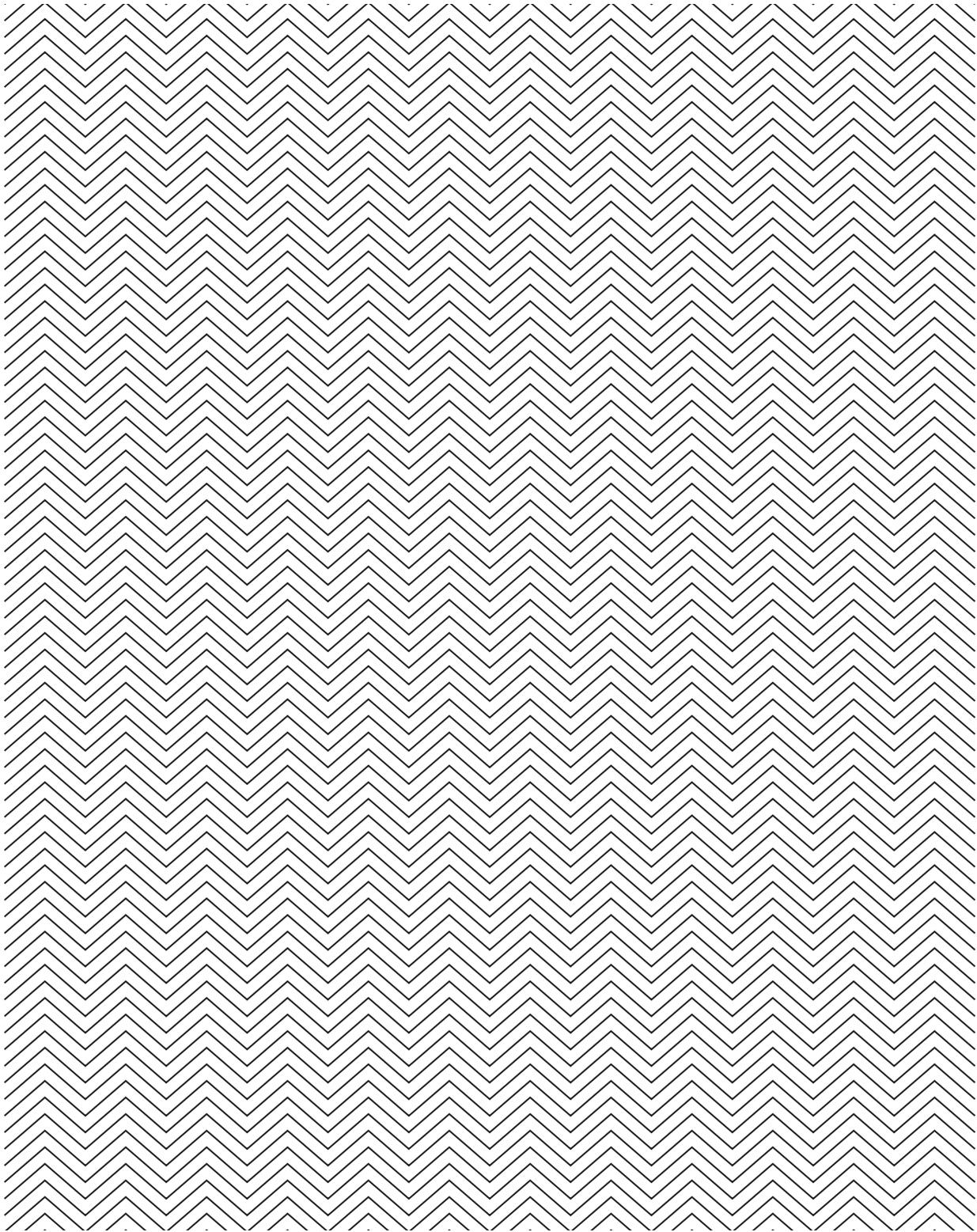

BORIS GROYS

ANTOLOGÍA







COCOM es un proyecto en curso de curaduría editorial de textos relativos a las teorías de la imagen y de los objetos.

COCOM aborda el debate sobre la posibilidad de agenciamiento de las imágenes, su relación con los humanos, y las formas de conocimiento que el arte y los artistas pueden generar potencialmente a través de esta negociación.

Con una selección de textos que representan posiciones diferentes y a menudo contradictorias, COCOM entiende esta serie de cuadernos como un espacio dialógico que proporcionará nuevos elementos de discusión para el público interesado en las prácticas actuales.

Nuestro objetivo es poner a disposición de la comunidad académica y el público especializado textos específicos en idioma español, en la mayoría de los casos mediante traducciones inéditas.

BORIS GROYS (1947, Berlín) estudió filosofía y matemáticas en la Universidad de Leningrado. Trabajó como asistente científico en diversos institutos universitarios desde 1976 hasta 1981, entre ellos el Instituto de Lingüística Estructural y Aplicada de la Universidad de Moscú. Teórico y crítico de arte, activo miembro de los círculos de intelectuales y artistas no oficiales de Leningrado y Moscú bajo el régimen soviético, tuvo que emigrar en 1981 a Alemania, donde comenzó a publicar sus trabajos y a trabajar como docente en la Universidad de Münster.

Podemos mirar a los artistas de dos maneras. En primer lugar, como si fuéramos biólogos, tratando de construir una historia de las especies artísticas neo-darwiniana, cómo se desarrollaron, tuvieron éxito, fracasaron o sobrevivieron. En estos términos la historia del arte se formula un poco como la botánica o la biología. La segunda manera de considerar la historia del arte es como parte de la historia de las ideas. Tenemos la historia de la filosofía, la historia de la ciencia, la historia de la cultura, del mismo modo que podemos tener la historia del arte. Así que la pregunta es si se define la historia del arte más como la botánica, o antes bien como la historia de la filosofía –y me inclino más por esta última, ya que, como he sugerido, la fuerza motriz del arte es filosófica–.

Boris Groys en conversación con John-Paul Stonard. *Immediations*, 2007.

ANTOLOGÍA

BORIS GROYS

Traducción de Saúl Villa

ANTOLOGÍA - BORIS GROYS

Traducción de Saúl Villa.

"La soledad del proyecto" Paloma Checa-Gismero y Saúl Villa.

Todos los textos han sido traducidos del inglés.

ISBN-978-607-9216-03-0

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del autor.

COCOM es una iniciativa de FrontGround A.C. y la ESAY.

COCOM© Press, 2013.

Impreso en México.

SOBRE LO NUEVO	9
ARTE EN LA ERA DE LA BIOPOLÍTICA: DE LA OBRA DE ARTE A LA DOCUMENTACIÓN DEL ARTE	33
POÉTICA VS. ESTÉTICA	49
LA OBLIGACIÓN DE AUTO-DISEÑARSE	57
LA SOLEDAD DEL PROYECTO	69
LAS POLÍTICAS DE LA INSTALACIÓN	79
COMPAÑEROS DEL TIEMPO	95
EL UNIVERSALISMO DÉBIL	109

SOBRE LO NUEVO

En décadas recientes, el discurso sobre la imposibilidad de lo nuevo en el arte ha llegado a ser especialmente amplio e influyente. Su característica más interesante es un cierto sentimiento de felicidad, de entusiasmo positivo sobre este presunto fin de lo nuevo –cierta satisfacción íntima que este discurso obviamente induce en el medio cultural contemporáneo–. De hecho, la inicial tristeza posmoderna de el fin de la historia se ha disipado. Ahora parece que somos felices con la pérdida de la historia, de la idea de progreso, del futuro utópico –todos estos, tradicionalmente conectados al fenómeno de lo nuevo–. La liberación de la obligación de ser históricamente nuevos parece ser una gran victoria de la vida sobre las narrativas históricas existentes que tendían a subyugar, ideologizar y formalizar la realidad. Dado que la primera experiencia con la historia del arte está condicionada por cómo es representada en los museos, la liberación de lo nuevo, entendida como la liberación de la historia del arte –y para el caso, de la historia como tal– es vivida por el mundo del arte, en primer lugar, como una oportunidad de escapar del museo. De esta manera, me parece que el entusiasmo positivo sobre el fin de lo nuevo en el arte está ligado, en primer lugar, a esta promesa de incorporar el arte a la vida –más allá de toda construcción histórica, más allá de la oposición entre lo viejo y lo nuevo–.

Los artistas y los teóricos del arte se felicitan de ser libres, por fin, del peso de la historia, de la necesidad de dar el siguiente paso, y de la obligación de conformarse a las leyes históricas y los requisitos de aquello que es históricamente nuevo. En lugar de esto, los artistas y los teóricos quieren estar comprometidos política y culturalmente con la realidad social; entre otras cosas quieren reflexionar sobre su identidad cultural, expresar sus deseos individuales. Pero, en primer lugar, desean mostrarse verdaderamente vivos

y reales –en oposición a las abstractas y muertas construcciones históricas representadas por el sistema del museo y del mercado del arte–. Éste es, por supuesto, un deseo completamente legítimo. Pero, para ser capaces de conseguir el deseo de realizar un arte realmente vivo, debemos responder la siguiente pregunta: ¿cuándo y bajo qué condiciones aparece el arte como más vivo?

10 Arraigada en la modernidad, existe una larga tradición de golpear la historia, el museo, la biblioteca, o generalmente golpear el archivo en nombre de la vida real. Para una mayoría de escritores y artistas modernos, la biblioteca y el museo son el blanco favorito de su odio intenso. Rousseau admiró la destrucción de la antigua y famosa biblioteca de Alejandría; el *Fausto* de Goethe estaba dispuesto a firmar un pacto con el diablo con tal de escapar de la biblioteca (y de la obligación de leer sus libros). En los textos de artistas y teóricos modernos, el museo es descrito repetidamente como un cementerio del arte, y sus curadores como los sepultureros. De acuerdo con esta tradición, la muerte del museo y la de la historia del arte encarnada en él debe ser interpretada como la resurrección de un verdadero arte viviente, una vuelta hacia la verdadera realidad, la vida, hacia el gran Otro: si el museo muere, es la misma muerte la que muere; de repente somos libres, como si hubiéramos escapado de una mortaja egipcia y estuviéramos preparados a viajar a la *tierra prometida* de la vida auténtica. Todo esto es comprensible, incluso si no es obvio el *porqué*, precisamente ahora, ha llegado a su fin el cautiverio egipcio del arte.

Sin embargo, el asunto en el que estoy más interesado ahora es, como dije, uno distinto: ¿por qué quiere el arte estar vivo en lugar de muerto? ¿Y qué significa para el arte estar vivo, o al menos parecer que está vivo? Trataré de demostrar que la lógica interna del coleccionismo del museo es la que compele al artista a fugarse a la realidad –a la vida– y a realizar arte que parezca vivo. También intentaré mostrar que *estar vivo* significa, de hecho, ni más ni menos que ser nuevo.

Me parece que los numerosos discursos acerca de la memoria histórica y su representación, con frecuencia olvidan detenerse en la relación complementaria que existe entre la realidad y el museo. El museo no es secundario a la historia

real, tampoco es un mero reflejo ni la documentación de aquello que *realmente* ocurrió mas allá de sus muros de acuerdo con las leyes autónomas del desarrollo histórico. Lo contrario es cierto: *la realidad* misma es secundaria en relación al museo –lo *real* sólo puede ser definido en comparación y a partir de la colección del museo– esto significa que cualquier cambio en la colección del museo cambia nuestra percepción de la realidad misma –después de todo, en este contexto la realidad puede ser definida como la suma de todas las cosas que aún no han sido coleccionadas–. La historia no puede ser entendida como un proceso del todo autónomo que ocurre fuera de los muros del museo. Nuestra imagen de la realidad depende de nuestro conocimiento del museo.

Un caso muestra la relación mutua entre realidad y museo de manera clara: el caso del museo de arte. Los artistas modernos que trabajan después de la aparición del museo moderno saben (a pesar de sus protestas y resentimientos) que están trabajando principalmente para las colecciones del museo –al menos aquellos que trabajan en el contexto de lo que se entiende como arte sofisticado–. Estos artistas saben desde el inicio que serán coleccionados –y de hecho desean ser coleccionados–. Mientras que los dinosaurios nunca supieron que serían representados en los museos de historia natural, en cambio, los artistas saben que posible y eventualmente serán representados en los museos de historia del arte. El comportamiento de los dinosaurios –hasta cierto punto– nunca fue afectado por su futura representación en el museo moderno, mientras el comportamiento del artista moderno sí es afectado de manera sustancial por el conocimiento de tal posibilidad. Es obvio que el museo acepta sólo cosas que obtiene de la vida real, mas allá de sus colecciones, y eso explica por qué el artista quiere hacer que su arte parezca real y vivo.

Aquello que se exhibe en el museo es considerado automáticamente como perteneciente al pasado, como muerto. Si nos encontramos con algo fuera del museo que nos haga pensar en las formas, posiciones o aproximaciones ya representadas en él, no lo consideramos como algo real o vivo, sino más bien como una copia muerta del pasado muerto. Por lo tanto, si un artista dice (y la mayoría así dice desearlo) que quiere escapar del museo, ir hacia la vida, ser real, realizar un arte verdaderamente vivo, sólo puede significar que el artista

desea ser coleccionado. Esto es porque la única posibilidad de ser coleccionado es trascendiendo el museo y entrando a la vida en el sentido de hacer algo diferente de aquello que ya ha sido coleccionado. De otra manera: sólo lo nuevo puede ser reconocido por la mirada experta entrenada en el museo como real, presente y vivo. Si repites arte coleccionado, tu arte será calificado por el museo como mero *kitsch* y será rechazado. Esos dinosaurios virtuales que no son más que meras copias muertas de dinosaurios museizados pueden ser mostrados en el contexto de *Jurassic Park* –en el contexto de la diversión y el entretenimiento–pero no en un museo. El museo es, a este respecto, como una iglesia: uno debe pecar antes de ser santa o santo, de otra manera permaneces simplemente como una persona decente sin posibilidad de una carrera en los archivos de la memoria de Dios. Así, paradójicamente, mientras más quiere uno librarse del museo, más se somete, radicalmente, a la lógica del coleccionismo del museo, y viceversa.

