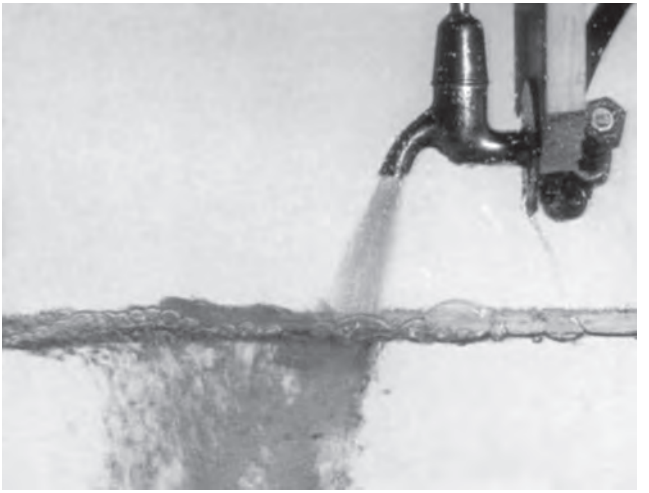
afirmación de que los centenares de canales de televisión en los países más desarrollados son la muestra más clara del excentricismo, que no de la descentralización de la comunicación, hoy seguimos en una situación similar, en ese estado generado por una numerosísima multiplicidad de focos emisores, pero de una sola y misma banalidad.

La televisión trató, desde sus orígenes, de convertirse en la escenografía de todo tipo de actividad en el hogar: desayunar, comer, cenar, descansar... A veces actúa simplemente como *paisaje* de fondo, *background* o elemento puramente decorativo, incluso aparato para hacer compañía. Su forma de penetración en la sociedad estuvo basada en la imposición de un régimen de control del espacio enormemente eficaz. Una activa estrategia espacial centrada en profundizar en los hogares, avanzando desde los salones y comedores en donde empezó la ocupación de nuestra vida cotidiana hasta hacerse fuerte en la intimidad y privacidad de dormitorios y habitaciones. Su estrategia representa así el paradigma de las nuevas formas de actuación del poder en relación a las variables espaciales, es decir, la preferencia por la ocupación de los lugares de la privacidad frente al típico empeño de las formas tradicionales del poder en la conquista de los espacios exteriores.

Por todo ello, no puede sorprender que la detención, la ruptura de las expectativas que son propias de la continuidad inherente a la recepción televisiva, se convirtiera pronto en todo un reto para artistas y activistas. La transfiguración, por ejemplo, por parte de Jan Dibbets en su propuesta *TV as a fireplace* de la pantalla del televisor en el fuego de una chimenea durante varios minutos, en una emisión en el canal alemán WDR 3 en 1969, podría entenderse como una irónica alusión a la recepción de la televisión como experiencia colectiva, a la similitud de ésta como el lugar de congregación que el fuego del

TV as a fireplace, 1968-1969
Jan Dibbets

hogar primevo significaba, en una correspondencia entre la llama y la televisión, brillo y luz de lo siempre igual, siempre diferente. Trastocado este aparato y convertido en temporal depósito de agua en las propuestas de David Hall en *TV Interruptions (7 TV Pieces)* emitidas en la televisión escocesa en 1971, lo vimos también transformarse en el espejo de una familia de televidentes, en *Facing a Family* (1971) de Valie Export, en una explícita reiteración del ver y el ser visto, paradójica situación de los que se ven mirar. Otras muchas interrupciones vendrán de la mano de Bill Viola, como en su serie de 1983 titulada *Reverse Television*, conformada por emisiones insertadas también sin previo aviso, o de Stan Douglas, cuyos *Monodramas* de 1991, pequeños eventos sin sentido aparente, fueron emitidos entre los bloques comerciales. Interrupciones que, como las planteadas por Bertolt Brecht dentro del curso de los hechos de la obra teatral en los años treinta del pasado siglo, no tratarían de poseer un carácter «estimulante», sino una función «organizativa», una capacidad de transformación, alteración o, cuando menos, de suspensión momentánea de



Tap, de la serie *TV Interruptions (7 TV Pieces)*, 1971
David Hall

las expectativas más arraigadas, acríticas y pasivas de la recepción televisiva.

De hecho, quizá lo más eficaz de estas iniciativas no sea lo que de ruptura o interrupción tienen, sino lo que consiguen por su propia condición como formas de la *desocupación*. En efecto, probablemente no pueda plantearse una estrategia de este tipo y creerla efectiva desde otro posicionamiento, dado que el ritmo televisivo es paradigma de la extrema continuidad por serlo a su vez de una falsa fragmentación, de una linealidad a base de rompimientos continuos. Por ello, la rotura de la continuidad de rupturas propia del discurso televisivo sólo es pensable como espaciamiento, como rarificación del discurso mediático mediante la creación de vacíos. Eso sí, siempre que creamos en la consigna de que crear un vacío en él puede servir, precisamente, para reencontrar lo entero, para ver lo que la continuidad de discontinuidades no nos deja ver.

Muchas veces se ha considerado más interesante lo que podría haber tras aquella cortina que pintara Parrasio que las frutas virtuosamente representadas por Zeuxis y que los pájaros confundían por reales[63]. Siendo dos formas de la ilusión de realidad, de engaño de los sentidos, de efectos de virtualidad, ambas se orientaban hacia vías bien diferentes, incluso hacia ámbitos que podríamos considerar opuestos: por un lado, la realidad

El arte como forma de ocultamiento

que se muestra, que se da a ver, y en ese mismo proceso se agota; por otro, la realidad de lo que oculta, de lo que no deja ver y que, por ello, aún partiendo de esa negación, resulta inagotable.

La cortina pintada por Parrasio es el paradigma de la idea del arte como forma de ocultación, de una poética de lo que no es dicho, de la suspensión de la enunciación a través, precisamente, de un efecto de representación.

Al arte contemporáneo le ha resultado siempre más fascinante lo allí no-pintado por Parrasio, virtualmente tapado, oculto por un velo que nos ciega su visión, que lo más bellamente representado, porque aquello *otro* se abriría a una expectativa que va más allá de su propia presencia en el *darse* a ver.

Frente a lo visual como algo que refleja o produce luz, y que será captada por la retina del observador, la que operaría en el arte creado desde las primeras vanguardias es una noción de lo visual que *sustrae* la luz que recibe, como un tipo de agujero negro, que si fuese po-

63. La anécdota, situada aproximadamente en torno al año 400 a. C., es narrada por Plinio el Viejo en su Historia natural XXXV, incluida en *Plinio. Textos de Historia del Arte*. Esperanza Torrego (ed.). Madrid, La Balsa de la Medusa, 1988.

Parrhasius Velo, Volucris Ceu Fallitur Uva, 1683
Johann Jakob von Sandrart

sible verlo sería sólo por el rastro que la luz deja al ser fagocitada.

Es evidente que el arte contemporáneo ha correspondido mucho más a estos juegos de la ocultación que a los de las evidencias. A esa ilusión que, como la cortina pintada por Parrasio, nos ilusiona precisamente por lo que es capaz de ocultar, donde la visibilidad de la obra de arte —sus juegos de representación— apunta paradójicamente a algo que no se deja ver.

Lo que, en todo caso, parece indudable, es que el poder de ilusión de la imagen ha sido uno de los ejes vertebradores de muy diversas propuestas de la creación artística. Que la imagen debe evocar más que simplemente representar, que en ella no debe estar «todo dicho», y que más que decir debe sugerir, es uno de los más comunes tópicos acerca del arte contemporáneo.

Si en el ámbito de las prácticas de representación una imagen pretende tener algo que ver con el mejor arte, en ella —incluso en las más vinculadas a las formas de

captación precisa de la realidad en su apariencia— algo siempre debe desaparecer, ser sustraído o, al menos, disentir frente a ella, para que en esa ausencia o desvío pueda cobrar fuerza al menos una de las potencias de lo artístico —la referida a su posibilidad de ser sistema de representación—. La ilusión de realidad que nos proporciona la mejor virtuosidad representativa del Barroco, por ejemplo, tiene su fuerza precisamente en la diferencia que hay entre esas pinturas y la precisión y acabamiento que nos ofrecería de esos mismos rostros o interiores una visión puramente hiperrealista. Teniendo en mente lo diferente que es una pintura de Velázquez o de Vermeer de lo que podría haber sido una representación fotográfica de las mismas figuras o escenarios pintados por éstos, sólo podemos decir que cuanto más nos acercamos a la definición absoluta, a la «exactitud» de la imagen en términos de «hiperrealidad», más corremos el riesgo de que se diluya el poder, siempre mágico, de *ilusionar* de la imagen.

Obviamente, las tecnologías de lo visual en nuestro tiempo se orientan a lograr una imagen «perfecta». En concreto, el deseo de imponernos la alta definición y el 3D como algo esencial para el futuro del cine resulta profundamente banal. Por ello, y frente a la «miseria de la imagen superdotada» que caracterizaría hoy a esas formas de las tres dimensiones y de la alta definición, Baudrillard oponía la ilusión estética que emanaba de la Ópera de Pekín, con sus típicas coreografías y atrezos mínimos, ante los que el espectador ha de imaginar necesariamente lo que no ve, pero que es sutilmente sugerido. La teoría de Baudrillard de la desaparición del mundo tras su imagen, de lo real sustituido por su doble, que expusiera en su texto *La precesión de los simulacros* (1978) partiría, precisamente, de esa para él equivocada tendencia de la imagen hacia su más perfecto *acabamiento*. Esas tecnologías que buscan una imagen

«perfecta» o, en otras palabras, la completitud «absoluta» de la imagen, darían muerte a aquella otra ilusión «en profundidad»[64].

Considerada la imagen en su sentido de representación, el «cierre» hiperrealista que las nuevas tecnologías de lo visual proporcionan, sería el equivalente en el texto literario a la ausencia de los lugares o espacios de indeterminación que señalaran los iniciadores de la teoría de la recepción[65] y que éstos consideraban imprescindibles en todo texto literario. Espacios que el lector/espectador debe *concretar*.

Las más interesantes imágenes que nos ofrece el arte a través de estrategias de representación, como sucede en el cine, por ejemplo, siempre sobrepasan nuestra percepción habitual del mundo, nos abren a otras posibilidades, a otras extensiones del *ver*. Y generalmente lo hacen restando, sustrayendo elementos o dimensiones a la realidad. El acto de creación a través de formas de representación se identificaría en gran medida con uno de elisión de dimensiones y elementos de la realidad y, por ende, con las lógicas del *secreto* en las que necesariamente el espectador ha de entrar.

Los teóricos de la recepción hablaron de una «apelación» o «irradiación» de la obra, necesitada siempre de un acto activo por parte del destinatario (el lector). Esto justificaría que el proceso de constitución del sentido de la obra dependería, por una parte, de su realidad como cosa, como artefacto «artístico» y, por otra, de su carácter como respuesta[66]. Lo mágico del arte es que la obra es concretada de formas diversas por espectadores diferentes y en épocas distintas —actualizándose así de nuevas formas— sin que por ello la identidad de la obra se halle nunca amenazada.

64. BAUDRILLARD, J.: ob. cit., p. 15.

65. Véase Rainer Warning (ed.): *Estética de la Recepción* [1975]. Madrid: A. Machado Libros, 1989.

66. Véase Wolfgang Iser: «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», en Rainer Warning (ed.): idem., p. 241.

Cabría decir, pues, que la producción de imágenes que es más propia del arte es aquella en la que el espectador tendrá siempre que «concretar» lo que ella presenta. Muchas cosas no son dichas, no son presentadas a la visión. El espectador produce como sentido lo que la obra no determina como imagen.

El arte, en definitiva, siempre exige un llamamiento a la productividad del lector-espectador, en unos límites de tolerancia que quedarían sobrepasados, por un lado, en la imposibilidad de concreción —es decir, una obra excesivamente abierta, excesivamente desestructurada solo genera fatiga en el espectador— y, por otro, cuando la imagen nos dice «todo» de manera excesivamente clara y, por tanto, su experiencia no puede provocarnos más que aburrimiento. Con lo que —sabia lección de la teoría de la recepción— experimentar una obra es, sobre todo, experimentar con nosotros mismos, con nuestra propia capacidad *poiética*.

No obstante, hablar del concepto de «ilusión» en relación al arte, nos exige también hacerlo en un nivel más amplio del que nos hemos referido. No es de extrañar que en vías fuertemente comprometidas con el *materialismo* óptico, como el *Cine-Ojo* de Vertov —cine que quería, no lo olvidemos, participar en el desarrollo de la creencia en una *nueva* sociedad— la presencia de ilusionistas y juegos de magia en muchas de las secuencias fuese tan recurrente. La forma de visión propuesta allí era una *ilusionada*, deseosa de recuperar esa dimensión de lo fascinante en lo cotidiano, de lo no percibido aún pero que es posible ver con esos ojos que quieren dejarse seducir por la magia de unos juegos de manos, por unos gestos de ocultación. No es la evocación metafórica ya de un mundo que sólo podríamos anticipar con la mirada de unos ojos interiores, sino el descubrimiento de lo fascinante en

Fotograma de la película *Cine-Ojo* (1924) de Dziga Vertov

lo que ya vemos; no en soñar con otros mundos, sino en sentirnos hechizados por las imágenes de lo que tenemos ahí delante pero que nunca habíamos visto de esa forma –tan cargada de ilusión y de secretos–. Los espectadores de esos magos quieren dejarse engañar, quieren creer en que lo no posible es posible, sentir esa ilusión que enaltece la vida y la llena de encanto, creyendo en otras posibilidades de ser de las cosas que, para Vertov, sin embargo, sólo eran concebibles en un éxodo entusiasmado hacia ese mismo mundo que habitaban aquellos rostros fascinados.

La imagen parece haber ganado terreno respecto a las realidades e intenciones a las que antes servía como referente o medio. En cierto modo, lo visual no es ya meramente el resultado, medio o lenguaje en el que se canalizan nuestras necesidades de representación.

En ocasiones se ha hablado de la *construcción visual* del espacio social, motivada por una progresiva «independencia» del mundo de las representaciones, hacia la que habrían ido emigrando las formas de producción de sentido y del conocer. Pero lo más determinante es que los efectos de los nuevos regímenes de lo visual suelen darse como arrastre, máximo resultado de la irreflexión propia de la plenitud de lo ilusorio y de lo convulso de la fascinación que producen.

Estetización y resistencia

Si el conjunto de operaciones de lo visual en la conformación del universo de la estetización[67] en el que vivimos parece haberse constituido, en su fabulosa sofisticación, como el poder mismo, como sistema que se autoproduce produciendo a su vez la entidad de lo social desde él, sería tarea de la creación artística la generación de campos de detención, aunque sea momentánea, de esta cierta inconsciencia de los complejos ensamblajes que aquél mueve y produce, de esta plenitud simulada de sentido que, al igual que la lógica del deseo de la que proviene, hace de su propia lógica la lógica del mundo.

El tipo de producción de imágenes que es propia de la práctica artística sería probablemente la única con

67. Resulta de gran interés a este respecto, el texto de José Luis Molinuevo «Esteticismo», incluido en su libro *La experiencia estética moderna* [1998]. Madrid: Síntesis, 2002. Pp. 17-22.

capacidad para debilitar —aunque sólo sea durante el tiempo mínimo que dura una mirada— la fijación de lo no-reflexivo en un mundo que las imágenes constituyen.

Las operaciones del mejor arte situarían hoy lo visual en una vía opuesta al establecimiento de una relación de mera instantaneidad, es decir, de coincidencia plena con el mundo, entendida ésta como el efecto de la ausencia del pensamiento en esa totalidad de sentido que el régimen actual de la visualidad se atribuye. Con lo que muchos artistas hoy, siguiendo una serie de vías abiertas décadas atrás por el arte conceptual, orientan su trabajo hacia el análisis de la interrelación entre poder, sistema lingüístico y prácticas culturales, es decir, a la investigación sobre las formas en las que se produce la sistematización controladora del lenguaje —ya eminentemente visual— y el conocimiento.

Contra la inducción a un consumo instantáneo de la imagen característica de los medios de comunicación de masas y de las industrias del entretenimiento, debemos reconocer que la luz que emana de la obra de arte es siempre una luz más densa, más lenta, no instantáneamente «digerible». Deberíamos considerar al arte, pues, como un tipo —el más sofisticado— de trabajo reflexivo acerca de las imágenes y, sobre todo, acerca de su poder. Es a los artistas, al fin y al cabo, a quienes corresponde el intento de «mantener el momento crítico de la experiencia estética»[68].

Pero todo esto sólo podría ser pensado adecuadamente ubicándolo en un contexto de fenómenos mucho más amplio, concretado en la instauración, aparentemente definitiva, de un nuevo paradigma o, como ha sido descrito en algunas ocasiones, de un nuevo «universo de referencia» estético[69].

68. BUCK-MORSS, Susan: «Cuestionario sobre cultura visual», en *Estudios Visuales*, núm. 1, 2003. P. 87. Publicado originalmente en el núm. 77 de la revista *October*, 1996.

69. GUATTARI, Félix: «El Paradigma estético» (entrevista con Fernando Urribarri), en *Zona Erógena*. Buenos Aires, núm. 10, noviembre de 1991.

Sin embargo, el actual proceso de estetización de la vida que tiene lugar en el contexto de las sociedades de más elevado consumo no ha dejado de ser cuestionado. Desde luego, su resultado no es el soñado por los que creían en la conversión de la vida en una obra de arte, en el enaltecimiento de aquélla a través de lo estético, tal y como este concepto era concebido desde el arte. Por el contrario, la estetización que hoy vivimos no es a la luz del arte, sino excesivamente condicionada por las lógicas del consumo y, casi siempre, subordinada a él.

Frente a la idea de una estetización alumbrada por el arte, generadora de un mundo en el que se debilitarían todos los discursos *fuertes*, inhabilitándose cualquier ejercicio de imposición de sentido, así como el primado de formas prediseñadas de experiencia, este proceso de estetización «difusa» que hoy acontece es bien diferente. Las formas de la seducción apenas dejan sitio ya a las de la interpretación. Ocurre que no es posible pensar en la producción económica en nuestra época sin atender a su vertiente estetizada, afectiva, llena de sensualidad, cargada de seductores modelos de representación e identificación; está claro que nuestro tiempo es el de una progresiva colonización económica de las experiencias estéticas.

La singularidad que reclamamos del arte frente a cualquier otra práctica de producción de imágenes sería la de no colaborar en esta estetización de la vida que las industrias del entretenimiento desarrollan. De manera opuesta a la rendición placentera ante los dispositivos de seducción que articulan las lógicas de consumo, lo que se plantea es la exigencia de una relación con la imagen siempre basada en el ejercicio interpretativo. Pues las formas de producción visual que el arte practica no son para dejarse llevar irreflexivamente por ellas, sino que exigen siempre un acto de interpretación, de ubicación

del que contempla esas imágenes en relación a algo que poco tiene que ver con las lógicas de inducción al consumo propias de la publicidad. Contrariamente al carácter franco o, al menos, «enfático»[70] de ésta, la producción visual propia del arte sumerge la mirada del espectador en un tejido denso y enigmático, plagado de lugares de indeterminación que el espectador debe tratar de *concretar*.

Así pues, son muchas las razones por las que podemos afirmar que la actividad artística es la más capacitada para problematizar algunas dimensiones esenciales de la realidad, siendo el modelo *ideal* de actuación en muchas de las esferas de la vida. En efecto, la práctica artística, su recepción, y, de forma más concreta, el trato de espectador con la obra, es un tipo de relación que, trasladada al ámbito de lo social, sería equivalente a la promoción de una ideal *otredad* radical: «amar al otro en su diferencia en lugar de tolerarlo»[71].

Incluso aunque las formas en las que el arte nos habla acepten a veces con excesiva resignación su estrecha dependencia del mercado y de los sistemas de mediación institucional, siempre son sustractivas y desestabilizadoras —en mayor o menor medida— respecto a la legitimación de los órdenes semióticos y de producción de valor de la cultura del consumo. La obra de arte más comprometida con esta crítica señalará siempre los excesos de «sentido» que en éstos se dan, así como las correlativas clausuras y negaciones de otras formas posibles de producción de significado y experiencia. En resumidas cuentas, se trataría ante todo de negar en lo visual la plenitud y la univocidad que caracteriza tanto a la imagen publicitaria como a la concebida con la mera finalidad de entretener.

Por supuesto, todo ello se enmarcaría en un contexto en el que prospera un empobrecedor primado de los signos

70. BARTHES, R.: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1982). Barcelona: Paidós, 1986. P. 30.

71. GUATTARI, F.: ob. cit., [1991].

frente a sus referentes. Hoy, no podemos dudarlo, casi todo es consumido como signo, también en el mundo del arte: se consumen las obras de Picasso o Cézanne no tanto como pinturas, sino como signos de la cultura de prestigio, moldeadas por los grandes eventos expositivos de los museos y por todos los demás discursos institucionales de la esfera de lo artístico.

El primado de la dimensión sígnica de las cosas hace que a éstas, viendo reducido su auténtico sentido, se la pueda otorgar mucho más valor de mercado, en una intensificación infinita del fetichismo que tanto predomina —probablemente más que en ninguna otra parte— en el mundo del arte contemporáneo. Es por todo ello esperable del arte también una crítica en relación a su propia esfera de mediación y recepción, capaz de resistirse radicalmente a su instrumentalización como una forma de espectáculo más sometida a los dictados e intereses de las instituciones y de sus agentes mediadores.

Los límites disciplinarios del estudio de las imágenes son hoy cada vez más difusos. Se han ido haciendo más intensas las conexiones y transferencias entre los diferentes medios visuales existentes –la escultura, la pintura, la fotografía, el vídeo, el cine, los nuevos medios digitales de comunicación y producción visual, etc.– De todo ello, que los *visual studies* fueran propuestos como una posible perspectiva desde la que poder conceptuar nuevos

El arte en la inmensa esfera de lo visual

fenómenos y prácticas de producción visual que quedaban marginadas o fuera del campo de investigación de algunas de las disciplinas tradicionales, entre otras, de la historia del arte. No en vano, el modelo de organización de los estudios visuales es más el antropológico que el histórico.

Punto focal para los intereses y puntos de vista de muchos investigadores de muy diversas disciplinas, los estudios visuales se han visto especialmente apoyados por el empuje de las formas de interpretación del pensamiento postcolonialista y multicultural, del feminismo, de los estudios homosexuales y de la teoría *queer*, así como por los desarrollos de la crítica foucaultiana a los regímenes de conocimiento disciplinarios.

No podemos obviar, sin embargo, que los orígenes más inmediatos del concepto de «cultura visual» vienen de muy atrás, situándose en torno a los trabajos de Michael Baxandall de principios de los años setenta del pasado siglo. Sus planteamientos y enfoques metodológicos basados en la relación de las obras de arte con los

aspectos más amplios de la cultura y la historia social, su idea de «ojo de una época», se revelan hoy como uno de los principales puntos de partida de los estudios visuales.

Desde este enfoque ya no sería posible considerar que el discurso sobre el arte pueda tener una existencia independiente como disciplina. Como planteara Susan Buck-Morss, «ni como práctica, ni como experiencia, ni como fenómeno podría ser separado el arte hoy del resto de las prácticas de producción visual»[72]. No obstante, aceptar sin más la disolución del análisis de las prácticas artísticas en el indiferenciado espectro de lo interdisciplinar, aunque fuese en su sentido más positivo, es decir, como reconciliación de distintos saberes, no parece, sin embargo, servirnos de mucho. Precisamente, la crítica a la pérdida de autonomía del arte o a su total disolución en la inmensa esfera de lo visual, es lo que ha suscitado las mayores discrepancias respecto a la metodología de los estudios visuales, como las expresadas por Hal Foster o Rosalind Krauss, por ejemplo.

Con todo, no se podría afirmar que el desarrollo actual de los estudios visuales pueda caracterizarse por haber planteado una abolición completa de las diferencias entre las imágenes llamadas «artísticas» y las «no artísticas» como objetos de estudio. La propuesta más común ha sido la de considerar al arte como una de las muchas formas de producción visual, diferenciada, aunque equivalente, a todas las demás. De ahí que no dejen de atender los estudios visuales hoy al arte como forma distintiva de creatividad visual, ni obvien su tradición historiográfica, aunque siempre se anteponga la importancia del análisis crítico de la imagen como objeto social a su legitimación como perteneciente al ámbito de lo artístico o a la llamada «institución-arte».

72. BUCK-MORSS, S.: ob. cit., p. 87.

Por otro lado, si bien los múltiples esfuerzos llevados a cabo por infinidad de artistas para la integración de lo artístico en la esfera de las demás actividades humanas —la célebre consigna «arte=vida»— han exigido su plena desterritorialización como actividad independiente o separada, no quiere ello decir que sus efectos no sigan siendo exclusivos. De todos ellos, la esperada «descomposición» de las lógicas hegemónicas del poder y de las formas de vida más arraigadas mediante el ataque a las formas de lenguaje que las articulan, y sobre las que se fundamentan sus pautas más básicas de operación —y que vemos presente desde Dadá hasta las más radicales prácticas de la neovanguardia— parece haber sido el más ambicioso —a la vez que el más incumplido— objetivo del arte contemporáneo hasta ahora.

Hoy, no obstante, el peso cada vez mayor de lo mediático en nuestras sociedades y la emergencia de nuevas articulaciones entre producción cultural y consumo, tan llenas de placeres como de inquietantes sombras, parece ir reclamando una nueva reorientación del horizonte pragmático de las nuevas prácticas artísticas.

La acción de recombinar críticamente algunos de los elementos de los códigos dominantes de comunicación con la intención de generar otras imágenes del mundo, de evidenciar como posibles formas alternativas de producción de sentido, valor y experiencia, es, probablemente, la que sigue siendo más practicada por los artistas. Pero no confundamos en ningún caso esa acción con una de desenmascaramiento de la «falsedad» presente en los entramados y estructuras sociales y económicas, actividad que, indudablemente, debería ser propia de la praxis política en sí misma. Lo que se propone es algo bien diferente, y en gran medida depende de la actuación sobre los sistemas y pautas que dan lugar a esa «construcción» visual del espacio social antes

mencionado. Y si acaso se ha de producir algún desenmascaramiento no es el de una determinada «verdad» oculta en un mar de simulacros, sino la de las formas y pautas mediante las que la noción de «verdad» es hoy producida y administrada.

Así las cosas, una función primordial del arte en el presente sería identificable con el cuestionamiento de los modos impuestos de experimentar y comprender un mundo que en gran medida se produce desde y en la imagen. Para ello es imprescindible que exijamos al arte un alto grado de diferenciación respecto al uso de las imágenes que caracterizan a las industrias de lo visual. Éstas, a través de las poderosas estrategias de seducción que le son propias, y de múltiples formas, fomentan una determinada «coherencia» similar a la que fuese propia del ideal clásico del arte, caracterizado, recordémoslo, por el triunfo sobre lo heterogéneo, por aquel «signo majestuoso de una ilusoria positividad»[73]. Esa coherencia de la imagen, característica, sobre todo, del sistema visual de la publicidad, esconde, indudablemente, una pretensión de unidad ilusoria e incluso violenta, una aparente positividad que es, sin duda, la antítesis de lo que podemos y debemos esperar de las obras de arte.

Mondrian aseguraba a mediados del siglo pasado que «el arte no es más que un sustituto en tanto que la belleza de la vida siga siendo deficiente», para inmediatamente concluir que «el arte irá desapareciendo a medida que la vida vaya ganando en equilibrio»[74]. Sin embargo, la «belleza» que nos rodea hoy corresponde a una estetización excesivamente parasitada por las lógicas del consumo y apoyada en estrategias de seducción, es decir, en las de la disuasión de los actos interpretativos.

Probablemente, ya no sea posible seguir soñando con una disolución del arte en la vida, con conseguir que

73. ADORNO, T. W.: ob. cit., p. 208.

74. MONDRIAN, Piet: *Plastic Art and Pure plastic Art, 1937: And Other Essays, 1941-1943*. Nueva York: Wittenborn, Schultz, inc., 1951. P. 32.

la «belleza» reinante en nuestras sociedades de elevado consumo sea la resultante de una estetización producida a la luz del arte y no bajo la égida de las formas estéticas parasitadas por la economía. Además, la capacidad compensatoria de estas últimas es tan fuerte —aunque sea una compensación siempre de bajo nivel, de escasa «vida del espíritu»— que quizá hayamos alcanzado un momento de no retorno. No obstante, el arte debe continuar tratando de ofrecer, al menos, una puerta abierta a otras formas comunicativas y de experiencia más sutiles y exigentes de interpretación. La comunicación estética ha de encontrar en el arte un ámbito donde ella pueda escapar de su secuestro por parte de los intereses económicos asociados a los fines de las nuevas «industrias de la conciencia».

Hoy muchos de los enfoques, medios de actuación y estrategias de las prácticas artísticas contemporáneas más ambiciosas han dejado de ser exclusivos de éstas, siendo apropiados, en diversas formas, por la creatividad asociada a las lógicas del consumo.

Las industrias de la comunicación, sobre todo la publicitaria, han sido capaces de emplear para sus fines muchas

La fagocitación de las formas del arte

de las estrategias lingüísticas y formas de actuación más características del arte de vanguardia y neovanguardia, incluso de las que surgieron más radicalmente en contra de los principios y fundamentos que sostienen a esas industrias. La capacidad de fagocitación hoy de todos los recursos del arte contemporáneo por parte de éstas es algo evidente. Sería por todo ello ridículo continuar considerando, por ejemplo, como un rasgo singular del arte el efecto de *shock* sobre el espectador que procuraron algunos de los artistas de los movimientos de vanguardia, o seguir creyendo que haya algo de subversivo en la implicación o participación activa de los espectadores en las situaciones artísticas, entendiéndola como medio para romper sus expectativas o hábitos cotidianos de comportamiento social o perceptivo. Todos éstos son recursos que, lejos de mantenerse en el ámbito de las prácticas artísticas más experimentales, han sido ya empleados hasta la saciedad por las nuevas estrategias de *marketing*. ¿Quién no recuerda haber visto, por ejemplo, *spots* publicitarios asumiendo la forma de *performances* a la manera de los realizados por los artistas más radicales de los setenta, campañas

comerciales basadas en *happenings* masivos a la manera de los de Allan Kaprow, o carteles de moda juvenil haciendo uso de la misma ambigüedad que las más sutiles propuestas de la fotografía centroeuropea actual?. Hoy asistimos a un complejo tránsito de rasgos de la experiencia del arte a la experiencia extraartística, al mundo de vida[75], pero también, por supuesto, de un flujo a la inversa, en una circularidad y retroalimentación continua.

75. Véase Roberto Salizzoni: «Obra de arte y estetización» en Gianni Vattimo (ed.), *Filosofía, política, religión. Más allá del pensamiento débil.* Oviedo: Ediciones Nobel, 1996. P. 140.

Quizá lo más determinante sea que, más allá de estas vías de apropiación de gestos o pautas de actuación, las nuevas tácticas de inducción al consumo están haciendo suyos —aunque sólo en sus formas más ilusorias— muchos de los principios de singularización que conformaron el horizonte teleológico de algunos de los movimientos de vanguardia y neovanguardia. La producción de *diferencia* se convierte hoy en el más efectivo procedimiento de cara a la homologación total. Paradójicamente, estamos sometidos a procesos de indiferenciación profunda a través de la proliferación de infinitas formas de aparente singularización.

Por todas partes proliferan aquellos gestos «rupturistas» que antes solo pertenecían a la constelación de las prácticas artísticas, fagocitados por un sistema empresarial que necesita ahora de recursos nuevos de regulación de subjetividad y que ha aprendido a encontrar en las formas y estrategias más radicales del arte contemporáneo.

Todo ello, sin embargo, no supone que se haya producido un hundimiento de la aspiración del arte a habitar un territorio autónomo, y sigue siendo por tanto crucial el encontrar los aspectos diferenciadores entre la imagen «artística» y el resto de las imágenes, el determinar la especificidad de las que proporcionan las mejores prácticas artísticas respecto a todas las demás imágenes

que nos rodean. Pero, probablemente ya no quepa la posiblidad de encontrar esos rasgos diferenciadores en la esfera de sus lenguajes, comunes hoy a todas las actividades de producción visual de nuestra cultura, sino en las formas en las que esas imágenes se relacionan con sus ámbitos de referencia, en sus maneras de *tratar* con el mundo, trasfigurándolo en imágenes.

El arte, cuando lo es de calidad, intensifica nuestra experiencia de vida produciendo un *sentido* del mundo liberado momentáneamente de intereses espurios, de pautas de actuación y pensamiento prefijadas, y por ello, la actividad artística es siempre, en último término, una forma de crítica de lo que hay. Es pensamiento libre a la vez que por su concreción como artefacto o situación, productor de un campo de experiencia de esa misma libertad; señalamiento de la *diferencia* a la vez que condición de posibilidad y contexto para su proliferación, para su continuación en la historia. Pero lo que es más importante: ante una obra el espectador no sólo disfruta o se sorprende, sino que *crece*, expandiendo su horizonte vital por caminos sutiles poco transitados, poco frecuentes, en los que, sin embargo, encontrará aspectos esenciales de su propia vida y de sí mismo. Estos adoptarán la forma, sobre todo, de aspiraciones que el arte sabe señalar al tiempo que satisfacer, aunque sólo en parte, nunca de forma completa. Pues el «buen» arte es, precisamente por ello, siempre generador de más necesidad de arte.

Como señala Gadamer, uno de los aspectos esenciales de las lecciones de estética que Hegel impartió primero en Heidelberg y luego en Berlín fue la doctrina del «carácter de pasado del arte»[76]. Desde entonces, muchos han querido ver en esta propuesta de Hegel la afirmación de una irreversible «muerte del arte». Ciertamente, esta idea ha sido un tema de reflexión recurrente. Así, para Ernest Renan, por ejemplo, «seguramente; el gran arte desaparecerá.

Adenda. En torno a las «muertes» del arte

Vendrá el tiempo en que el arte será cosa del pasado [...] que se adorará, reconociendo que no hay nada más que hacer»[77]. En épocas más cercanas, quizá haya sido Baudrillard el que de una manera más tajante ha sentenciado este final: «es más que probable que los artistas modernos crean que producen obras de arte y en verdad hacen otra cosa muy distinta. Objetos fetiche, fetiches desencantados, objetos puramente decorativos»[78]. Bajo su pesimista visión, conceder valor al arte hoy, cuando se habría negado su naturaleza «sublime» y su poder de ilusión, sería similar al llamado «delito de iniciados» o «de información privilegiada», es decir, el cometido cuando alguien vende acciones de una empresa a un elevado precio aún sabiendo que ésta se halla ya arruinada.

Aunque rechacemos la negatividad de estos planteamientos, sí que deberíamos admitir, al menos, que la extensiva proliferación de instituciones artísticas en todas partes a lo largo de las cuatro últimas décadas —bienales, museos y centros de arte, etc.— o, en otras palabras, la intensificación de la vida institucional del arte, puede que sea correlativa a una cierta «muerte» del arte actual,

76. Véase Hans-Georg Gadamer: ob. cit., p. 32.

77. RENAN, Ernest: *Dialogues et fragments philosophiques* [1876], p. 107. Citado por Simón Marchán en *La estética en la cultura moderna.* Madrid: Alianza, 1987. P. 182.

78. BAUDRILLARD, J.: ob. cit., p. 39.

como ámbito cada vez más desintensificado y marginal en relación a su papel en las sociedades actuales.

Sin embargo, que el arte sea hoy excesivamente dependiente de las instituciones, no significa que no tenga sentido o carezca de valor. Si bien hace mucho que ya no ocupa el puesto jerárquico más alto en relación a las demás formas de producción visual —no es el arte ya maestro de las demás «artesanías», desde luego— no por ello podemos decir que no valga la pena seguir resaltando su papel clave como ámbito de producción de singularidad, de vías de experiencia cargadas de formas de una *intensidad* no parasitada por las lógicas del consumo. Mas es evidente que su valor ya no proviene primordialmente de su capacidad para influir y determinar a las demás formas de producción visual sino, precisamente, de su potencial para aportar lo que éstas no nos ofrecen.

Otra modalidad de «fin del arte», quizá la más conocida y comentada en tiempos recientes, fue la propuesta por Arthur C. Danto, para quien este final no significaría que no se podría seguir produciendo más arte —es decir, su «muerte» entendida como desaparición— sino que cualquier arte que surgiera hoy «no podría sustentar ningún tipo de relato en el que pudiera ser considerado como su etapa siguiente»[79]. Su consigna del fin del arte debe ser entendida, pues, como su inserción en una época «posthistórica», que se iniciaría con el arte Pop, y que tomaría cuerpo en un pluralismo radical, como una torre de Babel en la que las conversaciones artísticas «no convergen».

En todo caso, la continua referencia a Hegel en relación a los argumentos sobre la muerte o fin del arte en nuestro tiempo merecen que dediquemos aquí algunas páginas a aclarar, al menos de forma introductoria, la

79. DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* [1997]. Madrid: Paidós, Barcelona, 2010. P. 29.

posición y el contexto de pensamiento en el que éste propuso su consigna del carácter de pasado del arte[80]. Adicionalmente, trataremos de señalar también algunos puntos de posible correspondencia de las reflexiones de Hegel con la cierta crisis de credibilidad que se achaca al arte actual, así como con las mayores dificultades que podemos encontrar en la extrapolación de sus teorías a nuestro presente.