12

Desde luego, esta interpretación de lo nuevo, lo real y viviente contradice una convicción muy arraigada que encontramos en muchos textos de la vanguardia temprana, a saber, que el camino hacia la vida sólo puede ser abierto por la destrucción del museo mediante la aniquilación y la supresión extática y radical del pasado que se interpone entre nosotros y nuestro presente. Esta visión de lo nuevo es expresada poderosamente, por ejemplo, en un corto pero importante texto de Kazimir Malevich: *Sobre el museo* (1919). En aquel momento, el nuevo gobierno soviético temía que los viejos museos y colecciones de arte fueran destruidos por la guerra civil y el colapso general de las instituciones estatales y la economía; el Partido Comunista respondió tratando de salvar estas colecciones. En su texto, Malevich protestó contra esta política pro-museo del poder soviético haciendo un llamado al Estado a no intervenir para salvaguardar las colecciones porque su destrucción abriría el camino al verdadero arte vivo. Escribió: *La vida sabe lo que hace, y si está tratando de destruir, uno no debe interferir, porque así obstaculizaremos el camino a una nueva concepción de la vida que ha nacido en nosotros. Al incinerar un cuerpo obtenemos un gramo de polvo: del mismo modo, miles de tumbas podrían ser acomodadas en un solo estante del farmacéutico. Podemos hacer una concesión a los conservadores invitándoles a quemar todas las épocas pasadas, teniendo en cuenta que ya están muertas, y a*

*organizar una farmacia. Más tarde, Malevich da un ejemplo concreto de lo que quiere decir: El fin (de esta farmacia) será el mismo, incluso si la gente examina el polvo de Rubens y todo su arte –una masa de ideas surgirá en la gente y serán con frecuencia más vivas que la misma representación (y ocuparán menos espacio)–.*¹

El ejemplo de Rubens no es accidental para Malevich; en muchos de sus manifiestos más tempranos, declara que en nuestros tiempos se ha vuelto imposible pintar las *gordas nalgas de Venus*. En uno de sus primeros textos sobre su famoso *Cuadrado negro* –que se convirtió en uno de los símbolos más reconocidos del arte nuevo de ese momento– Malevich también escribió, que no hay una sola posibilidad de que la "dulce sonrisa de Psyche emerja de mi cuadrado negro y añadió que el Cuadrado negro nunca podrá ser usado como colchón para hacer el amor".² Malevich odiaba los rituales monótonos del sexo al menos tanto como las monótonas colecciones del museo. Pero lo más importante es la convicción –subyacente a esta afirmación– de que un arte nuevo, original e innovador, sería inaceptable para los museos gobernados por las convenciones del pasado. De hecho, lo contrario era cierto en los tiempos de Malevich y había sido así desde la emergencia del museo como una institución moderna al final del siglo XVIII. En la modernidad, el coleccionismo de los museos no está normado por un gusto estable con un claro origen en el pasado. Antes bien es la idea de la representación histórica la que compele al sistema del museo a coleccionar, en primer lugar, todos aquellos objetos que son característicos de ciertas épocas históricas –incluyendo la época contemporánea–. Esta noción de representación histórica nunca ha sido cuestionada, ni siquiera por la escritura posmoderna más reciente que a su vez pretende ser históricamente nueva, realmente contemporánea y al día. No van más allá de preguntar: ¿quién y qué es suficientemente nuevo para representar nuestro tiempo?

Si el pasado no es coleccionado, si el arte del pasado no está salvaguardado por el museo, permanecer fiel a lo viejo, seguir tradiciones y resistir el trabajo destructivo del tiempo cobra sentido –e incluso se convierte en una especie de obligación moral–. Culturas sin museos son *culturas frías*, como las definió Levi-Strauss, y éstas tratan de mantener su identidad cultural intacta mediante

la reproducción constante de su pasado. Lo hacen porque sienten la amenaza del olvido, una pérdida total de memoria histórica. Sin embargo, si el pasado se colecciona y se preserva en los museos, la reproducción de viejos estilos, formas, convenciones y tradiciones se vuelve innecesaria; aún más, la repetición de lo viejo y lo tradicional se convierte en una práctica socialmente prohibida o al menos sin ninguna clase de ganancia. La fórmula más corriente del arte moderno no es *ahora soy libre de hacer algo nuevo*, sino, más bien, es imposible *hacer lo viejo de nuevo*. Como dice Malevich, se volvió imposible pintar de nuevo las nalgas de Venus. Pero se volvió imposible sólo por la existencia del museo. Si las obras de Rubens se quemaran de verdad, tal y como sugirió Malevich, se abriría de nuevo el camino para pintar las nalgas de Venus. La estrategia de la vanguardia no comienza con una apertura a una libertad mayor, sino con la emergencia de un nuevo tabú –el *tabú museo*–, que prohíbe la repetición de lo viejo, porque éste no sólo no desaparece sino que se mantiene en exhibición.

14

El museo no dicta cómo debe verse lo nuevo, simplemente muestra cómo no debe verse, tal y como el demonio de Sócrates, quien le dice lo que *no* debe hacer y nunca lo que debe hacer. A esta voz demoníaca o presencia, podemos llamarla *el curador interior*. Cada artista moderno tiene un curador interior que le dice lo que ya no es posible hacer, es decir, lo que ya no se colecciona. El museo nos da una definición clara de lo que significa que el arte parezca real, vivo y presente –es decir, que no parezca como que ya fue museizado, coleccionado–. La presencia no sólo se define aquí como lo opuesto de la ausencia. Para ser presente el arte debe verse presente. Y esto significa que no puede verse como el arte viejo y muerto del pasado, tal y como es presentado en el museo.

Incluso podemos decir que, bajo las condiciones del museo moderno, lo nuevo del arte nuevo no se establece *post factum*, como resultado de la comparación con el arte viejo. Más bien, la comparación tiene lugar antes de la aparición de la nueva obra de arte –y virtualmente produce esta nueva obra–. La obra de arte nueva es coleccionada antes de siquiera ser producida. El arte de la vanguardia es el arte de una minoría de pensamiento elitista, no porque exprese algún gusto burgués específico (como, por ejemplo, sostiene Bourdieu) sino porque de

alguna forma, el arte de vanguardia no expresa ningún gusto –gusto público o personal, ni siquiera el gusto del mismo artista–. El arte de vanguardia es elitista simplemente porque se origina bajo la constricción a la cual el público general no está sometida. Al público en general todas las cosas –o al menos la mayoría de las cosas– le deben parecer nuevas porque le son desconocidas, incluso si ya están coleccionadas en un museo. Esta observación abre el camino para una distinción necesaria que conduzca a una mejor comprensión de lo nuevo, a saber, la distinción entre lo *nuevo* y lo *otro*, o entre lo nuevo y lo diferente.

De hecho, ser nuevo a menudo se entiende como una combinación entre ser diferente y ser producido recientemente. Decimos que un coche es nuevo cuando este coche es diferente a otros coches, y al mismo tiempo si es el modelo más reciente producido por la industria automovilística. Pero como señala Søren Kierkegaard especialmente en su *Philosophische Brocken*, ser nuevo no es de ninguna manera lo mismo que ser diferente. Kierkegaard incluso opone rigurosamente la noción de lo nuevo a la noción de lo diferente, siendo su argumento principal que una cierta diferencia es reconocida sólo como tal porque tenemos la capacidad de reconocer e identificar esta diferencia como diferencia, así que ninguna diferencia puede ser nueva –porque si fuera realmente nueva no podría ser reconocida como tal–. Reconocer significa, siempre, recordar. Entonces una diferencia reconocida, recordada, obviamente no es una experiencia nueva.³ Entonces, según Kierkegaard no hay nada que podamos considerar nuevo en un coche nuevo. Incluso si es un coche reciente, la diferencia entre este coche y los coches producidos antes no es la de ser nuevo, porque esta diferencia puede ser reconocida por un espectador. Esto hace comprensible el por qué la noción de lo nuevo ha sido de algún modo suprimida en el discurso teórico del arte de las últimas décadas, incluso cuando la noción ha conservado su relevancia para la práctica artística. Tal supresión es un efecto de la preocupación acerca de la *diferencia* y la *otredad* en el contexto de modos de pensar estructuralistas y postestructuralistas que han dominado la teoría cultural reciente. Para Kierkegaard lo nuevo es una diferencia sin diferencia, o una diferencia más allá de la diferencia –una diferencia que somos incapaces de reconocer porque no está relacionada con ningún código estructural predeterminado–.

Como un ejemplo de tal diferencia, Kierkegaard usa la figura de Jesucristo. De hecho declara que la figura de Cristo inicialmente se veía igual a la de cualquier humano común de ese momento histórico. En otras palabras, un espectador objetivo de aquel momento, confrontado con la figura de Cristo, no podría encontrar ninguna diferencia visual o concreta entre él y un ser humano común –una diferencia visual que pudiera sugerir que Cristo no sólo era un hombre sino también hijo de Dios–. Así, para Kierkegaard el cristianismo está basado en la imposibilidad de reconocer a Cristo como Dios –la imposibilidad de reconocer a Cristo como diferente–. Además, esto implica que Cristo es *realmente* nuevo y no meramente diferente –y que el cristianismo es una manifestación de la diferencia sin la diferencia o, más bien, una diferencia más allá de la diferencia–. Así, para Kierkegaard el único medio que permite la emergencia de lo nuevo es lo común *no diferente*, idéntico –no lo *otro* sino lo *mismo*–. Pero surge la pregunta entonces sobre cómo tratar estas diferencias más allá de la diferencia. ¿Cómo puede manifestarse lo nuevo?

16

Si miramos más de cerca la figura de Cristo, tal y como la describe Kierkegaard, sorprende su similitud con lo que actualmente llamamos *readymade*. Para Kierkegaard la diferencia entre Dios y el hombre no es una que pueda ser establecida objetivamente o descrita en términos visuales. Ponemos la figura de Cristo en el contexto de lo divino sin reconocerla como divina –y esto es lo que la hace genuinamente nueva–. Pero lo mismo puede decirse de los *readymades* de Duchamp. Aquí también negociamos con la diferencia más allá de la diferencia –entendida ahora como la diferencia entre la obra de arte y el objeto común y profano–. De la misma manera podemos decir que la *Fuente* de Duchamp es una suerte de Cristo entre las cosas y el arte del *readymade* una especie de cristiandad del mundo del arte. El cristianismo toma la figura de un ser humano y la coloca, sin cambios, en el contexto de la religión, en el Panteón de los dioses paganos. El museo –un espacio de arte o todo el sistema del arte– también funciona como un lugar en donde la diferencia más allá de la diferencia entre arte y mera cosa puede ser producida o escenificada.

Como he mencionado, una obra de arte nueva no podrá repetir las formas del arte viejo, tradicional y coleccionado. Pero hoy, para ser realmente nueva, una obra de arte ya no podrá siquiera repetir las viejas diferencias entre los objetos de arte y las cosas comunes. Al repetir estas diferencias sólo es posible crear obras de arte diferentes, y no una obra de arte nueva. La obra de arte nueva se verá realmente nueva y viva sólo si se asemeja, en un cierto sentido, a cualquier otra cosa común o profana, o a cualquier otro producto ordinario de la cultura popular. Sólo en este caso podrá la obra de arte nueva funcionar como un significativo para el mundo más allá de los muros del museo. Lo nuevo podrá ser experimentado como tal sólo si produce un efecto de infinitud más allá de los límites del museo –si abre una vista infinita a la realidad–. Y este efecto de infinitud sólo se produce o, mejor dicho, se escenifica desde el interior del museo: en el contexto de la realidad en sí, sólo podemos experimentar la realidad como finita porque nosotros somos finitos. El espacio pequeño y controlable del museo permite al espectador imaginar el mundo fuera de los muros del museo como espléndido, infinito, extático. De hecho, ésta es la función principal del museo: permitirnos imaginar lo que se encuentra fuera de él como infinito. Las obras de arte nuevas funcionan en el museo como ventanas simbólicas que abren una vista infinita hacia fuera. Pero, por supuesto, las obras de arte nuevas sólo pueden cumplir esta función por un tiempo relativamente breve antes de dejar de ser nuevas y ser sólo diferentes ya que, con el tiempo, su distancia con respecto a las cosas comunes se hará obvia. Aparece entonces la necesidad de reemplazar aquello nuevo-viejo por algo nuevo-nuevo, a fin de restaurar el sentimiento romántico de lo real infinito.

17

De esta manera, el museo no es tanto el lugar para la representación de la historia del arte sino, la máquina que produce y escenifica el arte nuevo de hoy –en otras palabras produce el *hoy* como tal–. En este sentido, el museo produce, por primera vez, el efecto de presencia, de aparentar estar vivo. La vida sólo se ve realmente viva si la vemos desde la perspectiva del museo, porque, una vez más, sólo en el museo podemos producir nuevas diferencias –diferencias más allá de las diferencias– diferencias que emergen aquí y ahora. Esta posibilidad de producir nuevas diferencias no existe en la realidad, porque en la realidad sólo encontramos viejas diferencias –diferencias que podemos reconocer–.

Para producir nuevas diferencias necesitamos un espacio de *no realidad* culturalmente reconocido y codificado. La diferencia entre vida y muerte es, de hecho, del mismo orden que aquella entre Dios y el ser humano común, o entre la obra de arte y la cosa –es una diferencia más allá de la diferencia–, que sólo puede ser experimentada, como he dicho, en el museo o en el archivo como un espacio *no real* reconocido socialmente. De nuevo la vida se observa viva, y está viva, sólo cuando se le mira desde la perspectiva del archivo, museo o biblioteca. En la realidad, sólo estamos confrontados con diferencias muertas –como la diferencia entre un coche nuevo y otro viejo–.

18

No hace mucho tiempo se esperaba que la técnica del *readymade*, junto con la emergencia de la fotografía y el videoarte, condujeran a la erosión y a la desaparición definitiva del museo tal y como se ha establecido en la modernidad. Parecía como si el espacio cerrado de la colección del museo tuviera que hacer frente a la inminente amenaza de una inundación de producción en serie de *readymades*, fotografías e imágenes mediáticas que conducirían a su disolución final. Ciertamente, este pronóstico debía su plausibilidad a cierta noción específica de museo, a la idea que la colección del museo disfruta de un estatus privilegiado excepcional y socialmente aceptado porque contiene cosas muy especiales, a saber: obras de arte que son diferentes de las cosas profanas y normales de la vida. Si los museos fueron creados para albergar y cuidar de esas cosas especiales y maravillosas, entonces es posible, de hecho, que los museos se enfrenten a cierto debilitamiento si esta demanda probara ser engañosa. Y son las prácticas del *readymade*, de la fotografía y del videoarte las que aportan la prueba clara de que los postulados tradicionales de la museología e historia del arte son ilusorios, ya que hacen evidente que la producción de imágenes no es un proceso misterioso que requiere de un artista genial.