Aunque Hegel no empleó nunca el término «muerte del arte» sí que utilizó la expresión «el después del arte»[81], llegando a afirmar como acontecida, incluso, una cierta «supresión» del arte: «se suprime el arte mismo y se le muestra a la conciencia la necesidad de conseguir en orden a la aprehensión de lo verdadero unas formas superiores a las que el arte puede ofrecer»[82].

Para Hegel, la misión del arte era la de mediar entre el espíritu y lo sensible. En la producción artística la dimensión espiritual y la dimensión de lo sensible constituirían una unidad, es decir: en el arte lo espiritual aparecería *realizado* de manera sensible. La obra de arte se hallaría así en una posición intermedia entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal, no siendo sino un elemento intermediario entre lo meramente exterior, sensible y caduco, por una parte, y el puro pensamiento por otra. Y si bien la obra no sería pensamiento puro, tampoco sería mera existencia material; hubo dioses, podríamos decir, en las estatuas de los dioses de la Grecia clásica.

En definitiva, la finalidad del arte sería la representación sensible del absoluto, es decir, la de conducir lo espiritual a la intuición sensible. Bajo estas premisas «el arte supremo» sería aquél en el que la idea y la representación se corresponden entre sí «verdaderamente», en una perfecta adecuación entre forma y contenido, algo

80. Según José Jiménez: «Será, de hecho, Heine el gran popularizador del problema de la muerte del arte, y uno de los autores que más decisivamente contribuyó a su obsesiva presencia en el arte de nuestro tiempo. Estudiante en Berlín en los años de enseñanza de Hegel, con el que mantuvo relaciones no sólo intelectuales sino también personales, Heine había afirmado ya en 1828 "el final del período artístico goethiano" (en su recensión del libro de W. Menzel *La literatura alemana*). En la perspectiva de Heine, ese final estaría producido por el desplazamiento del arte por la vida». *Imágenes del hombre*. Madrid: Tecnos, 1986. P. 77.

81. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Estética*. [1832-45]. Vol. I. Barcelona: Península, 1989. P. 94.

82. Ibíd. [Vol. II], p. 103.

Friso de las Panateneas del Partenón (s. V a.C.) Atribuido a Fidias

que Hegel vio acontecido de forma singular en la «forma clásica del arte», coincidente con el periodo del arte griego de Fidias.

Enorme admirador del arte de la Grecia clásica, Hegel afirmará que «hemos de honrar a este pueblo por el hecho de haber producido el arte en su vitalidad suprema»[83]. Esta forma clásica del arte estaría caracterizada por la unidad consumada de la existencia espiritual y de la sensible, logrando «lo máximo que la manifestación sensible puede alcanzar»[84] objetivando de manera sensiblemente concreta lo que Hegel denominaba como «el infinito universal concreto» (el espíritu). La forma clásica del arte sería, pues, la forma suprema bajo la cual el pueblo griego representaba los dioses dándose a sí mismo una conciencia de la verdad, con lo que el ideal del arte clásico partiría de la perfecta compenetración entre la significación y la forma, entre la individualidad espiritual interna y la corporalidad. Las esculturas de Fidias conmueven, según Hegel, por la vitalidad del ideal, por su «vitalidad suprema». Y no serán pocas las ocasiones en las que proclame que «no puede haber ni hacerse algo más bello»[85].

83. Ibíd., p. 19.

84. Ibíd. [Vol. I], p. 73.

85. Ibíd. [Vol. II], p. 93.

El arte, por tanto, habría sido en Grecia la expresión suprema del absoluto, y la religión griega «la religión del arte mismo»[86]. Sin embargo, el arte que seguirá a éste —y que Hegel denominará de forma genérica como «arte romántico»— apuntaría a una forma superior de la conciencia, una «que ya no es capaz de dar el arte»[87]. En esta etapa, que constituirá lo que Hegel denomina como la «forma romántica del arte» y que abarcaría a todo el arte postclásico —y no sólo lo que convencionalmente denominamos hoy como «arte romántico»— el ámbito de la religión superaría al reino de arte. La revelación de Dios y lo divino que en el ideal clásico tenía lugar en la forma de su misma expresión artística, en las maravillosas estatuas griegas, no era algo que, según Hegel, pudiera suceder con el dios cristiano: «el arte, en lugar de los muchos dioses plásticos, ahora sólo conoce *un* Dios, *un* espíritu, *una* autonomía absoluta»[88]. En tanto que Dios había devenido «cosa del entendimiento», se dejaría de creer en la aparición de Dios en una realidad concreta, con lo que lo divino será esencialmente sólo ya para el pensamiento. El dios del cristianismo se caracterizaría porque no tiene como forma adecuada la representación sensible del arte.

Así pues, la idea de lo bello no podría ser ya realizada adecuadamente en lo exterior, como sucedía con el arte de Fidias, pues sólo tendría ya su verdadera existencia en sí misma como espíritu. Con el cristianismo, el espíritu se habría «retirado» a su interior. Es así como se habría disuelto la unión clásica entre lo interior y la manifestación exterior. La «forma romántica» del arte introduciría de nuevo la separación entre contenido y forma, al exigir más de lo que es capaz de ofrecer la representación en lo exterior y corporal. Con ello, la exterioridad sensible de la forma es asumida y representada como inesencial y transitoria —lo mismo que, según Hegel, sucedía en el arte simbólico, es decir, el correspondiente a la fase anterior a la forma clásica del arte—.

86. Ibíd., p. 20.

87. Ibíd.

88. Ibíd., p. 95.

Figuras del frontón oriental
del Partenón (s. V a.C.)
Museo Británico, Londres

Por supuesto, también para la forma romántica del arte, lo mismo que en las anteriores, lo divino en y para sí seguía siendo el objeto del arte. Sin embargo, lo divino tenía ahora que pasar al contenido mundano de la subjetividad. El «absoluto» se desplazaba de la objetividad del arte a la interioridad del sujeto. Por ello, propondrá Hegel, en la fase de la «forma romántica» del arte éste debe apuntar al ánimo y al sentimiento como elementos esenciales. Será el momento en el que el contenido entero del arte se concentre en la interioridad del espíritu, en el sentimiento. La interioridad subjetiva del ánimo pasa a ser el momento esencial para la representación. El verdadero contenido de lo romántico será por ello la interioridad absoluta, con lo que podríamos afirmar que la «subjetividad infinita» es lo «absoluto» del arte romántico. Para Hegel, lo «infinito de la personalidad» se cifra, entre otros aspectos, en el honor, en el amor y en la fidelidad. Y si el espíritu sólo se hace aprehensible ya para el arte bajo la forma del sentimiento, donde se va a dar de forma más originaria y viva la unidad del individuo con Dios será solamente, según Hegel, en el amor materno de la Virgen. Esto explicaría que en el arte romántico el amor materno se presentase de manera tan bella en el lugar del espíritu mismo[89]. En definitiva, la tarea de la forma romántica del arte consistirá en hacer intuitiva la conciencia espiritual de Dios en el sujeto[90].

Sin embargo, en el arte de la época de Hegel[91], las cosas habrían cambiado mucho. Como podemos leer en sus escritos, el arte por entonces ya no otorgaría la satisfacción de las necesidades espirituales que otros pueblos sólo encontraron en él. Por eso, decía, «los bellos días del arte griego, lo mismo que la época áurea del tardío medievo, pertenecen ya al pasado»[92]. Y de ahí su conocida y más polémica afirmación: «Bajo todos estos aspectos el arte, por lo que se refiere a su destino supremo, es y permanece para nosotros un mundo pasado.

89. Ibíd., p. 115.

90. Ibíd., p. 95.

91. No debemos olvidar que Hegel imparte sus lecciones sobre estética durante el curso 1817-1818 en Heidelberg y a partir de 1820 en Berlín.

92. Ibíd. [Vol. I], p. 16.

Con ello también ha perdido para nosotros la auténtica verdad y vitalidad»[93]. Según Hegel, el arte entonces ya no sería más la necesidad suprema del espíritu. Y aunque reconocía que el período ilustrado había cultivado también el arte, aseguraba que «lo hizo en manera muy prosaica»[94]. Si para él el arte tenía como base la unidad de significación y forma, así como la unidad de la subjetividad del artista con su contenido, nada de eso ocurriría ya más en el arte. Habría acontecido lo que denominará como el «final de la forma romántica del arte»[95]. El interés de los artistas por la imitación de la objetividad exterior de las cosas y por el humor, entendido como liberación de la subjetividad según su casualidad interior, serían dos de las más importantes causas de esta decadencia del arte.

Uno de los hechos principales que pondrían de manifiesto ese fin de la forma romántica del arte es que en las nuevas creaciones artísticas la realidad se presentaba ahora en su objetividad más prosaica; la vida cotidiana no sería ya más concebida en su auténtica substancia, solo en la cual contendría lo moral y lo divino. El arte habría dejado de tomar como objeto «lo necesario» en sí mismo. Las manifestaciones artísticas estarían volviendo entonces a la imitación, tanto en la pintura como en las descripciones de la poesía, pero como «aproximación a las casualidades de la existencia inmediata, que tomada por sí misma no es bella y resulta prosaica»[96]. De ahí el cuestionamiento de Hegel de «si en general tales producciones merecen llamarse obras de arte»[97].

No olvidemos que la auténtica obra de arte consistiría para Hegel en un contenido que en sí mismo no es casual y transitorio y en la configuración idónea que corresponde a tal contenido. Considerando los productos del arte de su época desde la perspectiva de este ideal, Hegel afirmará que «se quedan cortos como obras de

93. Ibíd., p. 17.

94. Ibíd. [Vol. II], p. 81.

95. Ibíd., p. 167.

96. Ibíd., p. 162.

97. Ibíd.

arte»[98]. Y no dudará en concretar algunos ejemplos de autores que retrataron la vida cotidiana de su tiempo «en sus aspectos más prosaicos», mencionando, entre otros, a August von Kotzebue (1761-1819) y a August Wilhelm Iffland (1759-1814). Hegel comparará a éstos con Goethe y Schiller, de los que dirá que «sobre todo en la juventud, siguieron un camino parecido, si bien dentro de esta naturalidad y particularidad viva buscaron contenidos más profundos y conflictos esenciales, ricos en interés»[99].

Por otra parte, el interés de los artistas visuales de su época por la representación de objetos, estaría lejos, según el filósofo, del admirable ejemplo de la pintura de los flamencos y de la pintura holandesa del siglo XVII[100]. En realidad, lo que Hegel alabaría en esas obras sería fundamentalmente el hecho de que en ellas, más allá de la representación virtuosa de las uvas, flores, ciervos u objetos de la vida cotidiana, lo que aparecería como contenido del arte era la libertad: «ellos mismos (los holandeses) han reformado su Iglesia, han vencido el despotismo religioso y el poder mundano y grandeza de los españoles, y, por su actividad, diligencia, valentía y ahorro, han llegado, en el sentimiento de una libertad conquistada por sí mismos, al bienestar, a la comodidad, a la legalidad, al valor, a la jovialidad y a la alegría de una amena existencia cotidiana. Ésta es la justificación de la elección de sus objetos artísticos»[101].

Por el contrario, en opinión de Hegel, el contenido del arte a principios del siglo XIX sería superfluo. Tan sólo la pura subjetividad del artista mismo sería la que ahora querría mostrarse. La obra de arte sería «una producción, en la que el sujeto productor se hace ver a sí mismo y nada más»[102]. Y aquí no debemos olvidar que el sujeto kantiano no podría ser nunca para Hegel el contenido del arte, dado que no sería sino una forma vacía, que tendría «certeza» pero nunca «verdad».

98. Ibíd.

99. Ibíd., p. 163.

100. Ibíd.

101. Ibíd., p. 164.

102. Ibíd., p. 166.

103. Ibíd., p. 170.

104. Ibíd.

105. Ibíd., p. 168.

106. Ibíd., p. 169.

En conclusión, en la época de Hegel se habría producido el final de la forma romántica del arte, marcado este nuevo tiempo por la circunstancia de que la subjetividad del artista se situaría por encima de todo. El artista dejaría de hallarse dentro de una determinada concepción del mundo, de su contenido y de sus formas de representación. Los artistas se habrían liberado de un contenido especial, objetivo, y de una única forma de representación adecuada a esa materia. Y no es suficiente, para Hegel, que el artista de a luz su singularidad, y que su talento y «genio» se libere de cualquier limitación vinculada a una determinada forma de arte: «Ningún contenido, ninguna forma es ya inmediatamente idéntica con la interioridad, con la *naturaleza*, con la inconsciente forma substancial del artista»[103]. Incluso, Hegel describirá la forma de trabajo de los artistas de su época como una práctica cercana a lo que actualmente denominaríamos como «apropiacionista»: «la individualidad concreta no es la suya, sino que bajo ese aspecto él usa el acopio de imágenes, maneras de configuración y anteriores formas de arte que de por sí son indiferentes para él y sólo se hacen importantes cuando lo parecen las más adecuadas precisamente para ésta o la otra materia»[104].

Pero frente a lo que muchos afirman, este *después* del arte no implicaría la negación de su posibilidad en el futuro. Para Hegel el destino del arte radicaría en encontrar la expresión artísticamente adecuada para el espíritu de un pueblo[105]. Por eso, el artista debiera mantenerse en firme relación inmediata con tal concepción del mundo y religión, tomando verdaderamente en serio este contenido y su representación: «lo que se exige es solamente que el contenido constituya para el artista lo substancial, la verdad más íntima de su conciencia, y le de la necesaria forma de representación»[106]. Propondrá por ello que el contenido del arte sea lo «infinito y ver-

dadero» de la propia conciencia del artista, contenido con el que vive en unidad según su subjetividad más interna[107]. Si ese contenido constituye para el artista lo sustancial, no serían sus invenciones ya el resultado de la arbitrariedad; ese contenido buscaría a través del artista obtener una forma individual adecuada a su concepto. Sólo así podrá hacer el artista «intuitivo lo absoluto»[108]: «La aparición y evolución de lo humano imperecedero en su múltiple significación y en su infinito formar es lo que en este receptáculo de situaciones y sentimientos humanos puede constituir ahora el contenido absoluto de nuestro arte»[109]. No olvidemos que el arte no tiene otro cometido para Hegel que el de llevar lo que está «lleno de contenido» a una presencia adecuada y sensible. Por tanto, el artista debe tratar de «hacer objetivo para sí esto que es verdaderamente esencial, de representárselo vivamente y configurarlo. Sólo entonces el artista está completamente entusiasmado de su contenido y de la representación»[110].

Evidentemente, y como en cualquier otro ejercicio de extrapolación de ideas filosóficas del pasado a nuestro tiempo, el encaje de las consideraciones sobre el carácter de pasado del arte de Hegel a nuestra actualidad son, en términos generales, poco procedentes.

En primer lugar, el origen motivador del arte hoy no guarda correspondencia alguna con el de Hegel, para quien «el arte brota de la idea absoluta misma»[111]. No hay nada que podamos identificar ya con lo verdadero mismo en y para sí, y, por tanto, nada que pueda ser concretado como «lo bello artístico» en una configuración individual de la realidad. ¿Qué verdad podemos esperar que sea objetivada en el arte, más que la suya propia, la del arte como verdad respecto a la falsedad de *todo* lo demás?

107. Ibíd., p. 168.

108. Ibíd.

109. Ibíd., p. 172.

110. Ibíd., p. 168.

111. Ibíd. [Vol. I], p. 66.

Si bien es cierto que lo sensible está «espiritualizado» en el arte, como proponía Hegel, ese hecho ya no remite a ninguna universalidad, a ninguna «idea como tal» que espere ser objetivada a través de la obra de arte. Por supuesto, tampoco podemos esperar en el arte ya ningún tipo de «vitalidad del ideal». Además, por «espiritualización» no podemos referirnos hoy más que a una dimensión más sutil de la experiencia que la que predomina en nuestra vida cotidiana, más sustancial e íntima que nos alienta a creer en las posibilidades de ser *más* del mundo y de ser *más* nosotros en virtud del horizonte de experiencia y libertad interpretativa que nos ofrece la obra de arte.

Aunque con Hegel podemos afirmar que el pensamiento se «aliena» en la obra de arte, este pensamiento ahora es uno mundano, el nuestro, siempre particular y no necesariamente ligado a lo que Hegel denominaba «lo racional».

El arte, desde luego, no puede constituir una forma de adquirir conciencia del «absoluto»[112], porque tal cosa es hoy inconcebible, aunque la existencia de lo «absoluto» tras la apariencia estética haya seguido siendo defendida por infinidad de autores cercanos a nosotros en el tiempo, entre otros por Adorno o Lyotard.

No obstante, hay algunas consideraciones en el pensamiento estético de Hegel que sí que podríamos intentar traer hasta nuestro presente, aunque sólo sea para apreciar en nuestros días la continuidad de una serie de preguntas que él planteó en su época y que seguirían siendo fundamentales en nuestros días.

En primer lugar, y como Hegel ya diagnosticó en su época, el arte ha devenido un problema filosófico, dejando de ser una forma de la filosofía. En efecto, en ese «después del arte» la actividad del artista no haría sino

112. Ibíd., p. 16.

invitarnos a una contemplación reflexiva, pero para reconocer *científicamente* lo que es el arte[113]. El arte como algo que se da a sí mismo en la inmediatez de la mirada, que es comprendido exclusivamente en el acto de la contemplación, experimentado en toda su plenitud simplemente a través de nuestros ojos, habría dejado de existir ya siglos atrás. Ciertamente, la tesis del carácter de pasado del arte supondría, en palabras de Gadamer, que con el fin de la Antigüedad, «el arte tiene que aparecer como necesitado de justificación»[114]. Por su parte, Danto interpretaba este hecho afirmando que el arte se convirtió entonces en un objeto de reflexión filosófica, más que en algo que respondiera a las necesidades a las que según Hegel sólo la filosofía podía ya responder. Necesariamente, si para él el arte era considerado como manifestación sensible de la idea, el dar cabida al pensamiento supondría inevitablemente su disolución. De ahí que Hegel afirmara, una y otra vez, que «la situación general de nuestro presente no es propicia al arte»[115]. En efecto, y como indica José Jiménez, «en Hegel resulta primordial un prejuicio anti-conceptual en materia artística»[116].

En otro orden de cuestiones, también sería aún esperable que las formas que asumen las nuevas creaciones artísticas respondieran, como proponía el autor de la *Fenomenología del espíritu*, a un cierto grado de «verdad» acerca de la época, más allá de la mera expresión —más o menos arbitraria— de la singularidad del mundo interior del artista. En efecto, el arte debiera tener como contenido algo más sustancial que las simples ocurrencias —casi siempre excesivamente llenas de humor— que nos cansamos de ver en ferias y bienales de arte. Para Hegel, recordémoslo, el humor que aparecía en las obras de arte de su época hacía tambalear, disolviéndola, toda «objetividad». A sus ojos, el humor representaba una liberación de la subjetividad del artista en función de

113. Ibíd., p. 17.

114. GADAMER, H.G.: ob. cit., p. 35.

115. HEGEL G.W.F.: ob. cit. [Vol. I], p. 17.

116. JIMÉNEZ, José: ob. cit. p. 76. Véase nota 80.

su mera casualidad interior. Lo humorístico implicaba un «retornar del hombre hacia sí mismo» alejándose de la verdadera objetividad. El ejemplo que ponía de este extremo era la obra de Jean Paul[117] (1763-1825), autor en el que «metáforas, chistes, bromas y comparaciones se suceden bruscamente; nada deviene, todo estalla»[118]. Con ese tipo de humor, «es el artista mismo el que entra en la materia», y sería la mera subjetividad del artista «la que manda sobre la materia y sobre la significación, conectándolas en un orden extraño»[119]. En éste y en otros casos parecidos, lo humorístico supondría incluso un regreso a lo simbólico, fase anterior a la forma clásica del arte y donde la significación y la forma estaban separadas. Sin embargo, Hegel no estaba absolutamente en contra del humor en el arte, de hecho, afirmará que: «a un verdadero humor que quiera mantenerse lejos de tales proliferaciones, pertenece mucha profundidad y riqueza de espíritu»[120].

Es obvio que algunas de estas cuestiones sobre el humor planteadas por Hegel son perfectamente aplicables al arte de nuestro tiempo. El arte excesivamente basado en la broma, en gestos meramente ocurrentes, es difícil que pueda tener algún interés. No se trata, sin embargo, de afirmar sólo que la obra cuya recepción sólo puede venir acompañada de una carcajada —póngase como ejemplo muchas de las obras de Maurizio Cattelan— sea difícil que valga la pena. Lo que sucede es que el territorio del humor, incluso del chiste, en el ámbito del arte no puede ser apreciado más que cuando a través del humor se llega a demostrar que, en verdad, el asunto *no tiene ninguna gracia*. El humor en el arte sólo puede serlo en una dimensión alegórica, donde éste nunca es idéntico a sí mismo. Pocas risas nos suscitan los payasos de Nauman, héroes sin duda de la desesperación, o los muñecos y Pinochos de Paul McCarthy, personajes de una gravísima seriedad y llenos de tragedias.

117. Su nombre aunténtico era Johann Paul Friedrich Richter.

118. HEGEL G.W.F.: ob. cit. [Vol. II], p. 167.

119. Ibíd.

120. Ibíd.

Si bien es cierto que la reclamación de la «verdad más íntima de su conciencia», que Hegel proponía como contenido del arte no parece servirnos ya, pues no es concebible en nuestros días nada que se corresponda a esa «verdad», sí resulta exigible a los artistas, sin embargo, una mayor seriedad y compromiso en la búsqueda de formas de expresión que no caigan en consideraciones excesivamente anecdóticas o superficiales.

No podemos sin embargo confundir esto con los intentos de conversión de la nulidad y de la insignificancia en acontecimiento —aquel arte de la «desaparición del sentido» que reclamaba Baudrillard— solo alcanzable a través de ese *fatal* intento de «aspirar a la superficialidad no en términos superficiales»[121]. Ciertamente, reivindicar la nulidad, la insignificancia, ésa que para Baudrillard siguiría siendo una cualidad secreta que no cualquiera puede reivindicar —una cualidad excepcional, nos decía, de «algunas obras raras»—, continua en nuestros días como una de las vías de trabajo más dificultosas y excelentes.

Por último, y aunque hoy no tendría sentido hablar de una «forma substancial del artista» a la que debieran corresponder las formas del arte, sí que éste debiera tener en nuestro tiempo como contenido fundamental las maneras en las que las nuevas formas de *razón* se objetivan en nuevos modelos de eticidad. Y en esto sí que nos acercaríamos —si acaso fuésemos capaces siquiera de proponerlo adecuadamente— a uno de los elementos más esenciales del pensamiento estético hegeliano.

121. BAUDRILLARD, J.: ob. cit., p. 61.

III. La dimensión crítica y política del arte

En obras como *Korrektur* (1975) de Thomas Bernhard, todo lo dicho era sometido a una corrección permanente. La conciencia de que todo podía ser retractado —también, recordemos, en Beckett «cada vuelta de frase puede anular todas las afirmaciones que la han precedido»[122]— destruía simultáneamente la estructura determinada del tiempo. La retractación, concretada como recurso en una corrección veleidosa y múltiple

Lo «político» del silencio

que en Bernhard se muestra y tematiza, se hacía especialmente patente en boca de su wittgensteiniano personaje Roithamer, el protagonista de *Korrektur*: «Continuamente nos corregimos y nos corregimos a nosotros mismos con la mayor desconsideración, porque a cada instante nos damos cuenta de que todo (lo escrito, pensado, hecho) lo hemos hecho mal, de que hemos actuado mal, de cómo hemos actuado mal, de que, hasta ese momento, todo es una falsificación, y por eso corregimos esa falsificación y la corrección la corregimos otra vez, y corregimos el resultado de la corrección de esa corrección, y así sucesivamente»[123]. El gran interés por la política que Bernhard atribuye a su personaje Roithamer —«si no hubiera sido él lo que era, así decía, se hubiera dedicado siempre, y de hecho con la mayor energía posible, al arte de la política[124]»— podría ser considerado como una muestra más de la razón aporética del nuevo sentir. Su pasión excesiva y desmedida por la política —«le gustaba cubrir las paredes de su habitación, sobre todo, con hojas de contenido político»[125]— sólo se entiende desde el momento en que «la política» para él sería sinónimo de toda acción que el individuo

122. FITCH, Brian T.: *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett.* París: Minard, 1977. P. 92.

123. BERNHARD, Thomas: *Corrección* (1975). Madrid: Anagrama, 1992. P. 290.

124. Ibíd., p. 53.

125. Ibíd., p. 55.

pueda llevar a cabo: «todo lo que se piensa y por lo que, a partir de ese pensamiento, se actúa, decía, es político, tenemos que tratar con un mundo totalmente político y con una sociedad totalmente política, que mueve ese mundo continuamente. En verdad, el ser humano, decía, era un ser totalmente político, ya podía hacer lo que quisiera y negar este hecho cuantas veces quisiera»[126]. La política es, como parece dejar constancia el propio Roithamer, sinónimo de ese «todo» que, en última instancia, no sería sino lenguaje. Todo es político porque «todo» es lenguaje.

Así pues, no sorprende que la preocupación máxima por las posibilidades expresivas de la indeterminación enunciativa, y que no podríamos dejar de vincular a una pretensión de escape de cualquier tipo de fijación en el orden conceptual o simbólico, continúe predominando aún cuando las obras de arte asumen argumentos políticos y sociales obvios y evidentes. Un buen ejemplo de esta problemática, ya en el ámbito de las artes visuales, sería el señalado por Neal Benezra en relación a la distancia entre idea y objeto en la obra de Nauman, en la falta de engarce entre la idea y los objetos físicos que muestran sus creaciones: «No se quiere con esto arrojar dudas sobre la sinceridad del compromiso político de Nauman que, desde los últimos setenta, ha sido explicitado muchas veces de forma muy directa tanto en su obra como en las entrevistas públicas. Sin embargo, su claro y desconcertante desinterés y su compulsión por la paradoja se mantienen con firmeza»[127]. En efecto, al asumir la obra un «tema» político específico, la tensión que el artista somete al propio lenguaje puede parecer que se halla en contradicción con las conclusiones críticas y legibles que se esperan el artista manifieste sobre su propio posicionamiento político. Ese grado de indeterminación sólo podría acabar remitiéndose a una —en todo caso impracticable— solución *lingüística* del

126. Ibíd.

127. BENEZRA, Neal: «Nauman en perspectiva», en el cat. de la exp., *Bruce Nauman*. Madrid: MNCARS, 1994. P, 38.

conflicto. No en vano, salta a la vista el interés de Nauman por «el uso irresponsable del lenguaje al servicio del control político y de la represión»[128].

Una importante línea del pensamiento político y social en el ámbito del arte sólo podría desembocar así en una nueva reconsideración del lenguaje, pero no mediante la exploración de sus límites más extremos —como sucedió en los movimientos de vanguardia y neovanguardia— y de su transgresión, con su consecuente acceso a nuevos ámbitos de significado y experiencia, sino de sus puntos más paradójicos, más contradictorios, de allí donde el sentido no es resultado de la concreción lingüística, sino fruto de un silenciamiento forzado. Un silencio que no será ya el del arte de la reticencia, sino el de la mudez patológica, el de la afasia, como si se quisiera insinuar como gesto verdaderamente político en el arte el del quedarse perplejo, inmóvil, por la barbarie que asola la realidad. Un convulso silencio que, sin duda, se echa mucho en falta en el arte actual, excesivamente «hablador», excesivamente «comunicativo».

Efectivamente —no podemos estar más de acuerdo— allí donde le fue impuesto el silencio, como castigo, a Hugo von Hofmannsthal —recuerden su *Carta a Lord Chandos*— le fue dada la palabra a Kafka[129]. Con él, el silencio se hizo lenguaje, navegando por el abismo de sus formas vacías. Pero puede que ese viaje no tuviera posibilidad de retorno, y sigamos en él. Así, pensar políticamente desde el arte nos remitiría, en los casos más interesantes, a un extraño silencio que, sin embargo, al igual que algunas de las sillas metálicas colgantes de Nauman, estaría siempre afinado en «*dead*»[130].

128. Ibíd., p. 37.

129. Como nos recuerda Francisco Jarauta, Benjamin, en una carta del 7 mayo de 1940, escribía a Adorno lo siguiente: «La lengua de la que Hofmannsthal se ha visto privado, podría ser aquella que en aquel mismo momento viene dada a Kafka». En Francisco Jarauta: «La ventana cegada», cat. exp. *Francesc Abad/1986-1996. Elogi a l'ombra.* Terrassa: Sala Muncunill, Centre Cultural Caixa Terrassa, Galeria Soler Casamada, 1996.

130. Veáse por ejemplo, su obra *Diamante África con silla afinada en dead (muerto)* [1981].

El oscurecimiento de cualquier contenido social manifiesto en el arte era condición imprescindible para Adorno, quien prefería que la obra cayese bajo el veredicto de lo socialmente indiferente y de lo reaccionario políticamente a que ésta perdiera su autonomía. Desde esta perspectiva, el arte no podría obrar en el ámbito de la crítica social directamente: «la eficacia política de las obras llamadas comprometidas es muy incierta»[131].

El compromiso como fuerza productiva estética

Este posicionamiento, claramente enfrentado a los discursos asociados a las formas del realismo socialista, exigía el rechazo a una representación explícita del conflicto social como argumento del arte[132]. Un enfoque que compartirá con Marcuse, para quien también podía darse «mayor potencial subversivo en la poesía de Baudelaire y de Rimbaud que en las representaciones didácticas de Brecht»[133].

El compromiso político del arte era entendido así como fuerza productiva estética, no como propaganda o como mensaje explícito: «de poder atribuirse a las obras de arte una función social, sería la de su falta de semejante función»[134].

La relación del arte con la sociedad vendría definida no por la inclusión de temas o argumentos sociales, sino por el hecho de que los «insolubles antagonismos» de la realidad deben aparecer en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma.

131. ADORNO, T.W.: ob., cit., p. 305.

132. Según Adorno, «El doble carácter de las obras de arte permite que los criterios presenten una gran oscilación: las obras autónomas caen fácilmente bajo el veredicto de lo socialmente indiferente y aun de lo horriblemente reaccionario, pero las otras, las que de forma clara emiten juicios sobre la sociedad, llegan a negar el arte y por tanto a sí mismas», ibíd., p. 324.

133. MARCUSE, Herbert: *La dimensión estética: Crítica de la ortodoxia marxista* [1978]. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. P. 55.

134. ADORNO, T.W.: ob. cit., p. 297.

La realidad social del arte, tan claramente definida en la *Teoría estética* de Adorno, pertenecería a la propia formatividad de la obra. Y es esto, y no la inclusión de temas políticos, lo que definiría su verdadero momento «crítico social».

Todo ello sería perfectamente aplicable a algunos de los gestos más comprometidos de las vanguardias. No sin razón, podríamos describir a muchos de ellos como intentos de dislocación del mundo a través de un proceso de trastocamiento del lenguaje, de la negación de la forma tradicional y de la *coherencia* del sentido, es decir, como rechazos a la obra «orgánica» de arte.

Precisamente, las mayores críticas a la estética de Adorno han estado centradas en su defensa de la «desintegración» de la forma, que si bien en un pasado pudo suponer una contradicción del principio de unidad y ordenamiento racional «burgués» de la experiencia de vida, en la actualidad aparece vacío de ese potencial, dada la ya larga tradición de asimilación comercial e institucional, y, por ello, neutralización, de todo «radicalismo» formal. Sin embargo, Adorno no era inconsciente de la pronta superación de la sociedad «burguesa» de la dificultad lingüística del arte contemporáneo: «El hecho de que cuadros radicalmente abstractos puedan colgarse sin escándalo en salas de exposiciones no justifica la reinstauración de la pintura figurativa, capaz de agradar *a priori* aun cuando para conseguir la reconciliación con el objeto se escoja a Che Guevara»[135].

Adorno, en efecto, sospechaba de si la actitud artística «del grito o la rudeza» pretende «una denuncia de la realidad» o, más bien, «una identificación con ella»[136]. Desde su punto de vista, el compromiso sólo podría ser una fuerza productiva estética, presente como configuración

135. Ibíd., p. 279.

136. Ibíd., p. 302.

de la misma obra y, por ello, sin contradecir nunca su autonomía. El ejemplo paradigmático de esta propuesta sería la obra de Kafka.

La reclamación de la «no obviedad» en el compromiso político del arte condujo a Adorno a un enfrentamiento con muchas de las tesis manifiestamente defendidas por autores como Lukács, Brecht o Sartre. De forma particular, verá en Brecht una calidad que consideraba independiente del explícito compromiso político que muestran sus obras. Las tesis sociales que propone Brecht acabarían teniendo, según Adorno, una función completamente distinta de la que pretendían sus contenidos, cayendo de esta manera en una especie de aporía. El valor principal del arte de Brecht se hallaría en conseguir en el drama «una calidad antiilusoria» y en colaborar en «la destrucción de la unidad del sentido»[137]. Adorno ve en sus obras una estilización que neutralizaría en sí misma la obviedad del compromiso. Ello permitiría que el proceso de interpretación de la obra como hecho social sea posible más allá de la pura evidencia, donde escasamente podría llegar a realizarse.

En cualquier caso, toda esta crítica está menos centrada en la idea de compromiso como tema o argumento, que en la presuposición pragmática de éste. El elemento clave de este cuestionamiento sería también el obstáculo con el que habría tropezado Brecht: la distancia abismal entre el lenguaje del arte y la posibilidad de su comprensión por parte del público. La eficacia política del arte caería por ello en una compleja aporía: «la obra de Brecht, que él quiso modificar más tarde a partir de su Juana de Arco, fue probablemente impotente frente a la sociedad y cualquier observador prudente difícilmente pudo engañarse al respecto. A su eficacia le viene bien la fórmula anglosajona de *preaching to the saved*»[138].

137. Ibíd., p. 322.

138. Ibíd., p. 317.

Por el contrario, para Adorno, el arte más políticamente efectivo sería aquel que se mantiene en toda su pureza y autonomía —«cuanto más pura sea una forma y más total la autonomía de una obra de arte, tanto más horror puede encerrar»[139]— y no se refería tan sólo a la eficacia política y desestabilizadora de la misma libertad del lenguaje, de la liberación y desintegración de la forma, sino también a esa sombra de la «negatividad» que debe existir en toda obra de arte: el rechazo a servir de *consuelo* a la sociedad.

Por ello mismo, es lógico que Adorno nos recordase la censura tremenda del nazismo de obras en principio o en apariencia no comprometidas políticamente: «Esos tiranos [...] han sabido por qué prohibían las obras de Beckett, en las que no hay una sola palabra política»[140]. Ciertamente, el miedo a los «perniciosos» efectos de las obras del arte de vanguardia es algo que suscitará tremendos actos de censura a lo largo del siglo XX. Por ejemplo, tanto los trabajos de los cubistas, como los de Matisse presentes en la Armory Show de Chicago de 1913, fueron considerados como formas de mistificación, charlatanería y locura: «Sus pinturas corrompían la moral pública, especialmente, la de los niños y las mujeres»[141]. No por otros motivos, la exposición «Entartete Kunst» en el antiguo Instituto de Arqueología de Múnich en 1937 tenía como finalidad la de ridiculizar, señalándolas como «arte degenerado», a cientos de obras seleccionadas de las más de 16 000 que miembros del partido nazi habían confiscado de diversas colecciones. Un tremendo ataque al arte de vanguardia que no hacía sino revelar el profundo temor al potencial político del arte —incluso del más vacío de temática crítica explícita— y a su capacidad para operar como posible vehículo de transformación social.

En definitiva, tanto la preocupación por conservar «pura» la cultura —que respondería para Adorno a la conversión de la cultura en fetiche y a un intento de que todo quede

139. Ibíd., p. 72.

140. Ibíd., p. 307.

141. Citado por David Freedberg en «Joseph Kosuth and The Play of the Unmentionable», *The Play of the Unmentionable*. Londres: Thames and Hudson, 1992. P. 31.

como «en los viejos tiempos»— como la propuesta de que el arte salga de su torre de marfil para hacerse arte explícitamente comprometido, serían para él dos enormes errores[142].

La confianza en la posibilidad de un arte autónomo y a la vez absolutamente comprometido, condición primera de una práctica artística auténtica —«¿qué sería el arte en cuanto forma de escribir la historia si borrase el recuerdo del sufrimiento acumulado?»[143]— exigía pues una redefinición del «compromiso» en arte en cuanto a su posibilidad pragmática o efectiva en la transformación de la sociedad. Como hemos visto, el interés por descifrar socialmente la actividad artística debería centrarse en la obra misma, y no en intentar determinar y clasificar sus efectos, que podrían ser radicalmente divergentes respecto al contenido social objetivo de aquélla.