Esto es lo que Douglas Crimp postuló en su bien conocido ensayo *On the Museum's Ruins*, con referencia a Walter Benjamin: "A través de la tecnología reproductiva, el arte posmodernista prescinde del aura. La ficción del sujeto creador da lugar a la franca confiscación, cita, extracto, acumulación y repetición de imágenes previamente existentes. Las nociones de originalidad

y autenticidad, esenciales al discurso ordenado del museo son socavadas".⁴ Las nuevas técnicas de producción artística disuelven el marco conceptual del museo –construido sobre la ficción de la creación objetiva e individual– desordenándolo a través de su práctica reproductiva y llevando al museo a su ruina. Ya que el marco conceptual del museo es ilusorio, se debe añadir, con justicia, que sugiere una representación de lo histórico, entendido como una epifanía de la creación subjetiva, en un lugar en donde de hecho sólo se encuentra un montón de artefactos acumulados en desorden, tal y como Crimp dice, en referencia a Foucault. Así Crimp, como muchos autores de su generación, visualiza cualquier crítica de la concepción romántica del arte como una crítica al arte como institución, incluyendo la institución del museo que pretende legitimarse principalmente sobre la base de esta exagerada, y al mismo tiempo, anquilosada concepción del arte.

Es indiscutible que la retórica de lo único –y la diferencia– que legitima que el arte aprecie obras maestras bien conocidas ha determinado el discurso histórico por mucho tiempo. Sin embargo, es cuestionable si este discurso de hecho provee una legitimación decisiva para el coleccionismo museológico del arte, de manera que su análisis crítico pueda al mismo tiempo funcionar como una crítica del museo como institución. Y si una obra de arte puede singularizarse en virtud de su cualidad artística, o para ponerlo de otra manera, como la manifestación del genio creativo del autor ¿no sería entonces el museo algo completamente superfluo? Podríamos apreciar y reconocer una pintura maestra, si es que tal cosa existiera, incluso –y de manera muy eficaz– en un espacio totalmente profano.

Sin embargo, el desarrollo acelerado de la institución del museo que hemos atestiguado en décadas recientes, sobre todo el museo de arte contemporáneo, ha sido paralelo a la disolución de las discrepancias visibles entre la obra de arte y el objeto profano, una disolución sistemáticamente perpetrada por las vanguardias del siglo XX, particularmente desde los años sesenta. Mientras menos difiera visualmente una obra de arte de un objeto profano, más necesario se vuelve marcar una clara distinción entre el contexto de arte y el contexto no museológico, cotidiano, y profano de su ocurrencia. Cuando una obra de arte se

ve como una *cosa normal* es que requiere de la contextualización y protección del museo. La función conservadora del museo también es importante para el arte tradicional que destaca en un ambiente cotidiano, ya que lo protege de la destrucción física. En cuanto a la recepción de este arte, sin embargo, el museo es superfluo, si no perjudicial: el contraste entre el trabajo individual y su ambiente profano y cotidiano –el contraste a través del cual el trabajo se realiza– se pierde mayormente en el museo. A la inversa, la obra de arte que no se distingue con suficiente claridad de su ambiente sólo es verdaderamente perceptible en el museo. Las estrategias de la vanguardia, entendidas como la eliminación de la diferencia visual entre la obra de arte y la cosa profana, llevan directamente a la *construcción* y el *apuntalamiento* de los museos, garantes institucionales de esta diferencia.

20

Lejos de subvertir y deslegitimizar al museo como institución entonces, la crítica a la concepción enfática del arte de hecho provee el fundamento teórico para la institucionalización y museización del arte contemporáneo. En el museo, a objetos ordinarios se les promete una distinción que no poseen en la realidad –la diferencia más allá de la diferencia–; esta promesa es tanto más válida y creíble cuanto menos *merezcan* tal promesa o distinción, esto es, cuanto menos extraordinarios o espectaculares sean. El museo moderno proclama su nuevo evangelio no para la obra exclusiva del genio marcada por el aura, sino más bien para lo cotidiano, lo insignificante y lo trivial que de otra manera se perdería en la realidad fuera de los muros del museo. Si el museo alguna vez se desintegrara, entonces el arte perdería la oportunidad de mostrar lo normal, lo cotidiano y lo trivial como algo nuevo y verdaderamente vivo. Para que el arte se presente exitosamente en *la vida* debe volverse diferente –inusual, sorprendente, exclusivo– y la historia demuestra que el arte sólo puede hacer esto cuando entra en lo clásico, lo mitológico o en las tradiciones religiosas, y rompe su conexión con la banalidad de la experiencia cotidiana. La (con razón) exitosa producción de imágenes de la cultura de masas de nuestros tiempos se ocupa de ataques alienígenas, mitos de apocalipsis y redención, héroes con poderes sobrehumanos, etc. Todo esto es ciertamente fascinante e instructivo. Sin embargo, de vez en cuando quisiéramos contemplar y disfrutar de algo normal, algo ordinario, algo banal. En nuestra cultura, este deseo sólo puede ser gratificado en el museo. En la vida, en cambio, sólo lo extraordinario se nos presenta como posible objeto de admiración.

Pero esto también significa que lo nuevo es aún posible, porque el museo *permanece ahí*, incluso después de un supuesto fin de la historia, del sujeto, etc. La relación del museo con lo que se encuentra fuera de sus muros no es temporal, sino espacial, principalmente. Y, de hecho, la innovación no ocurre en el tiempo, sino más bien en el espacio: más allá de las barreras físicas entre la colección del museo y el mundo exterior. Somos capaces de cruzar estos límites, literal y metafóricamente, en cualquier momento, en puntos distintos y en variadas direcciones. Más aún, esto significa que podemos –y de hecho debemos– disociar el concepto de lo nuevo del concepto de historia, y el concepto de la innovación de su asociación con la linealidad del tiempo histórico. Las críticas posmodernas a la noción de progreso o a las utopías de la modernidad se vuelven irrelevantes cuando la innovación artística no se piensa en términos de linealidad temporal, sino como una relación espacial entre el espacio del museo y el exterior. Lo nuevo no emerge en la vida histórica en sí misma, de una fuente desconocida, y tampoco emerge como la promesa de un *telos* histórico oculto. La producción de lo nuevo es mero resultado del desplazamiento de los límites entre los artefactos coleccionados y los no coleccionados; los objetos profanos fuera de la colección, constituyendo principalmente una operación física y material: algunos objetos son incorporados al sistema del museo mientras que otros son expulsados del sistema y terminan, digamos, en la basura. Este desplazamiento produce una y otra vez el efecto de lo nuevo, de lo abierto, de lo infinito, utilizando significados que hacen que los objetos se vean de manera distinta de aquellos del pasado museizados e idénticos a las cosas de la cultura popular circulando en el espacio fuera del museo. En este sentido, podemos conservar el concepto de lo nuevo más allá del supuesto fin de la narrativa histórica del arte a través de la producción, como he mencionado, de nuevas diferencias más allá de las diferencias históricamente reconocidas.

21

La materialidad del museo es una garantía de que la producción de lo nuevo puede trascender todos los fines de la historia, precisamente porque demuestra que el ideal moderno de un espacio museístico universal y transparente (como una representación de la historia universal del arte) no es realizable y es puramente ideológico. El arte de la modernidad se ha desarrollado bajo la idea

reguladora del museo universal que representa la historia completa creando un espacio universal y homogéneo que permite la comparación de todas las obras de arte posibles y la determinación de sus diferencias visuales. Esta visión universalista la describió muy bien André Malraux en su famoso concepto de *Musée imaginaire*. La visión de un museo universal es hegeliana en su origen teórico, ya que encarna una noción de autoconsciencia histórica que es capaz de reconocer todas las diferencias históricamente determinadas. Y la lógica de la relación entre arte y museo universal sigue la lógica del *espíritu absoluto* de Hegel: el sujeto de conocimiento y de memoria es motivado a través de su historia y desarrollo dialéctico por el deseo por el otro, por lo diferente, por lo nuevo –pero al final de esta historia debe descubrir y aceptar que la otredad como tal es producida por el movimiento del deseo en sí–. Y en este punto final de la historia, el sujeto reconoce en el otro su propia imagen. Así que podemos decir que en el momento en que el museo universal se entiende como el punto de origen real del otro –porque el otro del museo es por definición el objeto de deseo para el coleccionista del museo o curador– el museo se convierte, digamos, en el *museo absoluto*, y llega al final de su posible historia. Es más, uno puede interpretar la técnica del *readymade* de Duchamp en términos hegelianos como un acto de autorreflexión del museo universal que finaliza su desarrollo histórico.

22

Por tanto, no es accidental que los recientes discursos que proclaman el fin del arte apunten hacia el advenimiento del *readymade* como el punto final de la historia del arte. El ejemplo favorito de Arthur Danto, cuando señala que el arte ha alcanzado el fin de la historia hace ya tiempo,⁵ es el de las *Cajas de Brillo* de Andy Warhol. Y Thierry de Duve habla de *Kant después de Duchamp*, señalando el retorno del gusto personal después del fin de la historia causado por el *readymade*.⁶ De hecho, para el mismo Hegel, el fin del arte, como argumentó en sus conferencias de estética, se lleva a cabo mucho antes: coincide con la emergencia del nuevo estado moderno que le da su propia forma y su propia ley a la vida de sus ciudadanos, de modo que el arte pierde su genuina función de dar forma.⁷ El estado moderno hegeliano codifica todas las diferencias visibles y experimentables: las acepta, las reconoce y les asigna un lugar apropiado dentro de un sistema general de leyes. Después de tal acto de reconocimiento

político y judicial del otro por la ley moderna, el arte parece perder la función histórica que tenía de manifestar la otredad del otro, darle forma e inscribirlo en el sistema de representación histórica. Así, en el momento en que la ley triunfa, el arte se vuelve imposible: la ley ya representa todas las diferencias existentes, tornando superflua la representación de estas diferencias por medio del arte. Por supuesto, puede argumentarse que algunas diferencias permanecerán sin representación, o al menos sub-representadas, por la ley, por lo que el arte retendría al menos algo de su función de representar al otro no-codificado. Pero en este caso, el arte adquiere un papel secundario al estar al servicio de la ley: el papel genuino del arte que consiste, para Hegel, en ser el modo por el que las diferencias originalmente se manifiestan y crean formas, es en todo caso, anticuado bajo el efecto de la ley moderna.

Pero, como he dicho, Kierkegaard puede mostrarnos, por implicación, cómo una institución que tiene la misión de re-presentar las diferencias también puede crearlas –más allá de todas las diferencias preexistentes–. En este punto puedo formular más precisamente en qué consiste esta nueva diferencia –esta diferencia más allá de la diferencia– de la que hablé anteriormente. Es una diferencia no en forma sino en tiempo –es decir, es una diferencia tanto en la esperanza de vida de las cosas individuales como en su misión histórica–. Recordemos la *nueva diferencia* descrita por Kierkegaard: para él, la diferencia entre Cristo y un ser humano común de su tiempo no era una diferencia de forma que pudiera ser representada por el arte o la ley, sino una diferencia no perceptible entre el tiempo corto de la existencia humana y la eternidad de la existencia divina. Si desplazo del exterior del museo a su espacio interior una cosa común como *readymade*, no cambio la forma de esta cosa pero sí cambio su esperanza de vida, y le asigno una cierta fecha histórica. La obra de arte vive más y conserva más tiempo su forma original en un museo de lo que un objeto común lo hace en la *realidad*. Es por eso que una cosa común se ve más *viva* y más *real* en el museo que en la realidad misma. Si veo una cierta cosa común en la realidad, inmediatamente anticipo su muerte –como cuando se rompe y se desecha–. Una esperanza de vida finita es, de hecho la definición de una vida común. Así que si cambio la esperanza de vida de una cosa común, cambio todo sin, de cierta manera, cambiar nada.

Esta diferencia imperceptible en la esperanza de vida del artículo museístico y aquella de la *cosa real* dirige nuestra imaginación de las imágenes externas de las cosas a los mecanismos de mantenimiento, restauración, y generalmente de soporte material –el núcleo central de los artículos museísticos–. Este tema de la esperanza de vida relativa también llama la atención sobre las condiciones sociales y políticas bajo las cuales estos artefactos son coleccionados en el museo y de esta manera se garantiza su longevidad. Sin embargo, el sistema de reglas de conducta y tabúes del museo hacen que el soporte y la protección del objeto sea invisible y no experimentable. Esta invisibilidad es irreductible. Como es bien conocido, el arte moderno intentó de todas las formas posibles tornar el interior y la materialidad de las obras de arte totalmente transparentes. Pero, como espectadores en un museo, sólo podemos ver la superficie de la obra de arte: detrás de esta superficie algo siempre permanece oculto bajo las condiciones de visita al museo. Como espectador en el museo, uno debe someterse a las restricciones que funcionan fundamentalmente para mantener la sustancia material de las obras de arte inaccesibles e intactas, a fin de que puedan exhibirse *eternamente*. Tenemos aquí un caso interesante de *el exterior en el interior*. El soporte material de la obra de arte está *en el museo* pero al mismo tiempo no se visualiza –y no es visualizable–. El soporte material, o el medio, lo mismo que la totalidad del sistema de conservación del museo, debe permanecer opaco, invisible, oculto al espectador del museo. De cierta manera, dentro de las paredes del museo nos confrontamos con una infinitud incluso más radicalmente inaccesible que en el mundo infinito fuera de los muros del museo.