En nuestro presente, sin embargo, una época en la que ya no tendría sentido hablar de una contraposición entre realismo —como el defendido por Lukács[144]— y el resultado de la «desintegración de la forma» propia de la obra vanguardista, afirmar que «una forma liberada choca contra el *status quo*» parece tener poco sentido. En la forma «liberada» o en su desintegración ya no podemos creer que se esconda cifrada la liberación de la sociedad. Una vez apropiadas y popularizadas las formas de la radicalidad lingüística típicas de la obra de vanguardia por las estrategias creativas y lingüísticas de las industrias de la imagen, no cabe seguir preguntándonos por la vigencia del poder *subversivo* de la forma.

La idea del arte como negación del principio de realidad —idea que también Adorno defendía— capaz de sublevarse «contra la imagen del padre» y, por esta razón, revolucionario, envuelve también muchas dudas en nuestro presente. Se trata de un argumento intensamente trata-

142. ADORNO, T.W.: ob. cit., p. 323.

143. Ibíd., p. 339.

144. Véase Georg Lukács: *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburgo: Claasen, 1958.

do por Marcuse, para quien la forma estética revelaría dimensiones reprimidas de la realidad: aspectos de la liberación. La poesía de Mallarmé sería para él un ejemplo extremo de este planteamiento: «sus poemas evocan modos de percepción, imágenes, gestos —una fiesta de sensualidad— que hacen añicos la experiencia cotidiana y anticipan un principio de realidad diferente»[145]. Para Marcuse, la verdad del arte descansaría «en su poder para quebrar el monopolio de la realidad establecida» para «definir lo que es real»[146]. Con esta afirmación, se presuponía la capacidad del arte para abrir una dimensión en la que los seres humanos no tuviesen que permanecer más bajo la ley de un *principio de realidad* impuesto.

Lo que reclamaba Marcuse era el potencial de las prácticas artísticas no para denunciar las relaciones sociales dadas, sino para trascenderlas, subvirtiendo «la consciencia dominante, la experiencia normal»[147]. Por tanto, el potencial político del arte radicaría únicamente en su propia dimensión estética.

Si bien este planteamiento sigue teniendo hoy en día plena justificación, dudamos muy seriamente de que el «desaprendizaje» que los teóricos de la Escuela de Frankfurt reclamaban de los conceptos y de las imágenes propias de la administración ejercida por el capitalismo monopolista pueda venir ya, ni siquiera de forma anecdótica, por la vía del arte. El punto de partida de aquéllos era la creencia en que la «lógica interna de la obra de arte culmina con la irrupción de otra razón, de otra sensibilidad, que desafía abiertamente la racionalidad y sensibilidad asimiladas a las instituciones sociales dominantes»[148]. Pero en un contexto artístico como el actual, tan domesticado por las instituciones del mundo del arte, y a su vez tan dependientes éstas de las lógicas del mercado y de los intereses de sus agentes mediadores, ¿hasta qué punto se puede seguir atribuyendo al arte esa capaci-

145. MARCUSE H.: ob. cit., p. 71.

146. Ibíd., p. 63.

147. Ibíd., p. 53.

148. Ibíd., p. 61.

dad para «trascender la realidad inmediata», para destruir «la cosificada objetividad propia de las relaciones sociales establecidas»[149]?. Desgraciadamente, es difícil seguir pensando que del arte actual pueda surgir una desautorización social efectiva de las normas, necesidades y valores dominantes. Más bien, el arte hoy no para de buscar su perfecto engarce en ellos. Nunca ha sido el arte más dócil que ahora. No obstante, puede que sea nuestra obligación, tratando de imaginar su futuro, continuar reivindicando esa apertura a una *nueva* dimensión de la experiencia que Marcuse denominaba como «el renacer de la subjetividad rebelde», lo cual no significaría sino la recuperación de la práctica artística como una «fuerza disidente», pero no en sentido panfletario o pancartista, desde luego, sino en los sutiles términos reclamados por Adorno en su *Ästhetische Theorie*.

149. Ibíd., p. 62.

Si bien es cierto que Walter Benjamin siguió la pista de una cierta efectividad política en las obras de Poe, Baudelaire, Proust y Valéry –autores que para Marcuse expresaban una «consciencia de crisis», una «secreta rebeldía del burgués contra su propia clase»[150]– no hay que olvidar que las apuestas más claramente políticas en relación al arte que propuso son bien distintas. Benjamin admiraba el vigor revolucionario del dadaísmo, con su

Prácticas artísticas y medios de «producción»

proposición fragmentaria y su crítica a la autenticidad del arte, y que ejemplificó con los fotomontajes de John Heartfield, «cuya técnica ha hecho de las cubiertas de los libros un instrumento político»[151], pero también el teatro épico de Bertolt Brecht, ése que «no reproduce situaciones, más bien las descubre»[152]. Un teatro en el que la interrupción del curso de los hechos que lo caracteriza no tendría un carácter estimulante, sino «una función organizativa», forzando al espectador a tomar una postura ante el suceso y «a que el actor la tome respecto de su papel»[153].

Ambos, Heartfield y Brecht, estarían directamente relacionados con la apuesta de Benjamin por la idea del artista como «productor», basada en la afirmación de que los «productos» del artista debían poseer una función *organizadora*, y que, por tanto, el papel de la obra no debía limitarse a una meramente propagandística en relación a las reivindicaciones del proletariado. Así pues, el lugar del intelectual o del artista en la lucha de clases sólo podría ser planteado adecuadamente en relación a su posición en el propio proceso de producción.

150. Ibíd., p. 71. En esta misma obra, Marcuse cita algo que Benjamin escribió a propósito de Baudelaire: «Si se confronta Baudelaire con la clase a que pertenece se obtiene mucho más de él que si se le rechaza a consecuencia de su escaso interés desde un punto de vista proletario». Walter Benjamin: «Fragment über Methodenfragen einer marxistischen Literatur-Analyse» en *Kursbuch 20*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970. P. 3.

151. BENJAMIN, Walter: «El autor como productor», en *Tentativas sobre Becht. Iluminaciones 3*. Madrid: Taurus, 1987. P. 126.

152. Ibíd., p. 131.

153. Ibíd.

Recordemos a este respecto los tres criterios fundamentales que Benjamin propuso para la consideración de la obra de arte en relación a lo que él denominaba una «inteligencia progresista»: «¿Logra favorecer la socialización de los medios espirituales de producción? ¿Ve caminos para organizar a los trabajadores espirituales en el proceso de producción? ¿Tiene propuestas para la transformación funcional de la novela, del drama, del poema?»[154]. Benjamin apostaba con ellos por el concepto de «transformación funcional» acuñado por Brecht, basado en la modificación de las formas y de los instrumentos de producción en la línea de un pensamiento *progresista*.

154. Ibíd., p. 134.

Olvidadas durante mucho tiempo estas consideraciones, resulta evidente que la proliferación de los nuevos medios de telecomunicación e informáticos que vimos acontecer a mediados de los años ochenta y, sobre todo, una década más tarde, con la popularización de Internet, revitalizó intensamente la propuesta de Benjamin de una apropiación de los medios de producción —ya eminentemente informacionales a finales del siglo pasado— es decir, de una apropiación *técnica* en su sentido más amplio.

Indudablemente, una de las vías en la que estas cuestiones se replantearon de una manera más intensa y ambiciosa, fue en la creación artística que opera en las nuevas redes telemáticas y que vino a denominarse, ya desde sus inicios a mediados de la década de los noventa, con el término *«net art»*. Iniciativas fuertemente comprometidas con una labor de análisis y crítica de los procesos de inclusión del sujeto en la sociedad de las redes, de su modificación y adaptación permanente a ella. Prácticas artísticas que, en muchas ocasiones, cumplirían sobradamente con los criterios de Benjamin antes señalados.

El *net art* se presentaba así, en los casos más interesantes, como una forma de valorar críticamente los usos domi-

nantes de las redes telemáticas, de esos nuevos «medios espirituales de producción», en base a nueva asociación poética del régimen técnico con una cierta forma de discrepancia sobre él mismo.

Por otro lado, y aunque la exploración de las posibilidades relacionales del arte será uno de los grandes ejes de actuación durante aquella década, no debiéramos olvidar que ya desde los años sesenta muchos proyectos se habían orientado, haciendo precisamente uso de medios de telecomunicación, al desarrollo de sistemas experimentales de interacción social, de formas de intercambio lingüístico y de comunicación a distancia que tenían su fundamentación en los aspectos subjetivizadores propios de la práctica artística. Una vía recuperada hoy y que va ganando cada vez más fuerza, y en la que la labor artística se plantea como el diseño de una situación social o comunitaria concreta, como un sistema de relaciones comunicativas reformuladas creativamente. Confiando en las presupuestas potencialidades de estas prácticas para una recomposición «ecológica» de la comunicación, sus primeros intentos se concretaron en el diseño de nuevas formas para llevar el modelo de experiencia interpretativa que es propia de la actividad artística, al campo de las relaciones humanas. Con ello se intentaba superar la banalidad que caracteriza a los procesos comunicativos auspiciados por los medios de comunicación de masas tradicionales, en muchos de los cuales la comunicación sólo tendría —empleando la formulación de Adorno— una existencia «enajenada».

Es así que la intención de crear instantes de vida social y comunicativa más intensos y «vitales», encuentra en la capacidad del arte para generar interpretación su mejor aliada. La reconfiguración de las relaciones comunicativas podría en efecto tener en el arte un cierto modelo, y no sin razón la creación artística ha sido en muchas

ocasiones definida como experimentación creativa en el lenguaje o como invención de lenguajes nuevos. Estas propuestas relacionales intentarían, en última instancia, poetizar acerca del «ideal» de la interactividad que siempre deberíamos entender como un «darse» comunicativo al otro, como un intercambiar *lo que no se tiene*, es decir, *lo que uno es*. De ahí que muchos sigan viendo en este tipo de propuestas una vía, aún en gran medida por explorar, para la subversión, aunque sólo en la fugacidad de un instante compartido, de ciertos códigos culturales y programas sociales.

Reconozcamos, de una vez y sin pudores, que el arte que vemos hoy en galerías, ferias o bienales, conforma un campo adicional o secundario, incluso marginal, en cuanto a su capacidad —hablamos aquí en términos puramente cuantitativos— para la producción de una fuerza *social* antagónica respecto a los estímulos de las nuevas lógicas del espectáculo. Mientras, las formas artísticas más vinculadas a las industrias del consumo,

Dos caminos en sentido contrario

como la cinematografía hollywoodiense más comercial, siguen protagonizando la mediación simbólica de las proyecciones mitoutópicas de la sociedad; una placentera mediación que casi siempre tiene que ver con el reforzamiento de las lógicas del capitalismo avanzado a través de su adaptación a formalizaciones extraordinariamente diversas.

Pero a pesar de la escasa capacidad de transformación social y política que posee el arte actual, «lo político» constituye en nuestros días el centro temático más recurrente de bienales y festivales, aunque generalmente lo sea solo en sus formas más banales. La bienal de Berlín del 2012 sería el más reciente ejemplo de una tendencia de asunción un tanto irreflexiva de los movimientos sociales de protesta por parte del mundo de las instituciones artísticas.

Continúa con nosotros la sospecha de que cuanto más promocionan las instituciones artísticas la reflexión sobre lo político por parte del arte, menos se emplea el arte para hacer política. Desde luego, el camino más habi-

tualmente transitado es emplear la política y la denuncia para hacer arte, frente al propuesto por aquéllos que se plantearon emplear el arte o, al menos, algunos de sus «elementos», como medio para la acción política.

Fueron sobre todo los artistas del conceptualismo sudamericano de los sesenta quienes mejor defendieron la idea —tan radical como discutible, en cualquier caso— de que la efectividad política es la única estética válida[155]. Recordemos también aquella otra afirmación del Comité Coordinador de la Imaginación Revolucionaria argentino: «Arte es cualquier mensaje que transforma, que crea y destruye, que rompe los límites de tolerancia del sistema»[156]. Los criterios de valoración de lo que podría ser entendido como arte no serían, pues, sino los vinculados a la propia capacidad política de las manifestaciones artísticas en los términos de su efectividad más directa: «el arte se medía según diferentes parámetros: lo que sirve a la revolución, lo que no sirve a la revolución y lo que sirve a la contrarrevolución»[157].

No obstante, tenemos que discrepar abiertamente respecto a los que piensan que son muchas las aportaciones que, en relación al concepto «arte», pueden ser hechas hoy mediante la inclusión en las instituciones del mundo del arte de los emergentes movimientos sociales de protesta. Probablemente, no deberían algunos preocuparse tanto en llevar las nuevas formas de la manifestación callejera y de sus «aparatos» de reivindicación de justicia a las salas de las instituciones artísticas —como si tiendas de campaña, pancartas y carteles de cartón pudieran conformar por sí mismos una forma específica de instalación «relacional»— sino de analizar las posibilidades de un camino en sentido contrario: el de las fomas del arte saliendo del museo o de la galería para ser empleadas en la calle. En verdad, el valor de las manifestaciones creativas con las que el 15M o el movimiento Occupy Wall Street inundan

155. Era la propuesta del Comité Coordinador de la Imaginación Revolucionaria, citado por Luis Camnitzer en *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac, 2008. P. 94.

156. Ibíd., p. 94.

157. FERRARI, León: «Tucumán arde». Universidad de La Habana, 15/11/1973. Citado por Luis Camnitzer en ob. cit., p. 96.

plazas y redes sociales, plagadas de sorprendentes eslóganes, creaciones visuales y reflexiones poéticas sobre los estados de indignación que los activaron, habría que considerarlo en su capacidad, precisamente, para poner a pie de calle muchas de las estrategias más propias del arte contemporáneo, haciendo de algunas de sus formas más características —*performances* y *happenings*, instalaciones, tergiversaciones de imágenes, etc.— instrumentos para expresar la queja y para proponer otros valores y formas de vida más deseables y solidarias.

De manera contraria a lo planteado por el llamado «arte contextual», lo que se puede apreciar en estos fenómenos de protesta es que consiguen que dejen de ser «arte» algunas de las formas del «arte», liberándolas de sus marcos institucionales y haciendo uso de sus potenciales más puramente instrumentales. Un camino en sentido contrario, el envío de la queja que hoy se manifiesta en las calles y plazas de las ciudades o en las redes sociales hacia el espacio de la bienal de arte o del museo, adolece de interés —aunque sean muchos los «intereses» que mueven a algunos comisarios y gestores del mundo del arte a hacerlo—. No hace ninguna falta que pidamos la inclusión de toda esa creatividad popular y callejera, profundamente politizada, en la esfera del arte contemporáneo, como si de una «nueva» ampliación del concepto «arte» se tratara; ese gesto ya fue de sobra realizado por muchos artistas décadas atrás.

Fuera de ese horizonte de posibilidades en el que las formas y elementos del arte podrían convertirse en instrumento político —dejando en ese mismo proceso de ser «arte» para poder cumplir más adecuadamente su misión— no tratemos de exigir a las prácticas artísticas una efectividad política «directa». Como ya hemos comentado apoyándonos en Adorno o Marcuse, lo que debemos pedir al arte se sitúa generalmente en contra de cualquier

pretensión pragmática «directa» a nivel político. Ya lo hemos dicho, con el arte «comprometido» expuesto en galerías y museos no vamos a atender más que a un espectáculo que, excepto en rarísimos casos, siempre caerá en un paradójico acto de «predicación a los conversos». Y que esto se puede decir de forma mucho más clara y concisa es evidente; bastaría para ello recordar la afirmación de Barthes en relación a la práctica fotográfica: «en el fondo, la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa»[158].

158. BARTHES, R.: ob. cit. [1980], p. 56.

El horizonte pragmático primordial del arte no debe ser situado en la esfera de la crítica o la denuncia, sino en otra mucho más sutil y propositiva. De las nuevas prácticas artísticas esperamos evidencias de su capacidad para demostrar como posible la existencia de códigos de comunicación y ámbitos de sentido diferentes, más sutiles y reflexivos, de los que son propios del estado de colonización económica de la comunicación y de la esfera de las experiencias estéticas que hoy padecemos. Algo que quizá sólo pueda concretarse en una indagación en los vacíos presentes en las pautas de comunicación e interrelación más hegemónicas hoy, en la investigación acerca de las posibilidades del *decir*, del pensar y ejercer la *diferencia* en nuestros días. Las mejores manifestaciones artísticas evidenciarían, ante todo, la posibilidad de pensar y vivir fuera de los estándares culturales en los que tratan de hacernos encajar, a nivel global, las nuevas lógicas del capitalismo transnacional.

La mayor parte de las instituciones culturales promocionan un concepto de arte —incluso cuando organizan muestras de arte «politizado»— en el que éste aparece reducido al papel de mero signo de prestigio vinculado a un trasnochado espíritu de modernidad *cool*.

Sin embargo, y como ya hemos comentado, los sectores institucionales que operan más específicamente en el ámbito del arte contemporáneo no dejan de promocionar la relación *politics/poetics* como tema favorito de sus exposiciones. Así, el capitalismo cultural que, de una forma u otra, promocionan museos y galerías, festivales y bienales, se convierte en el garante de la promoción de una relación siempre comprometida política y socialmente del arte. Con ello, el sistema institucional, profundamente enclavado en los presupuestos del capitalismo financiero propios del mercado del arte —no hay que olvidar que siguen siendo los museos los más valorados clientes de las galerías de arte— trata de quedar finalmente incuestionado en términos políticos. Las instituciones del mundo del arte, auspiciadoras hoy siempre de esta «politización» de lo artístico, siempre con la relación arte y política como centro de atención de sus programaciones y proyectos de comisariado, se simulan así exentas de todo trasfondo de intereses y dependencias políticas particulares que pudieran ser objeto de crítica por las propias prácticas artísticas. Se trata de dar siempre por supuesto el carácter ideológicamente inocuo de la colonización institucional de la comunicación estética en la que todo ese orden de comisariados y bienales *everywhere* se fundamenta.

La crítica institucional

Shibboleth, 2007
Doris Salcedo
Sala de turbinas de
la Tate Modern, Londes
Derecha: Fotografía de Nuno
Nogueira

En este contexto, sería interesante que las prácticas artísticas profundizaran algo más en los efectos de esta disolución de la diferencia entre los procedimientos, estrategias y fines de la política cultural y de la cultura *politizada*. No obstante, cada vez resulta más difícil promocionar un movimiento centrípeto frente a la presión centrífuga que ha conseguido proyectar lo artístico hacia un ámbito siempre institucionalizado, siempre mediado por los agentes del sector-arte.