24

Pero si el soporte material de la obra de arte museizada no se puede revelar, es posible, sin embargo, tematizarlo explícitamente como opaco, escondido, invisible. Como ejemplo de una estrategia como ésta funciona en el contexto del arte contemporáneo tenemos el trabajo de dos artistas suizos, Peter Fischli y David Weiss. Para el propósito de este escrito una breve descripción es suficiente: Fischli y Weiss exhiben objetos que se parecen mucho a objetos *readymades* –objetos de la vida diaria como los vemos en todos lados–.⁸ De hecho, estos objetos no son *readymades reales* sino simulaciones: están modelados de poliuretano –un material plástico ligero– pero están modelados

con tal precisión (una precisión suiza) que si los ves en el museo, en el contexto de una exhibición, será difícil distinguir entre los objetos fabricados por Fischli y Weiss y los verdaderos *readymades*. Si vieras estos objetos en el taller de Fischli y Weiss, podrías tomarlos en la mano y sopesarlos –una experiencia imposible en un museo ya que está prohibido tocar los objetos exhibidos–. Hacerlo sería alertar el sistema de alarma del museo, al personal del museo y en seguida a la policía. En este sentido podemos decir que la policía es quien, en última instancia, garantiza la oposición entre arte y no arte –la policía que aún no está enterada del fin de la historia del arte–.

Fischli y Weiss demuestran que los *readymades*, mientras manifiestan su forma dentro del espacio del museo, opacan y ocultan al mismo tiempo su propia materialidad. Sin embargo, esta opacidad –la no-visualidad de su soporte material como tal– es exhibida en el museo a través del trabajo de Fischli y Weiss, mediante la evocación explícita de la diferencia invisible entre lo *real* y lo *simulado*. El espectador está informado por la inscripción que acompaña la obra que los objetos de Fischli y Weiss no son *readymades reales* sino *simulados*. Al mismo tiempo el espectador no puede comprobar esta información porque se relaciona con el núcleo oculto, el soporte material de los artefactos exhibidos –y no con su forma visible–. Esto quiere decir que esta diferencia recientemente introducida entre lo *real* y lo *simulado* no representa ninguna diferencia visual establecida entre cosas en el nivel de su forma. El soporte material no puede ser revelado en la obra de arte individual –incluso si muchos artistas y teóricos de la vanguardia histórica quisieron que así fuera–. Más bien, esta diferencia sólo puede ser tematizada específicamente en el museo como algo opaco e irrepresentable. Simulando la técnica del *readymade*, Fischli y Weiss dirigen nuestra atención al soporte material sin revelarlo, sin hacerlo visible, sin representarlo. La diferencia entre lo *real* y lo *simulado* no puede ser *reconocida*, sólo producida, porque todos los objetos en el mundo pueden ser vistos simultáneamente como *reales* o *simulados*. Podemos producir la diferencia entre lo real y lo simulado colocando una cosa o imagen bajo la sospecha de no ser *real* sino meramente *simulada*. Colocar una cosa común en el contexto del museo significa precisamente colocar el soporte material, las condiciones de vida de esta cosa bajo sospecha permanente. El trabajo de Fischli y Weiss

demuestra que existe una opacidad infinita en el museo mismo –es la duda infinita, la sospecha infinita de que todas las cosas exhibidas son simuladas, falsas, con un núcleo material distinto al sugerido por su forma externa–. Y esto también significa que no es posible transferir *la totalidad de la realidad visible* al museo –incluso en la imaginación–. Tampoco es posible cumplir el viejo sueño nietzscheano de estetizar el mundo en su totalidad, para lograr una identidad de la realidad con el museo. El museo produce sus propias opacidades, invisibilidades, diferencias; produce su propio exterior oculto en el interior. Y el museo sólo puede crear la atmósfera de la sospecha, incertidumbre y ansiedad con respecto al soporte oculto de las obras de arte expuestas en el museo, el cual garantiza su longevidad y al mismo tiempo pone en peligro su autenticidad.

26

La longevidad artificial que se garantiza a las cosas coleccionadas y colocadas dentro del museo *siempre* es una simulación; esta longevidad sólo puede ser lograda a través de la manipulación técnica del núcleo material de la cosa exhibida para asegurar su durabilidad: cada conservación es una manifestación técnica que es a su vez necesariamente una simulación. Sin embargo, tal longevidad artificial de una obra de arte sólo puede ser relativa. El tiempo llega cuando cada obra de arte muere, se rompe, se disuelve, se reconstruye –no necesariamente teóricamente sino sólo en el nivel material–. La visión hegeliana del mundo universal es una en que la corporeidad eterna es sustituida por la eternidad del alma en la memoria de Dios. Pero tal eternidad corpórea es por supuesto, una ilusión. El mismo museo es una cosa temporal –incluso si las obras de arte coleccionadas en el museo son puestas a salvo de los peligros de la existencia diaria y del intercambio general con su preservación como meta–. Esta preservación no puede ser exitosa, o sólo puede serlo temporalmente. Los objetos de arte son constantemente destruidos por guerras, catástrofes, accidentes, tiempo. Este destino material, esta temporalidad irreductible de los objetos de arte como cosas materiales pone un límite a cualquier historia del arte –pero un límite que funciona al mismo tiempo como el punto opuesto del fin de la historia–. En un nivel puramente material, el contexto del arte cambia permanentemente de una manera que no podemos controlar, reflejar o predecir totalmente, así que este cambio material siempre se nos aparece como una sorpresa. La autorreflexión histórica depende de la materialidad oculta e irreflejable de los objetos del museo. Y precisamente porque el destino material del arte es irreductible e irreflejable, la historia del arte debe ser revisitada, reconsiderada y reescrita constantemente.

Incluso en el caso de que la existencia material de una obra de arte esté garantizada por algún tiempo, el estatus de esta obra de arte como obra de arte depende siempre del contexto de su presentación en la colección del museo. Pero es extremadamente difícil –casi imposible– estabilizar este contexto por un periodo largo de tiempo. Ésta es, tal vez, la verdadera paradoja del museo: la colección del museo sirve a la preservación de los artefactos, sin embargo siempre es extremadamente inestable y cambiante, está en flujo. Coleccionar es un evento que ocurre por excelencia en el tiempo –incluso cuando es un intento de escapar del tiempo–. La exhibición del museo fluye permanentemente: no sólo crece y progresa, sino que se cambia a sí misma de muchas maneras posibles. Consecuentemente, el marco para distinguir entre lo viejo y lo nuevo y también para adscribir a las cosas el estatus de obra de arte, cambia todo el tiempo también. Artistas como Mike Bidlo o Shirley Levine lo demuestran, por ejemplo –a través de la técnica de la apropiación– con la posibilidad de desplazar la significación histórica de estas formas de arte cambiando su soporte material. La copia o repetición de obras de arte bien conocidas desordena la memoria histórica. Es imposible para un espectador promedio distinguir entre un Picasso original y el Picasso apropiado por Mike Bidlo. Así que aquí, como también en el caso del *readymade* de Duchamp, o los *readymades* simulados de Fischli y Weiss, estamos confrontados con una diferencia no visual y en este sentido una diferencia nueva meramente producida –la diferencia entre un trabajo de Picasso y una copia de este trabajo por Bidlo–. Esta diferencia sólo puede ser escenificada dentro del museo –dentro de un cierto orden de representación histórica–. De esta manera, al colocar obras de arte existentes en nuevos contextos, cambios en la exhibición de las obras de arte pueden causar una diferencia en su recepción, sin haber tenido que cambiar nada de la forma visual de la obra de arte. En tiempos recientes, el estatus del museo como el sitio de la colección permanente está transformándose gradualmente en el escenario para exhibiciones itinerantes de gran escala, organizadas por curadores internacionales, e instalaciones itinerantes de gran escala creadas por artistas individuales. Cada exhibición o instalación de este tipo se realiza con la intención de diseñar un nuevo orden de memorias históricas, de proponer nuevos criterios para coleccionar reconstruyendo la historia. Estas exhibiciones itinerantes son museos temporales que abiertamente exhiben su temporalidad.

La diferencia entre las estrategias de arte modernas y contemporáneas es, por lo tanto, relativamente fácil de describir. En la tradición moderna, el contexto del arte se consideraba estable –era el contexto idealizado del museo universal–. La innovación consistía en colocar una nueva forma y una cosa nueva en este contexto estable. En nuestro tiempo, el contexto se considera como cambiante e inestable. Así que la estrategia del arte contemporáneo consiste en crear un contexto específico que puede hacer que una cosa o forma se vea como otra, nueva o interesante; incluso si esta forma ha sido coleccionada previamente. El arte tradicional funcionaba en el nivel de la forma. El arte contemporáneo funciona en el nivel del contexto, del marco de referencia, del fondo o de una nueva interpretación teórica. Pero el objetivo es siempre el mismo: crear un contraste entre forma y trasfondo histórico para hacer que la forma se vea diferente y nueva.

28

De esta manera, Fischli y Weiss ahora podrán exhibir *readymades* completamente familiares para el espectador contemporáneo. La diferencia entre estos *readymades* y uno estándar, como ya dije, no puede ser apreciada visualmente, porque su materialidad no puede ser vista. Sólo puede ser dicha: tenemos que escuchar una historia, la historia de la realización de estos pseudo-*readymades* para entender la diferencia, o mejor todavía, imaginar la diferencia. De hecho ni siquiera es necesario que estas obras de Fischli y Weiss estén realmente *hechas*; es suficiente contar la historia que nos permite mirar a los *modelos* de estos trabajos de manera distinta. Las presentaciones siempre cambiantes de los museos nos obligan a imaginar el flujo heracliteano que deconstruye todas las identidades y debilita todo el orden histórico de taxonomías, destruyendo finalmente todos los archivos desde dentro. Pero tal visión heracliteana sólo es posible desde el interior del museo, dentro de los archivos, porque sólo ahí existen los órdenes archivísticos, las identidades y taxonomías establecidas a un grado que nos permitan imaginar su posible destrucción como algo sublime. Esa visión sublime es imposible en el contexto de la *realidad* misma, la cual nos ofrece diferencias perceptuales mas no diferencias con respecto al orden histórico. También, a través del cambio continuo en sus exhibiciones, el museo puede presentar su opaca materialidad sin revelarla.

No es accidental que ahora podamos apreciar el éxito creciente de formas narrativas tales como instalaciones de video y cine en el contexto del museo. Las instalaciones de video traen la *gran noche* al museo –posiblemente sea su función más importante–. El espacio del museo pierde su luz *institucional* propia que tradicionalmente funcionaba como una propiedad simbólica del espectador, del coleccionista, del creador. El museo se oscurece y se vuelve dependiente de la luz que emana de la obra de arte, de la tecnología eléctrica y del ordenador, oculta dentro de su forma. No es el objeto de arte el que se exhibe en el museo, el que debe ser iluminado, examinado, y juzgado por el museo, como en tiempos pasados; más bien, esta imagen producida tecnológicamente trae su propia luz a la oscuridad del espacio del museo –y sólo por un cierto periodo de tiempo–. También es interesante notar que si el espectador trata de intervenir en el núcleo interior de la instalación de video mientras esta esté funcionando, será electrocutado, lo cual es incluso más efectivo que una intervención por parte de la policía. Similarmente, un intruso indeseado en el espacio prohibido de un templo griego era susceptible de ser electrocutado por un rayo de Zeus.

Y más aún: no sólo el control sobre la luz ha pasado del visitante a la obra de arte, sino también el control sobre el tiempo necesario para la contemplación. En el museo clásico, el visitante tiene el control casi completo sobre la duración de la contemplación. Él o ella pueden interrumpir la contemplación en cualquier momento, regresar e irse. La imagen permanece donde está sin realizar ningún esfuerzo por escapar a la mirada del espectador. Con las miradas en movimiento éste ya no es el caso: escapan al control del espectador; cuando nos alejamos de un video nos perdemos algo. Ahora, el museo –antes un lugar de visibilidad completa– se convierte en un lugar en donde no podemos resarcir una oportunidad de mirar –en donde no podemos regresar al mismo para mirar la misma cosa que vimos antes–. Y es el caso aún más que en la vida real, porque bajo las condiciones habituales de una visita a una exhibición un espectador es en el mayor número de los casos, físicamente incapaz de mirar todos los videos expuestos: su duración acumulada excede el tiempo de visita al museo. De esta manera, el advenimiento de la instalación de video y cine en el museo demuestra la finitud del tiempo y también revela la distancia de la fuente de luz, oculta bajo las condiciones normales de circulación del video y film en nuestra

cultura cotidiana. O mejor aún: el film se vuelve incierto, invisible, opaco al espectador debido a su colocación en el museo, ya que la duración del film es de mayor duración que la visita al museo. Aquí aparece una vez más una nueva diferencia en la recepción del filme como resultado de sustituir al museo por una sala de cine común.

Resumiendo el punto que he intentado explicar: el museo moderno es capaz de introducir una nueva diferencia entre cosas coleccionadas y cosas no coleccionadas. Esta diferencia es nueva porque no re-presenta ninguna diferencia visual existente. La elección de los objetos para musealización es interesante y relevante para nosotros, pues no sólo reconoce y reafirma diferencias existentes, sino que se presenta ilegítima, infundada, inexplicable. Tal elección abre al espectador una mirada hacia la infinidad del mundo. Y más que eso: mediante la introducción de la nueva diferencia, el museo desplaza la atención del espectador de las formas visuales a su soporte material oculto y su esperanza de vida. Lo nuevo funciona aquí no como la re-presentación de lo otro, y tampoco como el siguiente paso en el esclarecimiento progresivo de lo oscuro sino, más bien, como un recordatorio de que lo oculto permanece oculto, de que la diferencia entre lo real y lo simulado permanece ambigua, de que la longevidad de las cosas siempre está en peligro y de que la duda infinita de la naturaleza interna de las cosas es insalvable. Dicho de otra manera: el museo posibilita incorporar lo sublime dentro de lo banal. En la Biblia, podemos encontrar la famosa afirmación de que no hay nada nuevo bajo el sol: esto es, por supuesto, cierto. Sin embargo, en el interior del museo no hay sol. Ésta es probablemente la razón por la cual el museo siempre fue –y permanecerá– como el único sitio posible de la innovación.

1. Kazimir Malevich, "On the Museum", en Kazimir Malevich, *Essays on Art*, vol.1 (New York: George Witterborn, 1971), pp. 68-72.
2. K. Malevich, "A Letter from Malevich to Benois", en *Essays on Art*, vol.1 p.48.
3. Søren Kierkegaard, *Philosophische Brocken* (Düsseldorf/Cologne: Eugen Diederichs Verlag, 1960), pp. 34ff. Traducido como *Philosophical Fragments*, ed. y trad. con introd. y notas de Howard V.Hong y Edna H.Hong (Princeton: Princeton University Press, 1968).
4. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge, Mass.: MIT press, 1993) p. 58.

5. Arthur Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton: Princeton University Press, 1997), pp. 13ff.
6. Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998), pp. 132ff.
7. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, vol.1 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970), p. 25: "In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes".
8. Boris Groys, "Simulated Readymades by Fischli/Weiss", en *Parkett*, no. 40/41 (1994): pp. 25-29.

ARTE EN LA ERA DE LA BIOPOLÍTICA: DE LA OBRA DE ARTE A LA DOCUMENTACIÓN DEL ARTE

En décadas recientes, es cada vez más patente que el mundo del arte ha desplazado su interés de la obra de arte a la documentación del arte. Este desplazamiento es particularmente sintomático de una transformación más amplia que el arte sufre hoy día, y por esta razón merece un análisis detallado.

La obra de arte entendida tradicionalmente, encarna el arte en sí misma, y la hace inmediatamente presente y visible. Cuando asistimos a una exhibición generalmente suponemos que lo que ahí vemos –pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, videos, *readymades* o instalaciones– es arte. Las obras de arte pueden por supuesto referirse de una manera u otra a algo más que a ellas mismas –digamos a los objetos de la realidad o a temas políticos específicos– pero no pueden referirse al arte, porque ellas mismas *son* arte. Sin embargo, este punto de vista tradicional acerca de lo que encontramos en una exhibición o museo está probando ser cada vez más engañoso. Cada vez más frecuentemente, estamos confrontados en los espacios del arte, no sólo con obras de arte sino con documentación de arte. Esta última puede también tener la forma de pinturas, dibujos, fotografías, videos, textos e instalaciones –digamos las mismas formas y medios en que el arte tradicional se presenta– pero en el caso de la documentación estos medios no presentan arte sino meramente lo documentan. La documentación de arte es por definición no-arte; simplemente se refiere al arte y es precisamente de esta manera que deja claro que el arte, en este caso, no está presente ni inmediatamente visible sino más bien ausente y oculto.

La documentación de arte se refiere al arte de dos maneras diferentes por lo menos. Puede referirse a *performances*, instalaciones temporales, o *happenings* que son documentados de la misma manera que se documenta una función de teatro. En estos casos, uno puede decir que éstos son eventos de arte que estuvieron presentes y fueron visibles en un momento determinado, y que la documentación presentada posteriormente funciona a modo de simple recordatorio, aunque hay que preguntarse si este *simple* recordatorio es posible. Desde el advenimiento de la deconstrucción, si no es que antes, sabemos que cualquier afirmación de que eventos pasados pueden ser recordados de una manera directa debe ser, al menos, considerada problemática. Mientras tanto, más y más documentación de arte está siendo producida y exhibida sin asegurar hacer presente ningún evento de arte pasado. Los ejemplos incluyen variadas y complejas intervenciones artísticas en la vida diaria, procesos de discusión y análisis largos y complicados, la creación de circunstancias de vida extraordinarias, la exploración artística de la recepción del arte en varios medios artísticos y culturales, y decisiones artísticas políticamente motivadas. Ninguna de estas actividades puede estar presentes excepto por medio de la documentación, porque desde el origen, dichas actividades no sirven para producir una obra de arte donde el arte como tal pueda manifestarse. En consecuencia, tal arte no aparece en forma de objeto –no es producto ni resultado de una actividad *creativa*–. Más bien, la actividad misma es el arte, es la práctica del arte como tal. Correspondientemente, la documentación del arte no es hacer presente un evento pasado, ni anunciar de una obra de arte por venir, sino más bien es la única forma posible de referencia a una actividad artística que no puede ser representada de ninguna otra manera.

34

Sin embargo, categorizar la documentación del arte como obras de arte *simples* sería malentenderla por obviar su originalidad: su característica propia, es precisamente que documenta el arte en vez de presentarlo. Para aquellos que se abocan a la producción de documentación de arte en vez de obras de arte, el arte es idéntico a la vida, porque la vida es esencialmente una actividad pura que no tiene ningún resultado final. La presentación de cualquier resultado final –bajo la forma de una obra de arte, digamos– implicaría un entendimiento de la vida como un mero proceso funcional cuya propia duración es negada y

extinguida por la creación de un producto final –que equivale a la muerte–. No es una coincidencia el que los museos sean comparados con cementerios: al presentar el arte como el resultado final de la vida, extinguen la vida de una vez por todas. La documentación del arte en contraste, señala el intento de utilizar medios artísticos dentro del espacio del arte para referirse a la vida misma, es decir, a una pura actividad, una práctica de vida artística, sin presentarla directamente. El arte se convierte en una forma de vida, mientras que la obra de arte se convierte en no-arte, una mera documentación de esta forma de vida. Uno puede decir que el arte se convierte en biopolítico, porque comienza por utilizar medios artísticos para producir y documentar la vida como pura actividad. De hecho, la documentación de arte como forma de arte sólo puede desarrollarse bajo las condiciones de nuestra era biopolítica, en donde la vida misma ha devenido un objeto de intervención técnica y artística. De esta manera, uno es confrontado con la cuestión de la relación entre arte y vida –y de hecho en un contexto completamente nuevo, definido por la aspiración del arte actual a volverse la vida misma y no simplemente a representarla o a ofrecer productos–.

Tradicionalmente, el arte se dividió en arte puro contemplativo, *bellas artes*, y *arte aplicado* –es decir, diseño–. El primero está comprometido con imágenes de la realidad, no con la realidad. En cuanto al arte aplicado, construyó y dio forma a las cosas de la realidad misma. En este aspecto el arte es semejante a la ciencia, que también puede ser dividida en versiones teóricas y aplicadas. Pero la diferencia entre arte puro y ciencia pura, o teórica, es que la ciencia ha querido transparentar lo más posible las imágenes de la realidad que crea, para poder juzgar la realidad sobre la base de estas imágenes. En cambio, y en oposición a esta, el arte ha adoptado como tarea su propia materialidad, su opacidad y falta de claridad, es decir, la autonomía de las imágenes y la incapacidad de éstas de reproducir la realidad adecuadamente. Las imágenes artísticas –desde lo fantástico, de lo no real por vía de lo surreal y de ahí hasta lo abstracto– tienen la intención de tematizar la distancia entre arte y realidad. Incluso los medios que generalmente reproducen la realidad fielmente –como la fotografía y la película– también son utilizados en el contexto del arte de una manera que busca socavar cualquier fe en la capacidad que pudiera tener la

reproducción de serle fiel a la realidad. Así, el arte *puro* se posiciona a sí mismo en el nivel del significante. En cambio, aquello a lo que el significante se refiere –la realidad, el sentido, lo significado– ha sido por contraste tradicionalmente interpretado como perteneciente a la vida, y así desplazado de la esfera en la cual tendría valor en el arte. Tampoco puede decirse que el arte aplicado se ocupa de la vida aún cuando nuestro medio ambiente está en gran medida formado por las artes aplicadas tales como la arquitectura, el urbanismo, el diseño de productos, la publicidad y la moda, todavía se le deja a la vida la tarea de encontrar la mejor manera de negociar con todos estos productos diseñados. La vida misma como pura actividad, pura duración, es fundamentalmente inaccesible a las artes tradicionales, mismas que permanecen orientadas hacia productos o resultados. Sin embargo, en nuestra era de biopolítica la situación cambia porque la preocupación principal de esta clase de política es el lapso de vida. La biopolítica está comúnmente confundida con estrategias técnicas y científicas de manipulación genética que, al menos potencialmente, apuntan a reformar el cuerpo individual vivo. Pero estas estrategias siguen siendo una cuestión de diseño, si bien aluden a un organismo vivo. El verdadero logro de la tecnología biopolítica reside más en su incidencia en el lapso de vida, al darle forma a la vida como una mera actividad que ocurre en el tiempo. Desde la concepción y el cuidado médico a lo largo de toda la vida, pasando por el camino de la regulación de la relación entre tiempo laboral y tiempo libre, hasta la muerte supervisada o incluso inducida por cuidados médicos, hoy día la vida de una persona está constantemente mejorada y modificada artificialmente. Muchos autores, desde Michel Foucault y Giorgio Agamben hasta Antonio Negri y Michael Hardt, han escrito al respecto, viendo a la biopolítica como el verdadero ámbito en el cual la voluntad política y el poder tecnológico tienen la capacidad de darle forma a las cosas como se manifiestan hoy. Es decir, si la vida ya no se entiende como evento natural, como destino, como *Fortuna*, sino como tiempo artificialmente producido y diseñado, entonces la vida está automáticamente politizada, puesto que las decisiones artísticas y técnicas con respecto al diseño del lapso de vida son siempre decisiones políticas. El arte realizado bajo las nuevas condiciones creadas por la biopolítica –bajo las condiciones de un lapso de vida artificialmente diseñado– no puede hacer otra cosa que tomar esta artificialidad como su tema explícito. Ahora bien, el tiempo,

la duración y por lo tanto la vida no pueden ser presentados directamente, sino sólo documentados. Así, el medio dominante de la biopolítica moderna es la documentación burocrática y tecnológica, y esta incluye la planeación, los decretos y los reportes de evidencia; no es ninguna coincidencia que el arte use los mismos medios de documentación cuando quiere referirse a sí mismo como vida.

De hecho, una característica de la tecnología moderna es que no somos capaces de distinguir entre lo natural u orgánico y lo artificial o tecnológicamente producido. Esto es claro con los alimentos genéticamente modificados y también por las numerosas discusiones –especialmente intensas estos días– acerca del criterio para decidir cuando una vida empieza y cuando acaba. Dicho de otra forma: ¿cómo distinguir entre el comienzo de una vida facilitada tecnológicamente, la inseminación artificial por ejemplo, y una prolongación *natural* de esa vida? o ¿cómo distinguir entre esa continuación *natural* y una extensión de la vida más allá de una muerte a través de la tecnología? Mientras más se discute, menos se ponen de acuerdo los participantes sobre la cuestión en dónde se encuentra la línea entre la vida y la muerte. Casi todas las películas recientes de ciencia ficción tienen como tema central esta incapacidad de distinguir lo natural de lo artificial: la superficie de un ser viviente puede ocultar una máquina; asimismo, la superficie de una máquina puede ocultar a un ser viviente, un alienígena por ejemplo.¹ La diferencia entre una criatura genuinamente viviente y su sustituto artificial es considerado como un simple producto de la imaginación, una suposición o suspicacia que no puede ser confirmada o refutada por la observación. Pero si la cosa viviente puede ser replicada y reemplazada a voluntad, pierde entonces su irrepetible y única inscripción en el tiempo –su único e irrepetible lapso de vida, que es lo que en última instancia es lo que hace que algo vivo sea vivo–. Y éste es el punto en el cual se torna la documentación indispensable, al producir la vida de la cosa viva como tal: la documentación inscribe la existencia de un objeto en la historia, le da un lapso de vida a esta existencia y le da vida como tal –independientemente de si el objeto fue *originalmente* natural o artificial–. La diferencia entre lo vivo o natural y lo artificial es exclusivamente una diferencia narrativa. No puede ser observada sino sólo relatada, documentada. A un objeto puede dársele una

prehistoria, una génesis, un origen por medio de una narrativa. De manera incidental, la documentación técnica, nunca se construye como una historia sino como un sistema de instrucciones para producir objetos particulares bajo una serie de circunstancias determinadas. La documentación artística, real o ficticia, es en contraste principalmente narrativa, y por lo tanto evoca la irrepitibilidad del tiempo viviente. Lo artificial puede así transformarse en vivo, natural, por medio de la documentación de arte, al narrar la historia de su origen, su *making of*. La documentación de arte es el arte de transformar cosas artificiales en cosas vivas, una actividad viviente emergente de una práctica técnica: es un bioarte que a su vez es biopolítico. Esta función básica de la documentación de arte fue contundentemente mostrada en el *Blade Runner* de Ridley Scott. En la película, a los humanos artificialmente producidos, llamados *replicantes* se les dota de documentación fotográfica cuando son producidos, lo cual debe certificar su origen *natural* –imágenes falsas de sus familias, residencias, etc–. Aunque esta documentación es ficticia, le concede vida a los replicantes –subjetividad– que los hace indistinguibles de los humanos *naturales* tanto *interior* como exteriormente. Es porque los replicantes son inscritos en la vida, en la historia, por medio de esta documentación, que pueden continuar la vida de una manera ininterrumpida y totalmente individual. Consecuentemente, la búsqueda del héroe por la *verdadera* distinción objetivamente determinable entre lo natural y lo artificial prueba ser ultimadamente fútil, porque, como hemos visto, esta distinción sólo puede establecerse a través de una narrativa artísticamente documentada.

38

El hecho de que la vida es algo que puede ser documentado pero no inmediatamente experimentado no es un descubrimiento reciente. Incluso uno podría sostener que esto constituye una definición de lo que es la vida: la vida puede ser documentada mas no mostrada. En su libro *Homo Sacer*, Giorgio Agamben señala que la *nuda vida* aún debe encontrar una representación política y cultural.² Agamben propone que miremos el campo de concentración como la representación cultural de la *nuda vida* porque a sus ocupantes les han robado –y carecen de– todas las formas de representación política: lo único que puede decirse de ellos es que están vivos. Por lo tanto, sólo pueden ser matados, no sentenciados por una corte o sacrificados en un ritual religioso.

Agamben cree que este tipo de vida extrajurídica aunque anclada en la ley es paradigmática de la vida misma, aunque haya mucho que decir a favor de esta definición de la vida, debemos recordar que la vida en un campo de concentración generalmente se piensa que está más allá de nuestras capacidades de observación e imaginación. La vida en un campo de concentración puede ser reportada –puede ser documentada– pero no puede presentarse para observarse.³ La documentación de arte por lo tanto describe el ámbito de la biopolítica mostrando cómo lo vivo puede ser reemplazado por lo artificial, y cómo lo artificial puede tornarse vivo por medio de una narrativa. Unos ejemplos ilustrarán las diferentes estrategias de documentación.