Reflexionemos un poco sobre estas cuestiones tomando como punto de partida una obra tan poco afortunada como espectacular: *Shibboleth* (2007) una intervención de la artista colombiana Doris Salcedo, consistente en una gran grieta fingida de 167 metros de largo y unos 50 centímetros de ancho practicada en el suelo de la sala de turbinas de la Tate Modern de Londres. Una obra que, según la propia artista, trataba de representar «las fronteras, la experiencia de los inmigrantes, la experiencia de la segregación, la experiencia del odio racial [...] la experiencia de una persona del tercer mundo viniendo al corazón de Europa»[159].

159. Doris Salcedo citada por Dalya Alberge en «Welcome to Tate Modern's floor show – it's 548 foot long and is called Shibboleth». *The Times*, 9 de octubre de 2007.

La intervención de Salcedo —cuyo título, una palabra de origen hebreo cuyo significado sería cercano a la expresión «santo y seña», es decir, la exigencia de un código lingüístico para identificar o permitir el paso a alguien, para reconocerlo como miembro de una determinada comunidad— era la creación de un espacio horadado, pero como si hubiera sido creado por una fractura, por un movimiento tectónico, por un conato de catástrofe. Según Salcedo, el espacio que los inmigrantes ilegales ocupan es un espacio negativo, y por ello esta obra sería «un espacio negativo»[160]. Una intervención que operaba desocupando un espacio, fracturando, aunque sólo ficcionalmente, el espacio institucional del museo, ese contenedor de experimentación lingüística y de producción de prestigio y valor cultural.

Independientemente del interés que pueda suscitarnos como propuesta artística esta intervención de Salcedo, ese hueco abierto sí que puede servirnos para introducirnos en la tradición de esas formas de hacer arte que han puesto en cierta situación de peligro o «ruina» simbólica a la institución museo o, al menos, para arrimarnos al borde de esos pequeños «abismos» que muchos artistas han decidido practicar en las instituciones artísticas.

Ese gesto de excavar para acceder a las entrañas de los templos de la institución-arte, para ocupar «negativamente» el espacio del museo, ha sido muy frecuente en el arte de las últimas tres décadas. Uno de los más brillantes ejemplos de este tipo de actuación sería la intervención del estadounidense Chris Burden titulada *Exposing the Foundations of the Museum* (1986), una intervención en la que este artista excavó tres grandes zanjas en el suelo del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles dejando al descubierto los cimientos que soportan físicamente al edificio, presentando al espectador las zapatas sostene-

160. Ibíd.

Exposing the Foundations of the Museum, 1986
Chris Burden
The Temporary Contemporary, Los Ángeles

doras del museo, que aparecían convertidas, reveladas o descubiertas como unos extraños objetos de exposición, como si de altares o tumbas se trataran. Burden invitaba al espectador a bajar por unas escaleras y a vivir una extraña experiencia «arqueológica», como evocando un paródico «redescubrimiento» del pasado de lo contemporáneo, pero también una cierta experiencia de la muerte, de exhumación de lo oculto, incrementado este efecto por ese fuerte olor a tierra húmeda, recién excavada, que invadía toda la sala.

El artista como desocupador, como visibilizador de lo que siempre queda escondido, de las bases materiales que sustentan a la institución-museo, es una potente metáfora del desvelamiento de las bases ideológicas de la propia institución-arte, de la puesta al descubierto de los aspectos no visibles o «inconscientes» de su espacio más emblemático.

A Burden siempre le gustó mucho esa forma del trabajo artístico de la desocupación, de la excavación. Se nos viene enseguida al recuerdo cómo unos años antes, en 1979, Burden, que había sido invitado como artista vi-

sitante durante una semana para impartir docencia en el Emily Carr Institute of Art, en Vancouver, practicó una profunda zanja entre las nueve de la mañana y las cinco de la tarde durante varios días. Un gesto tan radical como paródico, en cualquier caso, que hacía de la pedagogía del arte un acto de construcción de una especie de trinchera o de refugio de guerra, o tal vez fosa para enterramientos, o quizá un acto de desenterramiento de cadáveres, inexistentes ahí pero existentes *verdaderamente* en tantos otros lugares del mundo.

Obviamente, en *Exposing the Foundations of the Museum* la práctica artística no se planteaba como creación de un objeto, sino como producción de vacío, de ausencia, de desocupación, de un dar a ver lo que nunca se ve, de hacer patente lo que ha permanecido siempre soterrado, ocultado a la visión o a la consciencia.

Sin embargo, frente a estas intervenciones de Burden, la de Salcedo en la Tate Modern no era la producción de una trinchera de resistencia, ni tampoco un descubrir los cimientos sostenedores de la institución-arte, sino la simulación de un agritamiento, ficcionar el resquebrajamiento de ese templo del arte contemporáneo que es la Tate Modern, crearle una falsa herida.

De una u otra manera, tanto esta intervención de Salcedo como las de Burden podrían ser relacionadas y hacerlas confluir en lo que se ha venido a denominar, dentro de la teoría del arte contemporáneo, como «crítica institucional», un conjunto de reflexiones sobre las instituciones artísticas y de sus formas de representación y producción de sentido, y que alguien llegó incluso a definir como «un nuevo movimiento social en la escena artística»[161]. Una corriente de pensamiento y actividad que, aunque iniciada en las primeras décadas del siglo XX —la deuda con Duchamp es más que evidente— encontrará una oportuna

161. STEYERL, Hito: «La institución de la crítica», en *Transversal*, 2006. [URL: http://eipcp.net/transversal/0106/steyerl/es/]

teorización en el texto de Benjamin H.D. Buchloh, titulado *El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones*[162].

162. Originalmente publicado en la revista *October*. Vol. 55. invierno de 1990. Traducción castellana en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004.

En realidad, un interrogante que surgió con fuerza renovada en torno al sesenta y ocho «¿qué es el arte, qué papel debe desempeñar el artista en la sociedad?» fue derivado por parte de un gran sector de la crítica y de la creación durante la década de los setenta a términos más específicos, resumibles con otra pregunta: ¿cuál es, en general, el papel de un museo?. Una cuestión que exigía que la creación artística, más que estar basada en la simple producción de objetos o ideas tuviera como objetivo implicar al espectador en el cuestionamiento de la naturaleza y del proceso de construcción del significado de lo que llamamos «arte». Lo que se sometía a crítica era, ante todo, lo referido al sistema de mediación de las prácticas artísticas y también a las ideas sobre el arte que prevalecen en un momento dado y que determinan la recepción de las obras, es decir, al discurso de la institución-arte. Por ello, el pensamiento crítico debía abandonar la evaluación normativa de las obras o de los movimientos artísticos en favor de un análisis funcional, un desplazamiento, según propusiera Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* (1974), de la atención sobre las obras de arte individuales hacia su marco institucional. Se iniciaba así todo un movimiento de tematización de las funciones del museo y de las instituciones expositivas en la sociedad contemporánea que pervivirá hasta nuestros días como una de las corrientes más fértiles y eficazmente críticas.

En sus inicios, esta crítica al museo como institución y al discurso histórico en él implícito, se llevó a cabo siguiendo las líneas de la crítica postestructuralista a la autoría y autenticidad, la crítica materialista del idealismo estético y la crítica vanguardista a la institucionalización del arte. Especialmente definitorio aparecía el sistema de intros-

pección «arqueológica» propuesto por Michel Foucault. De hecho, para alguno de los críticos que lideraron la pervivencia y renovación de esta crítica a las instituciones del mundo del arte y sobre todo al museo durante los últimos años ochenta, todavía habría una institución de «confinamiento» (el Museo) esperando un análisis arqueológico como el desarrollado por Foucault en torno a la clínica o la prisión, y también otra disciplina o forma discursiva pendiente de un análisis similar: la Historia del Arte[163].

Sin duda, el texto de Robert Smithson *Cultural Confinement* (1972), constituye la crítica más fuerte lanzada en este sentido: «Los museos, al igual que los asilos y las prisiones, tienen salas y celdas – en otras palabras, neutros espacios llamados "galerías". Cuando se coloca una obra de arte en una galería pierde su carga explosiva y deviene un objeto portátil desconectado del mundo exterior. Una habitación vacía, blanca e iluminada sigue constituyendo una rendición a la neutralidad [...] La función del curador supervisor es aislar al arte del resto de la sociedad. Después viene la integración. Una vez que la obra de arte está totalmente neutralizada, sin efecto, abstraída, inofensiva y políticamente lobotomizada, entonces está lista para ser consumida por la sociedad»[164]. Un texto que, por otra parte, retomaba críticas muy anteriores en el tiempo, como la lanzada por el propio Le Corbusier a mediados de los años 20, muy gráficamente expresada en su *L'Art décoratif d'aujourd'hui*: «Los objetos que se ponen en las vitrinas de nuestros museos son santificados [...] y presentados como modelos, y así se establece esa fatal cadena de ideas y sus consecuencias»[165].

Todas estas críticas aludían a la histórica implicación de los museos en un sistema de proyección ideológica muy potente, en cuanto que se presupone que el museo alberga lo culturalmente valioso y determinante; es decir, en la tarea, siempre política, de selección de lo que la

163. Véase Douglas Crimp: *On the Museum's Ruins*. Cambridge: Mass. MIT Press, 1993. P. 58.

164. SMITHSON, Robert: «Cultural Confinement» en *The Writings of Robert Smithson: Essays With Illustrations*. Nueva York: New York University Press, Nancy Holt (ed.), 1979.

165. Le CORBUSIER (Charles Édouard Jeanneret-Gris): *L'art décoratif d'aujourd'hui*. París: Editions Crès, 1925.

sociedad debe valorar o no del presente, o de la historia. Una crítica que quizá podríamos también describir, no sin una exagerada simplificación, mediante otro de los gestos irónicos de Le Corbusier, perversamente tajante al afirmar que: «El museo es malo porque no cuenta toda la historia»[166]. Incluso para Adorno, quien valoraba en extremo la autonomía del arte y su consideración como espacio tras el que habita lo absoluto, el museo constituía el espacio de la pérdida de relación vital del observador con el objeto. Así, no dejará de recordarnos cómo las palabras «museo» y «mausoleo» podrían tener mucho más en común que la simple similitud fonética[167].

Algunos años más tarde, el artista francés Daniel Buren escribió sobre la función del museo, cuestionando, al igual que antes lo había hecho el movimiento Fluxus, si el arte puede existir independientemente de las instituciones del mundo del arte[168] y, en caso afirmativo, cómo sería posible esa existencia. Pues, en último término, podríamos afirmar que la cuestión fundamental subyacente a toda esta crítica es si la historia del arte es algo más que la historia de las instituciones artísticas.

Haciéndose cargo de estas consideraciones, muchos artistas prefirieron, en vez de presentar obras u objetos en museos y galerías, presentar el propio espacio expositivo como objeto de reflexión en sí mismo. Siguiendo una estrategia de *invaginación* nos han ofrecido infinidad de gestos en los que la intervención artística «presenta» al museo en vez de ser presentada por él, en los que se trata de visibilizar al museo y no de ser visibilizado por él, invirtiendo las reglas tradicionales del juego entre las obras de arte y el contenedor institucional que las aloja y expone.

No son pocos los artistas que de alguna manera han relegado su papel en el campo de la creación para pasar a

166. Le CORBUSIER: «Other Icons: The Museums», en Bettina Messias Carbonell (Ed.), *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. Malden, Mass. Blackwell Publishing, 2004. P 405.

167. Como indica Adorno, «Museo y mausoleo no están solo unidos por la asociación fonética. Museos son como tradicionales sepulturas de obras de arte, y dan testimonio de la neutralización de la cultura», en «Museo Valéry-Proust», en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad.* Barcelona: Ediciones Ariel, 1962. P. 187.

168. Véase Daniel Buren: «Function of the Museum», en *Artforum*, septiembre de 1973.

actuar en el de la recepción, con lo que la propuesta creativa deviene una pedagógica, no orientada a la creación de objetos artísticos sino al análisis de las condiciones sociales de la experiencia de la obras de arte y su relación con los discursos de la crítica y de la historia.

Por ejemplo, la tematización de los elementos mediáticos de la exposición museística ha sido desarrollada por muchos artistas, como Louise Lawler, Judith Barry o Mark Dion, quienes han centrado parte de su trabajo en los elementos que sirven para enmarcar, explicar y presentar la obra al espectador, como los marcos y las disposiciones de las obras en el espacio expositivo en el caso de Lawler o las guías museísticas y los elementos de señalización en la obra de Dion. Intentos todos de evidenciar las condiciones a través de las que un objeto u obra de arte es leído y valorado en un museo, demostrando el sentido contingente de su significado para el receptor, haciendo hincapié en su dependencia del contexto de presentación: las cartelas explicativas, la cantidad de espacio expositivo que se le reserva, su presencia destacada o no en los catálogos o en el resto de la documentación que el museo produce, etc.

Prácticas artísticas que han tratado de proceder, dentro de las propias estructuras de los museos, a una desmitificación de éstas, atendiendo a la reflexión sobre las relaciones entre poder, contexto, recepción y significado, aceptando que no es posible separar la exposición en el museo y su método del sentido mismo, siempre político, de la propia institución. Una reflexión creativa y crítica sobre las dinámicas más arraigadas en el sistema museístico, que no dejará tampoco de cuestionar, en último término, cómo una institución nacida con el colonialismo perdura sin grandes cambios en la era postcolonial[169]. De todo ello, que la investigación de los espacios de exposición como espacios ideológicos[170]

169. Véase Mieke Bal: «Telling, Showing, Showing Off». *Critical Inquiry* 18, núm. 3, primavera de 1992. P 558.

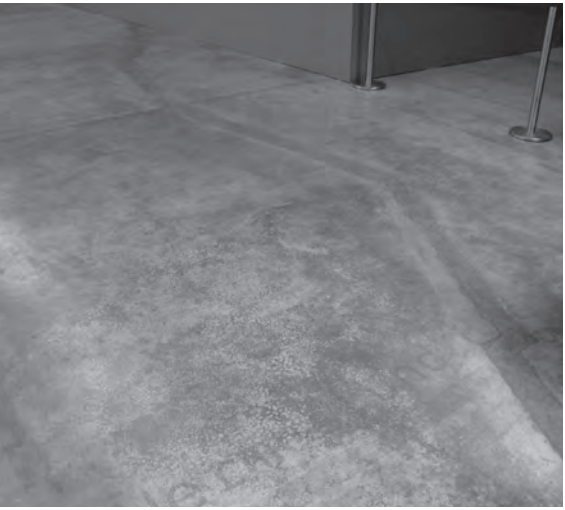
170. Sobre el carácter no neutral del espacio de la galería véase Brian O'Doherty: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Mónica, California: Lapis Press, 1976.

171. Podríamos mencionar, entre otras muchas, las tituladas «Art in Los Angeles: The Museum as Site», (1981) en el County Museum of Art de Los Angeles; «Art /Artifact» (1988) en el Center for African Art en Nueva York; «The Desire and the Museum» (1989) en el Whitney Museum of American Art y «Els límits del museu» (1995) en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona.

Huellas aún visibles de *Shibboleth* (2007) de Doris Salcedo, una vez tapada la grieta en el suelo
Sala de turbinas de la Tate Modern, Londres

haya sido intensamente tematizada durante las tres últimas décadas a través de numerosas exposiciones monográficas sobre el concepto de museo[171].

Y como colofón final de este apartado, quizá deberíamos proponer el retorno a donde lo habíamos comenzado, a la sala de turbinas de la Tate Modern, en la que Doris Salcedo había practicado su *grieta*.



Huellas aún visibles de *Shibboleth* (2007) de Doris Salcedo, una vez tapada la grieta en el suelo
Sala de turbinas de la Tate Modern, Londres

Meses más tarde de su inauguración, y ya clausurada la muestra, sigue siendo visible aún, en el suelo de la inmensa sala, la huella de aquella intervención. Aunque ya eliminada y restaurado el suelo, continúa aún sutilmente apreciable para los ojos que la busquen. Dejándose aún ver, pero habiendo perdido ya su carácter espectacular y ficticio que tenía como *falsa* grieta, asume ahora una presencia totalmente «real», pero ahora como huella, como cicatriz. Su actual condición la hace, en realidad, mucho más interesante. Pues puede que la historia del arte sea, sobre todo, la historia de esas heridas curadas, siempre cicatrizadas, rellenadas de tierra, cemento o de olvido, en la piel de las instituciones y de los discursos del mundo del arte.

La crítica institucional del arte, en sus líneas de trabajo fundamentales, trataría de demostrar que las obras de arte son objetos que sólo existen en cuanto se sitúan dentro de un contexto de dependencias artísticas, psicológicas, sociales o económicas administradas, de una u otra forma, por los agentes que integran la institución-arte. En su nivel más básico, este enfoque se fundamentaría en el hecho de que nuestras percepciones envuelven

La mirada está cargada de teoría

a nuestras ideas[172]. Así, podríamos decir —parafraseando una afirmación de Wittgenstein— que veamos lo que veamos, ese algo podría ser algo *distinto* de lo que es. El ejemplo más recurrente para explicar este tipo de afirmaciones en el ámbito del arte sería la obra *Fountain* (1917) de Duchamp: obra de arte en el contexto de un museo, y mero urinario si lo viéramos ubicado en el contexto de la pared de un cuarto de baño.

Y todo ello sucede porque ver cosas diferentes en un objeto X implica la posesión de conocimientos y teorías diferentes acerca de X. Incluso en un campo tan alejado del arte como es el de la filosofía de la ciencia, esto es también un hecho difícilmente cuestionable. La crítica de Norwood R. Hanson a la distinción teórico-observacional estaba basada, precisamente, en la afirmación de que la observación científica está «cargada de teoría»[173].

Hay una enorme diferencia entre la visión, entendida como una excitación fotoquímica, y una experiencia visual. La observación del objeto X está moldeada por lo que sabemos con anterioridad de X. Es evidente que

172. Empleo aquí la afirmación de William Whewell, en «The Philosophy of the Inductive Sciences», en G. Buchdalh y L. Laudan (eds.). *The Historical and Philosophical Works of William Whewell.* Vol. VI. Londres: Frank Cass & Co., 1967. P. 36.

173. Véase, por ejemplo, Norwood R. Hanson: *Observación y explicación* (1971). Madrid: Alianza, 1977.

la visión no es solamente un proceso óptico-químico. Ver algo implica la inserción de conocimiento dentro de nuestra visión, hasta tal punto que sería posible afirmar, con Hanson, que la interpretación *es* la visión, o, al menos, que la interpretación está *ya* en la visión. De modo que ser capaces hoy de ver el urinario de Duchamp no como un simple objeto de las necesidades de la vida, sino como una proposición artística en sí misma, como un producto de las «necesidades» del espíritu, nos indica que el acto de percibir es primordialmente lingüístico y contextual, y que la visión es siempre una amalgama de imágenes, lenguaje y teorías.