Al final de los años setenta y principios de los años ochenta, el grupo de Moscú *Kollektivnye Deystviya* (Grupo de acción colectiva) organizó una serie de *performances*, concebidos en su mayoría por el artista Andrey Monastyrsky, mismos que tuvieron lugar en las afueras de Moscú con sólo los miembros del grupo y unos cuantos invitados estaban presentes. No es sino a través de una documentación de fotografías y textos que estos *performances* se hicieron accesibles a un público mayor.⁴ Los textos no describen exactamente las acciones sino más bien las experiencias, pensamientos, y emociones de aquellos que participan –y como resultado, estos documentos poseen un carácter literario y son fuertemente narrativos–. Estos *performances* extremadamente minimalistas se llevaron a cabo en un campo blanco, cubierto de nieve, una superficie que recordaba el fondo blanco de los cuadros suprematistas de Kazimir Malevich, que se han convertido en la marca de la vanguardia rusa. Al mismo tiempo, sin embargo, el significado de este fondo blanco fue completamente transformado; Malevich lo había presentado como el símbolo de una *no-objetividad* radical de su arte, como el símbolo de una ruptura con toda la naturaleza y con toda narrativa, al igualar el fondo blanco *artificial* del suprematismo con el fondo blanco *natural* de la nieve pura se transponía el arte *no-objetivo* de Malevich a la vida específicamente, por el hecho de usar un texto narrativo que le atribuía otra genealogía (o más bien le imponía una genealogía) al blanco del suprematismo. Las pinturas de Malevich pierden así su carácter de obras de arte autónomas, y son a su vez reinterpretadas como la documentación de una experiencia vivida en la nieve de Rusia.

Esta reinterpretación de la vanguardia Rusa es incluso más directa en el trabajo de otro artista de Moscú de este periodo, Francisco Infante, quien en su *performance Posvyashchenie (Consagración)* desplegó en la nieve una de las composiciones suprematistas de Malevich reemplazando una vez más el fondo blanco con nieve. Una genealogía viva ficticia es atribuida a la pintura de Malevich, y aquella hace que la pintura se vea conducida fuera de la historia del arte hacia la vida: como era el caso de los replicantes en *Blade Runner*. Esta transformación de la obra de arte en documentación de un evento de la vida, abre un espacio en donde todo tipo de obras genealógicas podrían igualmente ser descubiertas o reinventadas, algunas de ellas plausiblemente históricas: por ejemplo, el fondo blanco de las pinturas suprematistas puede ser interpretado como el papel blanco que le sirve de fondo a todo tipo de documentación burocrática, tecnológica o artística. En este sentido, puede decirse que la documentación también tiene nieve en el fondo –y de esta manera el juego de las inscripciones narrativas puede ser extendido cada vez más–. Un efecto dramático similar se da con las inscripciones narrativas que se ponen en escena en las instalaciones de Sophie Calle, *Les aveugles (Los ciegos)* y *Blind Color*. En *Les aveugles* de 1986, se documenta una encuesta que la artista llevó a cabo. A personas que nacieron invidentes se les pedía que describieran su concepto de belleza. Algunas respuestas se referían a obras de arte figurativo, de las cuales estos invidentes habían escuchado hablar, y que representaban el mundo visible, real, de una manera especialmente impresionante. En su instalación, la artista confronta las descripciones de estas obras de arte dadas por los invidentes con las reproducciones de las pinturas descritas. Para *Blind Color* de 1991, Calle le pidió a las personas invidentes que describieran lo que ven, y luego escribió sus respuestas en paneles, que a su vez yuxtapuso con textos sobre pintura monocroma escritos por artistas como Kazimir Malevich, Yves Klein, Gerard Richter, Piero Manzoni y Ad Reinhardt. En estas documentaciones de arte, presentadas como resultado de una investigación sociológica, la artista logra atribuir una genealogía extraña a las obras de arte mimético tradicional, y al mismo tiempo a los ejemplos de pintura moderna que generalmente son entendidos como artificiales, abstractos y autónomos. Para los invidentes, las pinturas miméticas y figurativas se vuelven totalmente ficticias, artificialmente

construidas, y por así decirlo autónomas. En contraste, los monocromos modernos se muestran como representaciones de la visión de los invidentes. Aquí se vuelve obvio hasta qué punto nuestro entendimiento de una obra de arte en particular depende de su funcionamiento como documento de una cierta situación de vida.

Finalmente mencionaremos aquí el performance de Carsten Höller, *The Baudouin/Boudewijn Experiment: A Large-Scale, Non-Fatalistic Experiment in Deviation*, (El experimento Baudoin/Boudewijn. Un experimento a gran escala, no fatalista, sobre una desviación) que se llevó a cabo en el Atomium de Bruselas en 2001. Un grupo de personas fue encerrado en el interior de una de las esferas que conforman el Atomium y ahí pasaron un día completo aislados del mundo exterior. Höller frecuentemente se ocupa de transformar los espacios *abstractos* de la arquitectura moderna radical en espacios de experiencia de vida: es otra manera de transformar el arte en vida, por medio de la documentación. En este caso, escogió para su *performance* un espacio que encarna el sueño utópico y que no sugiere inmediatamente un ambiente doméstico. Sin embargo el trabajo alude principalmente a los programas de televisión comercial como *Big Brother*, en donde se muestra a personas forzadas a convivir en un espacio cerrado. La diferencia entre la documentación de la televisión comercial y la documentación de arte se vuelve especialmente clara. Es precisamente por la imagen reiterada de personas encerradas, que el espectador llegue a sospechar que existe manipulación, preguntándose constantemente qué es lo que sucede en el espacio oculto detrás de estas imágenes en donde sucede la vida *real*. En contraste, el *performance* de Höller no se muestra, simplemente se documenta —específicamente por medio de las narrativas de los participantes, que describen aquello que no puede ser visto—. Aquí entonces, la vida es entendida como algo narrado y documentado pero incapaz de ser mostrado o presentado. Por ello le concede a la documentación la plausibilidad de representar la vida cosa que una presentación visual directa no posee.

Topología del Aura

Algunos de los ejemplos citados son particularmente relevantes para el análisis de la documentación de arte porque muestran cómo obras de arte famosas y bien conocidas en la historia del arte pueden ser utilizadas de una manera nueva –no como arte sino como documentación–. Al mismo tiempo son evidentes los movimientos por los cuales se produce la documentación de arte y simultáneamente la diferencia entre obra de arte y documentación de arte. Pero una pregunta importante queda por contestar: si sólo es posible documentar la vida con una narrativa y no puede ser mostrada, entonces ¿cómo puede ser que esta documentación puede ser mostrada en un espacio de arte sin pervertir su naturaleza? Generalmente, la documentación de arte se muestra en el contexto de una instalación. Sin embargo, la instalación es una forma de arte en donde no sólo imágenes, textos u otros elementos de que se compone juegan un papel decisivo, sino también el espacio mismo donde se encuentra. Este espacio no es abstracto o neutral, pero es en sí mismo obra de arte, al mismo tiempo que espacio de vida. La colocación de documentación en una instalación como acto de inscripción en un espacio particular, no es por lo tanto un acto neutro de muestra, sino un acto que logra en el nivel del espacio lo que la narrativa logra en el nivel del tiempo: la inscripción en la vida. La manera en que este mecanismo funciona puede ser descrito mediante el concepto de aura, que Walter Benjamin introdujo precisamente con la intención de distinguir entre el espacio de vida de una obra de arte y su sustituto técnico, que no tiene sitio o contexto. El ensayo de Benjamin *La obra de arte en la era de la reproductibilidad mecánica* se volvió famoso principalmente por su uso del concepto de aura. Desde entonces, éste ha tenido una larga carrera en la filosofía, especialmente la celebrada frase *pérdida de aura*, la cual caracteriza el destino del original en la era moderna. Este énfasis en la pérdida de aura es, por un lado legítimo y claramente se conforma y corresponde a la intención general del texto de Benjamin. Por otro lado nos lleva inevitablemente a preguntarnos: ¿cómo se origina el aura antes de que se pierda? Aquí desde luego, hablamos del aura no en el sentido general de un concepto religioso o teosófico, sino en el sentido específico utilizado por Benjamin. Una lectura atenta del texto de Benjamin aclara que el aura se origina sólo en virtud de la tecnología moderna de la reproducción –es decir, aparece en el mismo momento en que se pierde y emerge por la misma razón por que se pierde–.

En su ensayo, Benjamin comienza examinando la posibilidad de una reproducción perfecta, en la cual es posible distinguir material, visual o empíricamente el original de la copia. Una y otra vez Benjamin insiste en esta perfección. Habla de una reproducción técnica como *la reproducción más perfecta* que es capaz de mantener intactas las cualidades materiales de la obra de arte.⁵ Ahora bien, queda la duda de si las técnicas de reproducción que existieron en ese momento o incluso ahora, alguna vez lograron el grado de perfección que hace imposible distinguir empíricamente entre el original y la copia. Para Benjamin sin embargo, la posibilidad ideal de tan lograda reproductibilidad o clonación perfecta, es más importante que las posibilidades técnicas existentes en su día. La pregunta que plantea es: ¿la extinción de la distinción material entre original y copia significa la extinción de la misma distinción?

Benjamin responde esta pregunta negativamente. La desaparición de toda distinción material entre el original y la copia –o por lo menos su desaparición potencial– no elimina otra distinción, invisible pero no menos real entre ellos: el original posee un aura que la copia no tiene. Así, la noción de aura se hace necesaria como un criterio para distinguir entre original y copia sólo porque la tecnología de reproducción ha vuelto obsoleto todo criterio material. Y esto significa que el concepto de aura, y el aura mismo, pertenecen exclusivamente a la modernidad. El aura es, para Benjamin, la relación de la obra de arte con el sitio en el que se encuentra –la relación con su contexto externo–. El alma de la obra de arte no esta en su cuerpo; más bien, el cuerpo de la obra de arte se encuentra en su aura, en su alma. Esta otra topología de la relación entre el alma y el cuerpo tiene tradicionalmente un lugar en la *gnosis*, en la teosofía y en escuelas de pensamiento similares sobre las cuales no sería apropiado insistir aquí. Lo importante es notar que para Benjamin, la distinción entre el original y la copia es topológica –y como tal, es completamente independiente de la naturaleza material del trabajo–. El original tiene un sitio particular –y a través de este sitio particular, el original se inscribe en la historia como este objeto único–. La copia por contraste, es virtual, sin sitio, ahistórica: desde el inicio aparece como multiplicidad potencial. Reproducir algo es desplazarlo de su sitio, desterritorializarlo –la reproducción transpone la obra de arte en

una red de circulación topológicamente indeterminada—. Las formulaciones de Benjamin son bien conocidas: *Incluso la reproducción más perfecta de una obra de arte carece de un elemento: su aquí y ahora, su existencia única en el lugar en donde se encuentra* ⁶ y continúa: *Estos ‘aquí’ y ‘ahora’ del original constituyen su concepto de autenticidad, y establecen la base para la noción de la tradición que hasta el presente le ha permitido transitar como un objeto con entidad e identidad.*⁷ Por lo tanto, la copia carece de autenticidad, no porque difiera del original sino porque no tiene ubicación y consecuentemente no está inscrita en la historia. Así pues, para Benjamin, la reproducción técnica como tal no es la razón para la pérdida del aura. La pérdida del aura es introducida sólo con un nuevo gusto estético —el gusto del consumidor moderno que prefiere la copia o la reproducción al original—. El consumidor de hoy día prefiere el arte que le es entregado a domicilio. Tal consumidor no quiere desplazarse, viajar a otro lugar, ser colocado en otro contexto para experimentar el original como original. Más bien él o ella quiere que el original venga a él o ella —como de hecho sucede, pero sólo como copia—. Cuando la distinción entre original y copia es topológica, entonces el momento topológicamente determinado del espectador define esta distinción. Si nos desplazamos hacia la obra de arte, entonces es un original. Si forzamos la obra de arte a venir a nosotros, entonces es una copia. Por esta razón, la disfunción entre original y copia tiene, en el trabajo de Benjamin, una dimensión de violencia. De hecho, Benjamin no sólo habla de la pérdida de aura sino de su destrucción⁸ y la violencia de esta destrucción de aura no es menos por el hecho de que el aura es invisible. Desde el punto de vista de Benjamin, el trauma material al original es mucho menos violento, porque se inscribe en la historia del original dejando rastros en su cuerpo. La desterritorialización del original, el desplazamiento de su sitio por medio del acercamiento, es por contraste, un empleo de violencia invisible y por lo tanto más devastador porque no deja rastros materiales.

La nueva interpretación de Benjamin de la distinción entre original y copia abre la posibilidad no sólo de hacer una copia del original sino de hacer un original de la copia. Así que cuando la distinción entre original y copia es meramente topológica, contextual, no sólo es posible desplazar una forma original de su sitio y desterritorializarla, es posible también reterritorializar la

copia. Benjamin llama la atención sobre esta posibilidad cuando escribe sobre la figura de iluminación profana y se refiere a las formas de vida que pueden llevar a la iluminación profana: "El lector, el pensador, el ocioso, el 'flâneur' son tipos de 'illuminati' tanto como el opiómano, el soñador, el extático".⁹ Llama la atención el que estas figuras de la iluminación profana también son figuras en movimiento –especialmente el *flâneur*–. El *flâneur* no pide que las cosas vengan a él; él va hacia las cosas. En este sentido, el *flâneur* no destruye el aura de las cosas; la respeta. O más bien, sólo a través suyo el aura emerge de nuevo. La figura de la iluminación profana es el reverso de la *pérdida de aura* que proviene del hecho de colocar la copia en una topología de circulación indeterminada a través de los modernos medios masivos. Ahora bien, sin embargo, es claro que la instalación también puede contarse entre las figuras de la iluminación profana, porque transforma al espectador en *flâneur*. La documentación de arte, que por definición consiste en imágenes y textos que son reproducibles, adquiere a través de la instalación un aura del original, de lo viviente y lo histórico. En la instalación, la documentación adquiere un sitio, el aquí y ahora de un evento histórico. Porque la distinción entre original y copia es enteramente topológica y situacional, todos los documentos colocados en la instalación serán originales. Si la reproducción crea copias de los originales, la instalación hace originales de las copias. Esto significa que la suerte del arte moderno y contemporáneo no puede ser reducida a la *pérdida de aura*; más bien, la (pos) modernidad pone en escena un juego complejo de desplazamientos de unos sitios y de reinsertiones en otros sitios (nuevos), de desterritorialización y reterritorialización, de despojamiento y de restauración de aura. Lo que distingue la era moderna de periodos anteriores ese encuentra en el simple hecho de que la originalidad de la obra moderna no está determinada por su naturaleza material sino por su aura, por su contexto, por su sitio histórico. Consecuentemente, y como lo subraya Benjamin, la originalidad no representa un valor eterno. En la era moderna, la originalidad no ha sido simplemente perdida, sino que se ha vuelto variable–. Dicho de otro modo, el valor eterno de la originalidad ha sido remplazado simplemente por el eterno (no) valor de lo no original. Como de hecho sucede en algunas teorías del arte, las copias eternas no existen, de la misma manera que tampoco existen los originales eternos. Ser un original y poseer un aura significa lo mismo que estar vivo. Mas la vida no

es algo que el ser viviente tiene en *sí mismo*. Antes bien, es la inscripción de un determinado ser en un contexto de vida –en un lapso de vida y un espacio de vida–. Esto mismo revela la razón más profunda del porqué la documentación de arte sirve como un campo de la biopolítica –y revela la dimensión más profunda de la biopolítica moderna en general–. Dicho de otro modo, la era moderna constantemente sustituye lo artificial, lo técnicamente producido y lo simulado por lo real, o (lo que es lo mismo) lo reproducible por lo único. No es una coincidencia el que la clonación se haya convertido en el emblema de la biopolítica, porque es precisamente en la clonación, no importando si ésta se convierte en una realidad permanente o permanece como fantasía, que percibimos la vida como desplazada de su sitio, cosa que a su vez es percibida como la amenaza real de la tecnología contemporánea. En reacción a esta amenaza, estrategias defensivas y conservadoras, se ofrecen y tratan de prevenir el desplazamiento de la forma de vida de su sitio por medio de regulaciones y prohibiciones, aún cuando la futilidad de semejantes esfuerzos es obvia incluso para aquellos que luchan por instaurarlas. Lo que no se percibe en esto es que la era moderna claramente tiene estrategias de hacer algo vivo y original a partir de algo artificial y reproducido. Las prácticas de la documentación de arte y de la instalación en particular revelan otro cambio para la biopolítica: en vez de rechazar la modernidad, desarrollan estrategias de resistencia y de inscripción basadas en la situación y el contexto, lo cual hace posible transformar lo artificial en algo vivo y lo repetitivo en algo único.

1. Boris Groys, *Unter Verdacht: Eine Phänomenologie der Medien* (Munich: Carl Hanser Verlag, 2000), pp. 54ff.
2. Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare life*, trad. Daniel Heller-Roazen (Stanford University Press, 1998), pp. 166ff.
3. Ver también Jean-François Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute*, trad. Georges van den Abbeele (Manchester: Manchester University Press; Minneapolis: Minnesota University Press, 1998).
4. Ver *Kollektivnye Deystviya: Pojezdki za gorod, 1977-1998* (Moscow: Ad Marginem, 1998). Ver también Hubert Klocker, "Gesture and the object, Liberation as Aktion: A European Component of Performative Art"; en *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Vienna: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst; Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; y Tokyo: Museum of Contemporary Art, 1998-99), pp. 166-167.

5. Walter Benjamin, "The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction", en *Illuminations*, trad. Harry Zohn (London: Fontana, 1992), pp. 214-215.
6. *Ibid.*, p. 214.
7. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitaler seiner technischen Reproduzierbarkeit*, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, pt. 2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974).
8. Walter Benjamin, "The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction", in *Illuminations*, trad. Harry Zohn (London: Fontana, 1992), p. 217.
9. Walter Benjamin, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ed. Peter Demetz, trad. Edmund Jephcott (New York: Schocken Books, 1986), p. 190.

POÉTICA VS. ESTÉTICA

El tópico central de los ensayos incluidos en este libro (*Going Public*, Sternberg Press, 2011) es el arte. En el periodo de la modernidad –en el que aún vivimos– todo discurso sobre arte es automáticamente incluido en la noción general de la estética. Desde la *Crítica del juicio* de Kant de 1790, se volvió extremadamente difícil para cualquiera que escribiera sobre arte escapar a la gran tradición de la reflexión estética –y evitar ser juzgado por lo que se espera de acuerdo a los criterios formados en esta tradición–. Esta es precisamente la tarea que persigo en estos ensayos: escribir sobre arte de manera no-estética. Esto no significa que desee desarrollar algo como una *antiestética*, porque toda antiestética es obviamente sólo una forma más específica de la estética. Más bien, mis ensayos evitan del todo la actitud estética, en todas sus variaciones. En cambio, están escritos desde otra perspectiva: la de la poética. Pero antes de caracterizar esta otra perspectiva con mayor detalle, quiero explicar por qué tiendo a evitar la actitud estética tradicional.

La actitud estética es la actitud del espectador. Como tradición filosófica y disciplina universitaria, la estética se relaciona con y reflexiona sobre el arte desde la perspectiva del espectador, del consumidor de arte –quien exige al arte la así llamada experiencia estética–. Por lo menos desde Kant, sabemos que la experiencia estética puede ser una experiencia de la belleza o de lo sublime. También puede ser una experiencia de placer sensual. Pero también puede ser una experiencia desagradable *anti-estética*, de frustración, provocada por la obra de arte que carece de todas las cualidades o atributos que la estética *afirmativa* espera que posea. Puede ser la experiencia de una visión utópica que

conduzca a la humanidad fuera de su condición actual a una nueva sociedad en la cual reina la belleza; o en términos de alguna manera distintos, puede redistribuir lo sensible de una manera que vuelva a figurar el campo de visión del espectador al mostrarle ciertas cosas y al darle acogida a ciertas voces que en su momento estaban ocultas o en la oscuridad. Pero también puede demostrar la imposibilidad de proveer experiencias estéticas en el seno de una sociedad basada en la opresión y explotación –sobre la comercialización y mercantilización del arte, que desde un comienzo, socava la posibilidad de una perspectiva utópica–. Como sabemos, estas dos experiencias estéticas aparentemente contradictorias, son capaces de proveer un goce estético equivalente. Sin embargo, para experimentar un goce estético de cualquier tipo, el espectador debe ser educado estéticamente, y esta educación necesariamente refleja el medio social y cultural en el que el espectador nació y en el que él o ella viven. En otras palabras, la actitud estética presupone la subordinación de la producción del arte a su consumo –y, así, la subordinación de la teoría del arte a la sociología–.

50

De hecho, desde un punto de vista estético, el artista es un abastecedor de experiencias estéticas, incluyendo aquellas producidas con la intención de frustrar o modificar la sensibilidades estéticas del espectador. El sujeto de la actitud estética es el amo mientras que el artista es su sirviente. Desde luego, como demostró Hegel, el sirviente puede manipular al amo, y lo hace, pero el sirviente seguirá siendo el sirviente. Y esta situación cambió poco cuando el artista vino a servir al gran público en vez de someterse al régimen de mecenazgo representado por la iglesia o los poderes autocráticos tradicionales. En aquel tiempo, el artista estaba obligado a presentar los *contenidos* –temas, motivos, narrativas, etc.– dictados por la fe religiosa o los intereses del poder político. Hoy día, el artista está obligado a tratar temas de interés público. El público democrático de hoy día quiere encontrar en el arte las representaciones de los temas, las controversias políticas, y las aspiraciones sociales que lo muevan en su vida cotidiana. La politización del arte es a menudo considerada un antídoto a una actitud puramente estética que supuestamente requiere que el arte sea sólo bello. Pero, de hecho, esta politización del arte puede ser fácilmente combinada con su estetización –en la medida en que ambas

son vistas desde la perspectiva del espectador, del consumidor—. Clement Greenberg afirmó que un artista es libre y capaz de demostrar su maestría y su gusto precisamente cuando el contenido de su obra es prescrito por una autoridad externa. Al ser liberado de la pregunta de qué hacer, el artista puede entonces concentrarse en los aspectos puramente formales del arte, en la cuestión de cómo hacerlo —esto es, cómo hacerlo de modo que los contenidos sean atractivos y conmovedores (o repulsivos) a la sensibilidad estética del público—. Si la politización del arte es interpretada, como suele suceder, como la presentación al público de ciertas actitudes políticas de manera que les parezcan atractivas (o repulsivas), entonces la politización del arte queda completamente sujeta a la actitud estética, reducida a empacar contenido políticos de una manera estéticamente atractiva. Pero, por supuesto, a través de un compromiso político real la forma estética pierde su relevancia y puede ser descartada en nombre de la práctica política. Aquí el arte funciona como un anuncio político que se vuelve superfluo cuando alcanza su objetivo.

Éste es sólo un ejemplo entre muchos de cómo la actitud estética es problemática cuando se aplica a las artes. De hecho, la actitud estética no requiere del arte, y funciona mucho mejor sin él. Se dice a menudo que todas las maravillas del arte palidecen en comparación con las maravillas naturales. En términos de experiencia estética, ninguna obra de arte puede siquiera compararse con una puesta de sol de belleza promedio. Los aspectos sublimes de la naturaleza y de la política sólo pueden ser experimentados totalmente al atestiguar una catástrofe natural, una revolución o una guerra —no al leer una novela ni al mirar una pintura—. De hecho, ésta era la opinión compartida de Kant y los poetas y artistas románticos que pusieron en marcha los primeros discursos estéticos influyentes: el mundo real es el objeto legítimo de la actitud estética (y también de las actitudes éticas y científicas), y no el arte. Según Kant, el arte puede ser un objeto legítimo de contemplación estética sólo si es creado por un genio —la encarnación de una fuerza natural—. El arte profesional sólo puede servir como un medio de educación en nociones de gusto y juicio estético. Una vez completada esta educación, el arte puede ser descartado, como la escalera de Wittgenstein —para confrontar al sujeto con la experiencia estética de la vida misma—. Visto desde la perspectiva estética, el arte se revela

como algo que puede y debe ser superado. Todo puede ser visto desde la perspectiva estética, el arte no tiene una posición privilegiada. Más bien, el arte se emplaza entre el sujeto de la actitud estética y el mundo. Una persona madura no necesita de la tutela estética del arte: puede confiar en su propia sensibilidad y gusto. El discurso estético, cuando se usa para legitimar el arte, efectivamente sirve para socavarlo. ¿Entonces, cómo explicamos el dominio del discurso estético a lo largo de la modernidad? La razón principal para ello es estadística: la reflexión estética sobre el arte empezó y fue desarrollada en los siglos XVIII y XIX; entonces los artistas eran minoría y los espectadores eran mayoría. La cuestión de por qué debía hacerse arte parecía irrelevante ya que los artistas simplemente hacían arte para ganarse la vida. Y ésta era una explicación suficiente de la existencia del arte. La cuestión era por qué otras personas debían contemplar el arte. La respuesta a esto era: el arte formaría su gusto y desarrollaría su sensibilidad estética –el arte como una educación de la mirada y otros sentidos–. La división entre artistas y espectadores parecía nítida y socialmente establecida: los espectadores eran los sujetos de la actitud estética y las obras de arte producidas por los artistas eran los objetos de contemplación estética. Pero al menos desde comienzos del siglo XX esta simple dicotomía empezó a colapsarse. Los ensayos que a continuación aparecen describen diferentes aspectos de este cambio. Entre estos cambios está la emergencia y el rápido desarrollo de los medios audiovisuales que, a lo largo de todo el siglo XX, transformaron a un gran número de personas en objetos de vigilancia, atención y contemplación, a un grado impensable en cualquier otro periodo de la historia humana. Al mismo tiempo, estos medios visuales se convirtieron en el nuevo ágora para un público internacional, y especialmente para discusiones políticas. Las discusiones políticas que sucedieron en el antiguo ágora griego presuponían la presencia viva inmediata y la visibilidad de sus participantes. Hoy día, cada persona debe establecer su propia imagen dentro del contexto de los medios audiovisuales. Y no sólo es en el mundo virtual popular de *Second Life* que uno crea su *avatar* virtual como un doble artificial a través de quien uno actúa y se comunica. La *primera vida* en los medios contemporáneos funciona de la misma manera. Cualquiera que quiera hacerse público y comenzar a actuar en el ágora político internacional debe crear una persona pública individualizada –y esto no sólo es relevante para las élites políticas y culturales–. El fácil acceso a cámaras

de fotografía y video digital combinado con la plataforma de distribución global ha alterado la relación estadística tradicional entre los productores y los consumidores de imágenes. Hoy día, hay más personas interesadas en la producción que en la contemplación de imágenes.

Bajo estas nuevas condiciones, la actitud estética obviamente pierde la relevancia que tenía en la sociedad. Según Kant, la contemplación estética es desinteresada, porque el sujeto no se interesa por la existencia del objeto contemplado. De hecho, como se ha mencionado, la actitud estética no sólo acepta la no-existencia de su objeto, sino incluso, si este objeto es una obra de arte, presupone su eventual desaparición. Sin embargo, el productor de la propia persona pública individualizada está obviamente interesado en su existencia –y en su capacidad para sustituir el cuerpo *natural*, biológico, del mismo productor–. Actualmente, no sólo son los artistas profesionales, sino todos nosotros, los que debemos aprender a vivir en un estado de exhibición mediática produciendo personas artificiales, dobles o avatares con un propósito dual –el de situarnos en los medios audiovisuales y de ocultar nuestros cuerpos biológicos del escrutinio mediático–. Es claro que semejante persona pública no puede ser el trabajo de fuerzas inconscientes, cuasi-naturales, del ser humano –como es el caso del genio kantiano–. Más bien, tiene que ver con ciertas decisiones técnicas y políticas por las que el sujeto puede ser responsabilizado ética y políticamente. La dimensión política del arte precede a su producción. La política del arte tiene que ver menos con su impacto en el espectador que con las decisiones que llevaron a su emergencia en primer lugar.