Evidentemente, en gran parte del arte contemporáneo los objetos, los sucesos o las imágenes que conforman las obras no son apenas significantes o relevantes. La desafección estética de los *ready-mades* o los intentos de la nueva fotografía de parecerse a imágenes cualesquiera son seguramente los más claros ejemplos de esta presuposición de otro marco de interpretación pre-dado. El análisis de esa carga de teoría, imprescindible para la observación y compresión de la obra de arte, es la clave para la investigación de los factores que determinan cómo el arte recibe en nuestros días su definición dentro de la cultura. Un análisis que, no lo olvidemos, constituye el eje fundamental de atención de la teoría institucional del arte.

No podemos dejar de reconocer que el desarrollo de la crítica institucional en el ámbito de las prácticas artísticas siempre ha corrido paralelamente a un proceso de institucionalización de esa misma crítica, lo que la ha convertido simplemente en un motivo o tema más para hacer arte, en un ámbito de referencias sobre el que trabajar. Está claro que las instituciones del mundo

La absorción de la crítica institucional

del arte han ido poco a poco absorbiendo hasta la más feroz crítica lanzada contra ellas.

Recientemente, han proliferado muchos proyectos de comisariado cuyo eje argumentativo central es, precisamente, la crítica y reflexión acerca de las propias prácticas de gestión expositiva y de sus formatos más habituales (bienales, ferias, etc.). Con ello, sucede que algunas de las estrategias de actuación de los artistas que hemos comentado en el apartado anterior están siendo hoy aplicadas por los propios gestores del mundo del arte, en un proceso en el que la figura del comisario de exposiciones ha asumido una labor cada vez más creativa, incorporando en el diseño de las muestras elementos organizativos o articuladores que asumen, en la mayor parte de las ocasiones, mucha mayor importancia que las propias obras seleccionadas.

Uno de los ejemplos más conocidos que podríamos mencionar de esta tendencia sería la vigésimo octava edición de la Bienal de São Paulo, dirigida por Ivo Mesquita, quien decidió presentar totalmente vacío los 12 000 metros cuadrados de una de las plantas del pabellón

Imagen de la sala vacía del pabellón Ciccillo Matarazzo durante la Bienal de São Paulo, 2008
Fotografía de Silvia Saron

Ciccillo Matarazzo, sede de la bienal. Presentar un espacio vacío como elemento integrante de la propia bienal, tendría su contrapunto en los acontecimientos que habían sucedido en 1969 durante la décima bienal, y en la que muchos de los artistas convocados para exponer su obra en aquella edición, comprometidos con la lucha contra la represión política del momento en Brasil, también provocaron un cierto «vacío», al pedir su renuncia y negarse a participar[174]. La diferencia es que esa desocupación de la institución artística en la bienal de Mesquita, ese vacío, no era ahora un acto de boicot desde fuera de la institución, sino una estrategia expositiva propuesta por la propia dirección de la muestra. La intención de Mesquita, presentando esta sala *sin nada*

174. Véase el documento «Non a la Biennale de São Paulo» del 16 de junio, 1969. TMs. Julio Le Parc Archive, París.

que ver, era la de convertir a esta edición de la bienal en una crítica y reflexión sobre sí misma y, más ampliamente, sistematizar un debate sobre el propio concepto de bienal partiendo de un acto de suspensión: «En el momento en el que el pabellón es presentado como un espacio desnudo, es verdad que toda la historia de la bienal queda reducida a una especie de grado cero de la institución»[175].

175. Ivo Mesquita, citado en Joaquín Barriendos y Vinicius Spricigo: «Horror vacui: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ª Bienal de Sao Paulo», en *Estudios Visuales*, núm. 6. P. 149.

Sin embargo, no han faltado las tentativas —sin duda heroicas— a lo largo de las dos últimas décadas de volver a pensar, desde la propia práctica artística, en vías posibles para su independencia respecto a los entornos institucionales más clásicos del mundo del arte. Uno de los últimos y más efectivos intentos de resituar la actividad artística en el exterior de la esfera institucional tuvo lugar con la llegada del *net art* a mediados de la última década del siglo XX. En la emergencia de estas prácticas artísticas, que hicieron de Internet su contexto de actuación específico, vimos una nueva posibilidad de escapar de las predeterminaciones de los contextos expositivos institucionales y un nuevo camino abierto para darse la actividad artística en total autonomía respecto a las instituciones expositivas y comerciales. La cierta disolución que muchos de estos artistas planteaban del concepto «arte» en el más general de «comunicación» no era sino una muestra más del deseo, aún presente en muchos artistas, de escapar de la «prealienación» del sentido de lo creado dentro de los parámetros de mediación de «lo artístico». Se creía que estas prácticas en la red podrían suponer un paso más radical que cualquiera de los anteriores en relación a la crítica a las instituciones expositivas.

Desde luego, el *net art* posee una potente capacidad de resistencia a las economías del comercio del arte. El carácter en muchas ocasiones ilimitadamente reproduci-

ble de sus obras —carentes de un «original»— y su difícil inserción en las lógicas expositivas del espacio de la galería y del museo —la obra de *web art*, por ejemplo, siempre se da en el propio soporte que corresponde a su difusión pública— se presuponía harían imposible su asimilación —no conflictiva, al menos— por parte de las instituciones expositivas tradicionales.

Sin embargo, muy pronto estas manifestaciones artísticas empezaron también a ser incluidas en las exposiciones conformadoras del discurso del «gran» arte contemporáneo —en definitiva auspiciadas por las mismas lógicas que las del museo tradicional— incluso, a ser adquiridas comercialmente, aunque en formas casi siempre paradójicas. En cualquier caso, este proceso de absorción por parte de las instituciones de medición más clásicas del mundo del arte simplemente repetía lo acontecido con otras corrientes artísticas anteriores basadas en prácticas «inmateriales» o en los *new media*. Hay que reconocer, no obstante, que la apropiación del *net art* por parte del mercado del arte y de las instituciones museísticas no pasó de ser algo anecdótico, manteniendo aún hoy, más que ninguna otra práctica artística, una más que evidente «independencia» respecto a las instituciones expositivas. Que esta independencia sea también la más terrible de sus amenazas para sobrevivir en el futuro es también algo que debe ser tenido muy en cuenta, sobre todo si aceptamos, con resignación, que la historia del arte es en nuestros días cada vez más —terrible desgracia— la historia de sus «aparatos», agentes mediadores y dispositivos institucionales.

Desde Duchamp podemos considerar «arte» a todo aquello —ya sea un objeto, una situación, incluso una idea— que alguien, sea quien sea, haya concebido como tal; es decir, todo lo que haya sido identificado por su creador como perteneciente a esa forma específica de comunicación, de producción de experiencia, significado y valor que entendemos como «Arte» y que cuenta con una historia concreta: la Historia del Arte. Decir que algo es arte

La definición del arte desde la teoría institucional

es simplemente indicar que ese algo debe ser interpretado a la luz de esa historia y de su crítica. Cualquier cosa puede recibir hoy, por tanto, la denominación de «obra de arte». Lo importante es, sin embargo, que el receptor sea capaz, empleando las múltiples claves de comprensión que son propias de los lenguajes artísticos en su devenir histórico hasta hoy, valorarlo como «buen arte» o «mal arte». Y éste es el verdadero problema, la gran dificultad a la que debe dar respuesta la teoría y, sobre todo, la crítica de arte.

La aproximación institucional a la comprensión del arte sería definible, en palabras de George Dickie, como «la idea de que las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional»[176]. Una definición de la que se infiere necesariamente que «La teoría institucional es una suerte de teoría *contextual*»[177]. Más concretamente —es la propuesta de Danto— podríamos llegar a afirmar que son las teorías artísticas las que hacen posible el arte[178].

176. DICKIE, George: *El círculo del arte. Una teoría del arte* (1997). Barcelona: Paidós, 2005. P. 17.

177. Ibíd.

178. Véase Arthur Danto: «The Artworld». *The Journal of Philosophy*. Vol. 61, núm. 19, octubre de 1964. Pp. 571-584.

Por otra parte, tendríamos que recordar aquí, como señaló Peter Bürger, que ni Adorno ni Lukács en una posición opuesta, se ocuparon del ataque dirigido contra la institución-arte por parte de los movimientos históricos de vanguardia: «la disputa entre Lukács y Adorno sobre la legitimidad del arte de vanguardia se reduce al aspecto del medio artístico y su consecuente alteración del tipo de obra (orgánica versus vanguardista)»[179]. Un vacío que Bürger trató de cubrir, y no es casual que la intención de las prácticas artísticas más vinculadas a la crítica institucional coincida con la pregunta central que nos plantea su *Teoría de la vanguardia*: «¿en qué medida el discurso institucionalizado sobre el arte determina el trato efectivo con la obras?»[180].

179. BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia* (1974). Barcelona: Península, 1987. P. 156.

180. Ibíd., p.49.

Hemos visto cómo las manifestaciones artísticas vinculadas a la crítica institucional no tratan tanto de cambiar la concepción del espectador de lo que debe ser considerado valioso o estéticamente determinante, sino de poner en entredicho el propio régimen político e institucional de la producción de ese valor. Y es específicamente la recuperación de esta crítica a la institución-arte lo que justificaría que consideráramos, a una muy

La tematización de los marcos institucionales

concreta vía del posmodernismo artístico, como un nuevo «vanguardismo».

Muchas veces se ha definido a la estética posmoderna como una ecléctica e historicista, en el que viejas y nuevas modas, estilos y obras del pasado son frívolamente reciclados y reutilizados; como una placentera negación de la historicidad específica de imágenes, formas e ideas, principios estéticos y materiales, orientada a la consumación de ese «escapismo posthistórico» que tanto recriminara Hal Foster, quien así identificaba la hegemónica tendencia en las artes plásticas de los últimos años ochenta a que el pasado retornase como Pop o como *kitsch*[181].

Ciertamente, muchas de las prácticas apropiacionistas de aquellos años ochenta, basadas en juegos con ideas, imágenes y lenguajes apropiados y desplazados en el tiempo, incluso toda aquella vuelta a materiales y formas de trabajo antiguas como la pintura al temple o al fresco, o el intenso impulso hacia la apropiación de temáticas y narrativas antiguas o mitológicas —propia, sobre todo,

181. Foster ponía como ejemplos, la arquitectura de Charles Moore o Robert Stern y la utilización de referencias historicistas *kitsch* en la pintura de Julian Schnabel. Véase Hal Foster: «(Post) Modern Polemics», en *New German Critique*, núm. 33, 1984.

del eclecticismo pictórico de la Transvanguardia italiana, de la Neofiguración española, y de gran parte de los neoexpresionismos centroeuropeos– no fueron sino manifestaciones de una placentera concepción del presente como permanente *posteridad*. Una estética para la que los momentos históricos y sus formas de expresión habrían perdido su determinación temporal concreta, abriéndose a sintonías y correspondencias particulares con el presente, en permanentes recuperaciones y subjetivas adaptaciones.

Por todo ello, la puesta en crisis de conceptos como el de innovación, creación, originalidad, autenticidad, etc., apenas fue más que anecdótica para la mayor parte de las *neovitalistas* manifestaciones de la pintura y escultura de aquella década, condicionadas intensamente por el enaltecido subjetivismo de una sensibilidad «hiperestimulada» que resituaba nuevamente conceptos como el de «autor» o «expresividad» en primer término. De ahí que esas propuestas apropiacionistas y citacionistas vinieran acompañadas de la recuperación de muchos de los tópicos y lugares comunes que los últimos movimientos de neovanguardia creían haber conseguido echar por tierra, combinados con un cierto sentir de pérdida irreversible y de renovado nihilismo que asumía los caracteres de un «imposibilismo» existencial no carente de nostalgia.

Pero frente a todo este conjunto de prácticas artísticas, las que nos permitirían hablar del posmodernismo como de un nuevo vanguardismo, se hallarían orientadas hacia una dirección radicalmente diferente. De hecho, en el apropiacionismo desarrollado por artistas como Sherrie Levine, Louise Lawler, Allan McCollum, Michael Asher, Joseph Kosuth o Fred Wilson, entre otros muchos, no es la reutilización o la transmisión de imágenes, estilos y pautas estéticas a través del tiempo la que opera, sino, sobre todo, su reubicación contextual. Este otro sector de

Untitled, 2006
Louise Lawler

las estrategias apropiacionistas, directamente herederas de muchas de las premisas del arte conceptual, orientó decididamente su actividad al análisis de los factores que condicionan la recepción de las obras de arte, llevándolo al campo de su misma producción, haciendo de estos condicionantes el tema principal de investigación de la actividad artística.

En esta vía de trabajo, al mismo tiempo que se hacía un uso radical de algunas de las estrategias más características de la estética posmoderna (la apropiación, la copia, el plagio, etc.) se recuperaba como objetivo prioritario la continuación de lo que fue una de las aspiraciones fundamentales de algunos de los movimientos más comprometidos del siglo XX: la crítica a la institucionalización

del arte y a sus procesos de mediación. Y es ese interés por la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, por su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado, lo que hace de las propuestas de estos artistas los más claros ejemplos del paso posmoderno «de la obra al marco»[182].

182. Véase Craig Owens: «From Work to frame», en *Beyond Recognition. Representation, power and culture.* University of California Press, 1992.

En este apropiacionismo «crítico», que se presentaba opuesto a aquel otro «afirmativo» —que no necesariamente conservador— se daba una confluencia entre práctica de producción y práctica de recepción. Por ejemplo, las fotografías de Louise Lawler de cuadros expuestos en galerías, museos o casas de coleccionistas, o las reinstalaciones e intervenciones en salas de museos llevadas a cabo por Fred Wilson, apuntaban a los procesos de mediación en los que se encauza la recepción de las obras de arte, los discursos institucionales de la historia o del espacio expositivo. Sería incluso acertado afirmar que estos artistas antepusieron su rol de espectadores al de creadores, radicalizando las proposiciones benjaminianas de la actividad del coleccionista, para tematizar las instancias políticas que controlan la recepción y la interpretación de la cultura y de las obras de arte.

Todo lo cual explicaría que las propuestas artísticas más comprometidas con esta línea de trabajo no trataran casi nunca de hacernos reflexionar acerca de los contenidos de las obras e imágenes de las que se apropian —y menos de sus posibles reactivaciones o reinserciones en el presente— sino, sobre todo, acerca de las relaciones sociales generadas en torno a ellas. Un paso más en un camino desarrollado paralelamente en el campo de la teoría por autores como Douglas Crimp o Craig Owens, entre otros, y consistente en progresar de una «Arqueología» de la Modernidad hacia una «Teoría

del Posmodernismo». Se producía así un nuevo desplazamiento: del análisis de las estructuras y elementos internos de las obras, al de las funciones que la obra cumple en relación a los grupos que la producen, la difunden o la consumen.

Y si la ruptura de los discursos de la temporalidad y de la historia que es común a todas las prácticas de apropiación induce siempre a un nuevo tipo de acercamiento a la obra o imagen apropiada, tan sólo, sin embargo, la vía apropiacionista más crítica habría sido capaz de volver a implicar al espectador en el cuestionamiento del estatus de un objeto como arte y de las presunciones y presuposiciones impuestas por el marco institucional que lo alberga o presenta (museos, galerías, etc.). Necesariamente, también se buscaba el desarrollo de una crítica a la tradición como red institucionalizada de relaciones de significado que se experimenta siempre como forma de autoridad.

En resumidas cuentas, estos artistas habrían hecho de la metodología de análisis de la teoría institucional su forma de trabajo en el ámbito creativo. Y como ya hemos señalado, desde este enfoque el contenido «auténtico» de una obra serían las condiciones que permiten la construcción de su significado como perteneciente a la esfera de «lo artístico», y más concretamente, el proceso de comprensión de esas circunstancias[183]. Se trataría de conseguir que toda la carga de significación derive hacia la institución social que contiene la práctica artística como discurso, es decir, el aparato de producción y distribución y también las ideas sobre el arte que prevalecen en un momento dado y que determinan la recepción de la obras. De hecho, la aplicación de estas estrategias pretendería, en primer lugar, evidenciar el conflicto existente para organizar y controlar la recepción de la obra de arte por parte del público.

183. Véase Joseph Kosuth: «Notes on Cathexis» en *Art after Philosophy and After.* Cambridge, Mass. MIT Press, 1991.

La crítica de las condiciones a través de las que una obra de arte es leída y valorada no puede sino incidir en el sentido contingente de su significado, demostrando su dependencia del contexto de presentación: los catálogos, programas y documentación que prueban su existencia. En último término, la apropiación crítica del objeto artístico procuraría, ante todo, reconstituir todos sus aspectos contextuales, insistiendo en el lugar, en la especificidad de su marco institucional, actuando siempre en contra del poder *perceptivo* de los discursos de la institución-arte.

Gran parte de las mejores prácticas apropiacionistas han planteado una resistencia digamos que *estratégica*, basada en forzar la confrontación del poder y de sus formaciones discursivas con sus propias lógicas, reflejándolas irónicamente como en un espejo. Por ejemplo, las apropiaciones desarrolladas por Cindy Sherman o Yasumasa Morimura a través de estrategias de sustitución, imitación y personificación, sugieren cómo una

Las perversas miradas a la historia

simulación «táctica» puede permitir una crítica al concepto de representación haciendo uso de sus propios procedimientos, retando su autoridad, su siempre presunta posesión de verdad o valor epistemológico. Por tanto, lo que tratarían es de operar un desciframiento de la realidad y de la historia entendidas en tanto que *discursos* construidos a base de representaciones.

Una reflexión que será también muy recurrente en las fotografías de Wang Qingsong, como en su *China Mansion* (2003). Allí, decenas de mujeres asiáticas imitan las poses que aparecen en los cuadros de Ingres, Courbet, Manet, Gauguin, Boucher, Rembrandt o Rubens, entremezclándose con otros personajes de la china tradicional en un inmenso escenario doméstico. Una saturante mezcla de siglos de cultura occidental reinterpretada, revivida y reubicada de forma irónica y artificiosa en el contexto de una gran casa china, con la que su autor tematiza antiguos y nuevos choques culturales, incompatibilidades deducidas o supuestas entre China y la cultura occidental en general, en un momento en el que el gigante asiático está llevando a cabo su particular «invasión» económica de Occidente.

China Mansion, 2003
Wang Qingsong

Estas vías de investigación son esenciales también en la valoración del potencial de las prácticas artísticas para cuestionar las nociones exigidas por el sistema de ordenación moderno occidental: originalidad, autenticidad y presencia. Un cuestionamiento que implica, a su vez, el de las formas tradicionales de recepción de la obra de arte, excesivamente fundamentadas en conceptos como tradición, influencia, desarrollo o evolución. Lo que proponen es, pues, operar una dislocación de la presupuesta linealidad de los discursos que los engloban, y la ruptura *irónica* de su continuidad.

Los *remakes* de obras del pasado desarrolladas por Cindy Sherman o Yasumasa Morimura mediante la técnica del *tableau vivant*, tratan de llevar a cabo un desplazamiento de la tradicional recepción de las obras de arte desde el ámbito puramente estético hacia uno teñido de crítica histórica y política. Máscaras y elementos protésicos aluden a la dimensión hermenéutica del arte, pero anulando la posibilidad de encontrar una realidad más «auténtica» debajo de ellos o a través de la «desmontabilidad» de esos elementos desfiguradores.

La evolución del *remake* en la época de las redes de telecomunicación ha supuesto, sin embargo, grandes cambios en la noción y ejercicio de la apropiación. Muchas de las nuevas prácticas basadas en esta estrategia son desarrolladas a través de colaboraciones abiertas, bus-

Derecha:
Exchange of devouring, 2004
Yasumasa Morimura

cando, ante todo, la modificación de las relaciones agenciales respecto a una producción alternativa del original, orientándose hacia tácticas de procesamiento y de postproducción.

El ámbito abierto a la participación que ha hecho posible la red permite que la reconstrucción de una obra del pasado no lo sea en términos de distorsión o desplazamiento, sino cambiando sus reglas de juego o alterando las relaciones procesuales dadas. Es el caso de *remakes* como *Man With a Movie Camera: The Global Remake*[184] (2008), de Perry Bard, que ya comentamos, consistente en el desarrollo colaborativo de una recreación de la conocida película de Vertov de 1929, o *You're Not My Father*[185] (2007) de Paul Slocum, constituido por recreaciones de 10 segundos de una secuencia de la serie televisiva *Full House*, realizadas por personas de muy diversos lugares del planeta. Estos *remakes* tratan de descubrir posibilidades nuevas respecto a las obras, gestos y comportamientos artísticos apropiados, actualizándolos colaborativamente en el presente, invistiéndolos de vida nueva. Frente a la crítica radical a la función-autor, prioritaria en los gestos del apropiacionismo crítico de los setenta y ochenta, lo que los artistas buscan hoy en las nuevas estrategias de *remake* colaborativo es abrir la obra apropiada de forma efectiva a una agencia colectiva, a una autoría abierta, incluso a una «feliz» reelaboración colaborativa.

Por otro lado, no podríamos olvidar tampoco aquí que la marcada ironía e iconoclastia en la transgresión de la barrera «aurática» de la obra de arte que Duchamp desarrolló en su *L.H.O.O.Q.* (1919) y en la que «masculinizara» con bigotes a *La Gioconda* de Leonardo, sigue hoy intensamente viva en el apropiacionismo más crítico. Tras Duchamp, la modificación de la materialidad física de la obra apropiada encontró una cierta continuidad en

184. URL: http://dziga.perrybard.net/

185. URL: http://transition.turbulence.org/Works/notmyfather/

obras como *Erased de Kooning Drawing* (1953) de Robert Rauschenberg, creado mediante la eliminación, con goma de borrar, de un dibujo de William de Kooning o, algunos años más tarde, en obras como *L'avant-garde se rend pas* (1962) de Asger Jorn. La reactivación de esta estrategia de trabajo en fechas recientes tendría un ejemplo extremo en las desfiguraciones realizadas por Jake & Dinos Chapman de grabados originales de Goya en series como *Insult to Injury* (2004). Interviniendo directamente sobre las estampas de una tirada de *Los desastres de la guerra* —impresa en 1937 de las planchas originales de Goya— pintando y dibujando encima de ellas, procedieron a una total desfiguración de los personajes y escenarios, añadiéndoles histriónicas cabezas de payasos, enormes orejas de Mickey Mouse, colmillos y antenas, máscaras de gas, uniformes nazis o esvásticas, en una irrespetuosa, desinhibida e irónica reescritura —o perversa «actualización»— de los horrores representados por Goya. Una remodelación iconoclasta que reconfigura horrores infames del pasado pero que son también, en definitiva, los del presente y los del futuro. Una transgresión de esa convulsa belleza goyesca de ultraviolencia que parece tratar de debilitar aún más esa dignidad humana minada por la barbarie que representara Goya, así como, probablemente, la propia dignidad de la historia del arte, convirtiendo a las propias estampas en nuevas «víctimas» de una extrema y antihistórica violencia «artística».

No obstante, la mirada perversa a la historia y su revisitación irónica tendrá en nuestros días su frente más potente de actuación en torno a estrategias de *reenactment*. En efecto, la recreación de situaciones o acontecimientos históricos es una de las más empleadas estrategias de la creación artística actual y son muchas las exposiciones[186] ya centradas en este tipo de propuestas.

186. Podríamos mencionar, por ejemplo, la titulada *Playback Simulated Realities* (2006) en el Edith-Russ-Haus fur Medienkunst de Oldemburgo, que profundizaba en la influencia e impacto de las reconstrucciones y simulaciones en la sociedad y en el papel hegemónico que se le confiere a la tecnología de cara a la reconstrucción y la simulación, o la muestra «History Will Repeat Itself. Strategies of re-enactment in contemporary (media) art and performance» (2007) —una cooperación entre el Hartware MedienKunstVerein en Dortmund y el KW Institute for Contemporary Art de Berlín— y que ahondaba en la capacidad de la reconstrucción o reexperimentación artística en la disolución de la distancia que nos separa del acontecimiento histórico para devenir testigos «inmediatos» de éste.

El éxito internacional de trabajos como *Battle of Orgreave* (2004) de Jeremy Deller, en el que se desarrolló una reconstrucción en vivo y extremadamente realista del multitudinario choque entre mineros y la policía antidisturbios británica ocurrido en Orgreave, South Yorkshire, el 18 de junio de 1984, evidenciaron el interés existente a nivel internacional por la recuperación de este tipo de estrategia de trabajo, cuyo antecedente de mayor interés podríamos situarlo en el proyecto *American History Reinvented* (1989) de Warren Neidich.

Ya hemos señalado en alguna otra ocasión que el mayor interés de estas vías centradas en la repetición o reconstrucción de situaciones u acontecimientos del pasado (*historical reenactment*) se fundamentaría en su capacidad para cuestionar nuestro propio presente, incluso las formas en las que nuestras expectativas de cara al futuro han sido construidas. No podemos dudar de que la reconstrucción no se limitará nunca simplemente a dar una nueva forma a algo ya acontecido y a cuestionarlo. La reconstrucción histórica en el presente de un evento del pasado es una magnífica vía sobre todo para analizar las condiciones de vida de nuestro tiempo y para valorar la capacidad para comprender las formas de continuidad de determinadas problemáticas del pasado en nuestra actualidad.

La historia se revive, pero también se reinventa en el *reenactment*, incidiendo en nuestro posicionamiento acerca de qué estamos dispuestos a creer de la historia —entendida siempre como construcción, como abstracción y simplificación de la vida en el pasado—. Son vías de trabajo que no «crean» historia, sino que la «copian», tematizando la diferencia entre representación y realidad, pero también entre memoria y actualidad, cuestionando lo que puede ser considerado como una «evidencia» histórica. En el *reenactment*, la noción de

autenticidad de la experiencia es cuestionada radicalmente. En verdad, se trata de un extrañamiento de la historia y a la vez del presente. El acontecimiento reconstruido se vive como un acontecimiento del presente y en el espacio real, pero, sin embargo, se comprende a la vez como un acontecimiento que no pertenece al presente, sino al pasado, siempre *desplazado* en el tiempo.

Apéndice.
Índice de las ilustraciones

p. 024 Edición de William Peterfield Trent que incluye el relato *La carta robada* (publicada por primera vez en 1844) de Edgar Allan Poe. Publicado por Houghton, Mifflin & Company, Boston, Nueva York y Chicago. 1898.

p. 025 *Family Romance*, Charles Ray, 1993. Escultura de fibra de vidrio y pelo sintético, 134,6 x 215,9 x 27,9 cm. Donación de The Norton Family Foundation. © MoMA, Nueva York, EE.UU.

p. 028 *Tony sinking into the Floor, Face Up and Face down*, Bruce Nauman, 1973. Cinta de vídeo, color, sonido, 60 minutos. Colección Stedelijk Museum, Ámsterdam, Países Bajos. © Bruce Nauman, VEGAP, Valencia, 2012.

p. 029 *Five Small Videos About Interruption And Disappearing*, MTAA, 2003. Website. [URL: http://www.mteww.com/five_small_videos]. Patrocinado por The Alternative Museum. © MTAA.

p. 030 *Pinocchio Pipenose Household Dilemma*, Paul McCarthy, 1994. Instalación, vídeo y fotografías. Dimensiones variables. Performance, vídeo e instalación en Villa Arson, Niza, Francia. Colección de la Fundación "La Caixa", Barcelona, España. © Paul McCarthy.

p. 031 *Wahrnehmungsakrobatik*, Jürgen Klauke, 1996-1999. Fotografía, 240 x 180 cm. Cortesía de la Galería Helga de Alvear, Madrid, España. © Jürgen Klauke, VEGAP, Valencia, 2012.

p. 040 *Crystal of Resistance*, Thomas Hirschhorn, 2011. Instalación, materiales diversos. Pabellón de Suiza, Bienal de Venecia, Venecia, Italia, 2011. Fotografía de Anna Kowalska. Cortesía de Gladstone Gallery, Nueva York, EE.UU. © Thomas Hirschhorn, VEGAP, Valencia, 2012.

p. 041 *Crystal of Resistance*, Thomas Hirschhorn, 2011. Instalación, materiales diversos. Pabellón de Suiza, Bienal de Venecia, Venecia, Italia, 2011. Fotografía de Romain Lopez. Cortesía de Gladstone Gallery, Nueva York, EE.UU. © Thomas Hirschhorn, VEGAP, Valencia, 2012.

p. 044 *The Morgue (Hacked to Death II)*, Andrés Serrano, 1992. Cibachrome, 125,7 x 152,3 cm. © Andrés Serrano.

p. 045 Vista de la instalación de la muestra «Ego» de Takashi Murakami en el Al Riwaq Exhibition Hall de Doha, Catar. 2012. Fotografía de Guillaume Ziccarelli. © Takashi Murakami.

p. 047 *Untitled, 2011 (who's afraid of...)*, Rirkrit Tiravanija, Art 42 Basel, Basilea, Suiza, 2011. 100 Tonson Gallery, Bangkok. Fotografía: © Art Basel.

p. 051 *L´attente*, Grégory Chatonsky, 2007. Website. [URL: http://chatonsky.net/works/waiting/flash/index.html]. © Grégory Chatonsky.

p. 051 *Murmur Study*, Christopher Baker, 2009. Instalación, medidas variables. Franklin

Artworks. Mineápolis, Minnesota, EE.UU. Fotografía de Rik Sferra. © Christopher Baker, VEGAP, Valencia, 2012.

p. 052 *A Tool to Deceive and Slaughter*, Caleb Larsen, 2009. Escultura con conexión a Internet, cubo acrílico y programación electrónica, 20,32 x 20,32 x 20,32 cm. © Caleb Larsen.

p. 053 *Now he's out in public and everyone can see*, Natalie Bookchin, 2012. Videoinstalación de dieciocho canales. © Natalie Bookchin.

p. 054 Imágenes de la serie *The Nine Eyes of Google Street View*, Jon Rafman, 2007-2011. [URL: http://9-eyes.com]. © Jon Rafman.

p. 059 *Space Surrogate I (Dubai)*, Philipp Lachenmann, 2000. Proyección de película de 16 mm, 31 minutos y 30 segundos (bucle). Instalación en ARTCologne 2001. Colonia, Alemania. © Philipp Lachenmann.

p. 060 *Bear*, Steve McQueen, 1993. Película de 16 mm mostrada como videoproyección, blanco y negro, 9 minutos y 2 segundos. Colección Tate Gallery, Londres, Reino Unido. © Steve McQueen.

p. 061 *24 Hour Psycho Back and Forth and To and Fro*, Douglas Gordon, 2008. Vista de la instalación en Tramway, Glasgow, Reino Unido, 2010. Fotografía de Studio lost but found (Frederik Pedersen). © Studio lost but found.

p. 065 *Counter me on-10*, Tatsuo Miyajima, 2003. Vista de la instalación. Neón, acero inoxidable, aluminio, instalación eléctrica, 125 x 291 x 10 cm. Cortesía de Galería Javier López, Madrid, España. © Tatsuo Miyajima.

p. 065 *Counter me on-16*, Tatsuo Miyajima, 2003. Vista de la instalación. Neón, acero inoxidable, aluminio, instalación eléctrica, 253,5 x 88 x 10 cm. Cortesía de Galería Javier López, Madrid, España. Fotografía de Javier Campano. © Tatsuo Miyajima.

p. 075 *Head # 24*, Philip-Lorca diCorcia, 2001. Fotografía sobre papel Fujicolor Crystal Archive y montada en Plexiglas, 121,9 x 152,4 cm. © Philip-Lorca diCorcia.

p. 075 *Head # 10*, Philip-Lorca diCorcia, 2000. Fotografía sobre papel Fujicolor Crystal Archive, 121,9 x 152,4 cm. © Philip-Lorca diCorcia.

p. 076 *The Buzz Club, Liverpool, UK/Mystery World, Zaandam, NL*, Rineke Dijkstra, 1996-1997. Videoproyección de dos canales, sonido, dimensiones variables. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, EE.UU. © Rineke Dijkstra.

p. 078 *Man With a Movie Camera: The Global Remake*, Perry Bard, 2008. Website. [URL: http://dziga.perrybard.net]. Patrocinado y producido por Cornerhouse, The Bigger Picture, ENTER_, Lumen, Site Gallery en asociación con la BBC. Financiado por la Arts Council of England, Canada Arts Council, Experimental Television Center via the Electronic Media y Film Program NYSCA. © Perry Bard.

p. 079 *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise*, Christopher Baker, 2008. Videoinstalación. © Christopher Baker, VEGAP, Valencia, 2012.

p. 086 *Musée d' Art Moderne Département des Aigles*, Marcel Broodthaers, 1969. Vista de la instalación. © Marcel Broodthaers, VEGAP, Valencia, 2012.

p. 096 *TV as a Fireplace*, Jan Dibbets, 1968/1969. Vídeo. Emisión televisiva de 23 minutos de duración. Emitido por el canal 3 de la WDR los días 24 y 31 de diciembre de 1969. © Jan Dibbets.

p. 097 *Tap* de la serie *TV Interruptions (7 TV Pieces)*, David Hall, 1971. Vídeo. 2 minutos y 30 segundos. Patrocinado por Scottish Arts Council. © David Hall.

p. 099 Johann Jakob von Sandrart. *Parrhasius Velo, Volucris Ceu Fallitur Uva*, 1683. Detalle del grabado. Tamaño completo: 29,7 x 20,1 cm. Wellcome Library, Londres, Reino Unido.

p. 103 Fotograma de la película *Cine-Ojo* (Kinoglaz) de Dziga Vertov, 1924. 78 minutos. URSS.

p. 120 Friso de las Panateneas del Partenón (s. V a.C.). Atribuido a Fidias.

p. 122 Figuras del frontón oriental del Partenón. (s. V a.C.). Museo Británico, Londres, Reino Unido.

p. 154 *Shibboleth*, Doris Salcedo, 2007. Detalle de la intervención. Sala de turbinas de la Tate Modern, Londres, Reino Unido. © Doris Salcedo.

p. 155 *Shibboleth*, Doris Salcedo, 2007. Vista general de la intervención en la sala de turbinas de la Tate Modern, Londres, Reino Unido. © Doris Salcedo. Fotografía de Nuno Nogueira, CC-BY-SA-2.5.

p. 157 *Exposing the Foundations of the Museum*, Chris Burden, 1986. Vista de la intervención. The Temporary Contemporary, Los Ángeles, EE.UU. © Chris Burden.

p. 163 *Shibboleth*, Doris Salcedo, 2007. Suelo de la sala de turbinas de la Tate Modern, Londres, Reino Unido.

p. 164 *Shibboleth*, Doris Salcedo, 2007. Detalles del suelo de la sala de turbinas de la Tate Modern, Londres, Reino Unido.

p. 168 Imagen de la sala vacía del pabellón Ciccillo Matarazzo durante la Bienal de São Paulo, Brasil, 2008. Fotografía de Silvia Saron. © Silvia Saron.

p. 175 *Untitled*, Louise Lawler, 2006. Cibachrome, 49,2 x 58,7 cm. © Louise Lawler.

p. 180 *China Mansion*, Wang Qingsong, 2003. Fotografía. 127 x 1205,3 cm. © Wang Qingsong.

p. 181 *Exchange of devouring*, Yasumasa Morimura, 2004. Fotografía. Edición de 10 (90 x 60 cm) y edición de 5 (180 x 120 cm).© Yasumasa Morimura.

Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual, nos presenta una profunda y personal reflexión sobre los conceptos y problemáticas fundamentales del arte actual, poniendo un especial énfasis en las cuestiones derivadas de la relación arte-sociedad. Se trata de una apasionante introducción a las manifestaciones artísticas y a las ideas estéticas de las últimas décadas, que ofrecerá al lector una pormenorizada caracterización de los principales interrogantes en torno a los que gira hoy el desarrollo del arte.

El examen de muchos de los conceptos y poéticas clave de la creación artística de nuestro tiempo es llevado a cabo en este libro mediante un intenso diálogo con algunos de los momentos y autores más relevantes de la historia y de la teoría del arte. Las principales aportaciones filosóficas y creativas del pensamiento artístico contemporáneo serán sometidas a lo largo de estas páginas a una particular revisión, tratando de localizar las bases epistemológicas que hagan posible una adecuada comprensión y valoración crítica de las manifestaciones artísticas actuales.

Desde este señalamiento de las ideas y posicionamientos teóricos y creativos que operan en las nuevas poéticas de las artes visuales, el autor incide de forma particularmente intensa en cuestiones como la dimensión crítica y política del arte, su sentido en la actual cultura de la imagen o su relación con las nuevas tecnologías y medios de comunicación.

Juan Martín Prada. Profesor en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad de Cádiz. Es autor de los libros *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad* (2001), L*as nuevas condiciones del arte contemporáneo* (2003) y *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales* (2012). Ha colaborado en revistas como *DEFORMA*, *Estudios visuales*, *EXIT*, *EXIT Book*, *Fibreculture-The Journal*, *REIS*, *Red Digital*, *Papers d'art*, *A minima*, *Temps d'art*, *Transversal*, o en el suplemento «Cultura/s» de *La Vanguardia* de Barcelona, entre otras muchas publicaciones impresas y digitales.

Serie Estudios Contemporáneos
Colección Arte y Reflexión