53

Esto significa que el arte contemporáneo debe ser analizado no en términos de estética sino más bien en relación a la poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor de arte. De hecho, existe una tradición, mucho más larga, de entender al arte como *poiesis* o *techné* antes que como *aisthesis* o hermenéutica. El desplazamiento de un entendimiento del arte poético o técnico a un análisis estético y hermenéutico es relativamente reciente, y es tiempo de revertir este cambio de perspectiva. De hecho, esta inversión fue comenzada por la vanguardia histórica, por artistas como Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Hugo Ball, o Marcel Duchamp, quienes crearon

narrativas mediáticas en las cuales actuaban como personas públicas haciendo uso de artículos de prensa, enseñanza, escritura, *performance*, y producción de imágenes, todos ellos con la misma importancia. Visto y juzgado desde una perspectiva estética, su trabajo fue mayormente interpretado como una reacción artística a la Revolución Industrial y al tumulto político de su tiempo. Desde luego, esta interpretación es legítima; sin embargo, parece ser aún más legítimo ver sus prácticas artísticas como una vuelco radical de la estética a la poética –más específicamente a la autopoética, a la producción de su propia persona pública–. Obviamente, estos artistas no buscaron complacer al público, satisfacer sus deseos estéticos. Pero tampoco los artistas de la vanguardia deseaban causarle un *shock* al público ni producir imágenes desagradables de lo sublime. En nuestra cultura, la noción de *shock* está conectada principalmente con imágenes de violencia y sexualidad. Pero ni el *Cuadrado negro* (1915) de Malevich, ni los poemas sonoros de Hugo Ball, o *Anemic Cinema* (1926) de Duchamp presentan violencia o sexualidad de manera explícita. Estos artistas vanguardistas tampoco transgreden ningún tabú, por no haber tabú al prohibir los cuadrados negros o los discos rotativos monótonos. Y tampoco sorprenden, porque los cuadrados y los discos no son sorprendivos. En lugar de esto, demuestran las condiciones mínimas para producir un efecto de visibilidad a un nivel casi-cero de forma y significado. Sus trabajos son encarnaciones de la nada, o, dicho de otro modo, de pura subjetividad. Y es en este sentido que son trabajos puramente autopoéticos, que otorgan forma visible a una subjetividad vaciada, purificada de cualquier contenido específico. La tematización de la nada y de la negatividad no es un signo de su *nihilismo* ni una protesta contra la *anulación* de la vida bajo las condiciones del capitalismo industrial. Son simplemente los signos de un nuevo comienzo –de una *metanoia* que lleva al artista de un interés por su mundo externo a la construcción autopoética de su propio ser–.

Actualmente, esta práctica autopoética puede ser fácilmente interpretable como una especie de producción comercial de imágenes, como desarrollo de marcas o generadores de moda. No hay duda alguna de que toda persona pública es también una mercancía, y que cualquier gesto hacia lo público sirve el interés de numerosos usufructuarios y accionistas potenciales. Y es claro también

que hace mucho tiempo que los artistas de la vanguardia se convirtieron en esas marcas comerciales. Siguiendo esta línea argumentativa, es fácil percibir cualquier gesto autopoético como un gesto de auto-mercantilización –para en seguida lanzar una crítica de la práctica autopoética como una operación de encubrimiento, diseñada para ocultar las ambiciones sociales y deseo de lucro del protagonista–. Si bien esta crítica aparece como persuasiva a primera vista surge la pregunta ¿qué propósito sirve esta crítica?

No hay duda de que en el contexto de la civilización contemporánea más o menos dominada por el mercado, todo puede ser interpretado como un efecto de las fuerzas del mercado, de una manera u otra. Por esta razón, el valor de tal interpretación es nulo, porque una explicación de todo no puede explicar nada en particular. Mientras que la *autopoiesis* puede ser utilizada –y es usada– como un medio de auto-mercantilización, la búsqueda de intereses privados detrás de cada persona pública significa proyectar las realidades del capitalismo y del mercado más allá de sus fronteras históricas. Se hacía arte antes de la emergencia del capitalismo y del mercado del arte, y se hará después que desaparezcan. También se hizo arte en y durante la era moderna en lugares que no eran capitalistas y que no tenían mercado de arte, como en los países socialistas. Esto indica que cada acto de hacer arte forma parte de una tradición que no está totalmente definida por el mercado del arte –y en consecuencia, no puede ser explicado exclusivamente en términos de una crítica al mercado y a las instituciones de arte capitalistas–.

55

Aquí surge una pregunta más sobre el valor del análisis sociológico para la teoría del arte en general. El análisis sociológico considera cualquier arte concreto como emergente de un cierto presente concreto o contexto social pasado –y como una manifestación de este contexto–. Pero esta manera de entender el arte nunca ha aceptado el giro moderno del arte mimético al no-mimético, al arte constructivista. El análisis sociológico todavía ve el arte como el reflejo de una realidad preexistente, a saber, el medio social *real* en el cual el arte es producido y distribuido. Sin embargo, el arte no puede ser explicado completamente como una manifestación de medios sociales y culturales *reales*, porque los medios sociales en los cuales el arte emerge y circula también son artificiales, y constan de personas públicas creadas artísticamente –mismas que, consiguientemente, son creaciones artísticas–.

Las sociedades *reales* consisten en personas vivientes reales. Y por lo tanto, los sujetos de la actitud estética deben ser personas vivientes reales capaces de tener experiencias estéticas vivas y reales. En este sentido la actitud estética culmina en el entendimiento sociológico del arte. Pero si uno mira el arte desde la posición de lo poético, lo técnico, lo autoral, la situación cambia drásticamente porque como todos sabemos, el autor ya está muerto –o al menos ausente–. Como productor de imágenes uno opera en un espacio mediático en donde no existe una diferencia clara entre lo vivo y lo muerto –porque lo vivo y lo muerto son representados por personas igualmente artificiales–. Por ejemplo, las obras de arte producidas por artistas vivos y las obras de arte producidas por artistas muertos comparten rutinariamente los mismos espacios en los museos –y el museo es históricamente el primer contexto para el arte construido artificialmente–. Lo mismo puede decirse de Internet, que tampoco diferencia claramente lo vivo de lo muerto. Por otro lado, los artistas a menudo rechazan la sociedad de sus contemporáneos, lo mismo que la aceptación del museo o los sistemas mediáticos, prefiriendo a su vez proyectar sus personas al mundo imaginario de los no nacidos. Y es en este sentido que el arte representa una noción expandida de nuestra sociedad, porque incluye no sólo a lo vivo sino a lo muerto –así como a los no nacidos–. Y ésta es la razón real de las deficiencias del análisis sociológico del arte: la sociología es una ciencia de lo vivo, con una preferencia instintiva de lo viviente sobre lo muerto. Por el contrario, el arte constituye una forma moderna de superar esta preferencia, al establecer una igualdad entre lo vivo y lo muerto.

LA OBLIGACIÓN DE AUTO-DISEÑARSE

El diseño como lo conocemos actualmente es un fenómeno del siglo XX. Claro que, la preocupación por la apariencia de las cosas no es nueva. Todas las culturas se han preocupado por hacer ropa, objetos cotidianos, espacios interiores, espacios sagrados o profanos, espacios de poder o privados, *hermosos e impresionantes*.

La historia de las artes aplicadas es, en efecto, larga. Sin embargo, el diseño moderno surgió precisamente de la revuelta en contra de la tradición de las artes aplicadas. La transición de las artes aplicadas tradicionales al diseño moderno señaló un cambio de paradigma más radical aún que el de la transición del arte tradicional al arte moderno. Este cambio de paradigma, sin embargo, es a menudo pasado por alto. La función del diseño ha sido descrita con frecuencia usando la vieja oposición metafísica entre apariencia y esencia. El diseño, desde este punto de vista, sería responsable sólo de la apariencia de las cosas, y por lo tanto parece predestinado a ocultar la esencia de las cosas, y apartar el entendimiento del espectador de la verdadera naturaleza de la realidad. Por lo tanto el diseño ha sido repetidamente interpretado como una epifanía del mercado omnipresente, del valor de cambio del fetichismo de la mercancía, de la sociedad del espectáculo –como la creación de una superficie seductora detrás de la cual las cosas no sólo son invisibles, sino que desaparecen por completo–.

El diseño moderno, tal y como emergió al comienzo del siglo XX interiorizó esta crítica dirigida a las artes aplicadas tradicionales y se fijó la tarea de revelar la esencia oculta de las cosas en lugar de diseñar su superficie. Con el fin de exponer su verdadera naturaleza, el diseño vanguardista buscó eliminar y purificar todo aquello acumulado durante siglos en la superficie de las cosas por la práctica de las artes aplicadas. El diseño moderno, por lo tanto, no consideraba como su tarea la creación de una superficie, sino que, busca cómo eliminarla –era diseño negativo, anti-diseño–. El diseño moderno genuino es reduccionista; no agrega, subtrae. No se trata simplemente de diseñar cosas individuales para ofrecerlas a la mirada y al consumo del espectador para seducirlo. Más bien, el diseño busca darle forma a la mirada de los espectadores de tal manera que ellos sean capaces de descubrir las cosas por sí mismos. Una característica central del cambio de paradigma de las artes aplicadas tradicionales al diseño moderno fue la extensión de la voluntad de diseño del ámbito de las cosas hacia el de los seres humanos –entendidos como una cosa más entre muchas otras–. El ascenso del diseño moderno está profundamente vinculado con el proyecto de rediseñar al humano viejo en *nuevo hombre*. Este proyecto, que surgió a principios del siglo XX, y es a menudo descartado como utópico, de hecho nunca ha sido realmente abandonado. En una forma comercializada y modificada, este proyecto continúa teniendo un efecto y su potencial utópico inicial ha sido actualizado repetidamente. El diseño de las cosas que se presentan a la mirada del sujeto espectador es crucial para un entendimiento del diseño. La última forma del diseño es, no obstante, el diseño del sujeto. Los problemas del diseño sólo son tratados adecuadamente si al sujeto se le pregunta cómo quiere manifestarse, qué forma quiere darse y cómo quiere presentarse a la mirada del Otro.

58

Esta cuestión se planteó por primera vez con la agudeza apropiada a principios del siglo XX –después de que Nietzsche diagnosticó la muerte de Dios–. Mientras Dios estuviera vivo el diseño del alma sería para las personas más importante que el diseño del cuerpo. El cuerpo humano, junto con su medio ambiente, se entendía desde la perspectiva de la fe como una superficie externa que ocultaba el alma. Dios era el único vigilante del alma. Para Él, el alma recta, éticamente correcta, supuestamente se le aparecía como hermosa –esto es,

simple, transparente, bien construida, proporcionada y sin estar desfigurada por los vicios o por cualquier pasión terrenal-. A menudo se pasa por alto que la ética, en la tradición cristiana, siempre ha estado subordinada a la estética –es decir, al diseño del alma-. Las reglas éticas, como las reglas del ascetismo espiritual –el de los ejercicios espirituales, el entrenamiento espiritual– sobre todo persiguen el fin de diseñar el alma de tal manera que esta sea aceptable a los ojos de Dios, para que Él le permita entrar al paraíso. El diseño del alma propia bajo la mirada de Dios es un tema persistente en los tratados teológicos, y sus reglas pueden visualizarse con la ayuda de las representaciones medievales del alma en espera del Juicio Final. El diseño del alma, destinado a la mirada de Dios, era claramente distinto de las artes aplicadas mundanas: mientras que las artes aplicadas buscaron riqueza de materiales –ornamentación compleja y resplandor centrífugo– el diseño del alma se enfocó en lo esencial; lo llano, lo natural, lo reducido e incluso lo ascético. La revolución en el diseño que tuvo lugar en el comienzo del siglo XX puede mejor caracterizarse como la aplicación de las reglas del diseño del alma al diseño de los objetos materiales.

La muerte de Dios significó la desaparición del vigilante del alma, para quien el diseño se practicó por siglos. Por lo tanto el sitio del diseño se desplazó. El alma se convirtió en la suma de las relaciones con las que el cuerpo humano entraba al mundo. Previamente, el cuerpo era la prisión del alma; ahora el alma se vuelve el ropaje del cuerpo –su apariencia social, política y estética-. Súbitamente la apariencia de la ropa en la cual aparecen los humanos es la única posibilidad de manifestación del alma, igualmente las cosas cotidianas con las que se rodean, los espacios que habitan. Con la muerte de Dios, el diseño se convirtió en el medio del alma, la revelación del sujeto oculto dentro del cuerpo humano. De este modo tomó una dimensión ética de la cual carecía previamente. En el diseño, la ética se tornó estética; se volvió forma. Ahí donde alguna vez se encontraba la religión, emergió el diseño. El sujeto moderno ahora tiene una nueva obligación: la obligación de auto-diseñar una presentación estética de sí mismo como sujeto ético. El ataque en contra del diseño, éticamente motivado, lanzado repetidamente en el curso del siglo XX y formulado en términos éticos y políticos, sólo puede ser entendido sobre la base de esta nueva definición del diseño; este ataque sería enteramente incongruente si fuera dirigido a las artes aplicadas tradicionales. El famoso ensayo de Adolf Loos *Ornamento y delito* es un ejemplo temprano de este giro.

Desde el inicio de su ensayo, Loos postula la unidad de lo estético y de lo ético. Loos condena cualquier tipo de decoración y de ornamento, como una señal de depravación, de vicio. Loos juzga la apariencia de las personas, en la medida que representan un exterior conscientemente diseñado, como la expresión inmediata de su postura ética. Por ejemplo, creía haber demostrado que sólo los criminales, primitivos, paganos o degenerados se ornamentan tatuando su piel. El ornamento era de este modo una expresión de su inmoralidad, del crimen: "El papú cubre con tatuajes su piel, su bote, sus remos, en fin, todo a lo que puede ponerle las manos encima. No es un criminal. La persona moderna que se tatúa es un criminal o un degenerado".¹ Llama la atención particularmente el hecho de que Loos no haga la distinción entre tatuarse la piel y decorar un bote o un remo. Así como se espera del hombre moderno que se presente a la mirada del Otro como sincero, sencillo, sin ornamentos, un objeto sin diseño, deben presentarse todos aquellos otros objetos con los que éste tenga una relación como sinceros, sencillos, sin ornamentos, sin diseño. Sólo entonces demostrará que el alma de la persona que los usa es pura, virtuosa e incorrupta. Loos dice que la función del diseño no es compactar, decorar, y ornamentar las cosas de diferente manera cada vez, esto es, diseñar constantemente un exterior adicional para que el interior, la verdadera naturaleza de las cosas, permanezca oculto. Más bien, la verdadera función del diseño moderno es prevenir totalmente a las personas de querer diseñar cosas. De esta manera Loos describe sus intentos de convencer al zapatero de no ornamentar los zapatos que le ha pedido.² Para Loos, es suficiente que el zapatero use el mejor material disponible y lo trabaje con esmero. Es la calidad del material y la honradez y precisión del trabajo, no su apariencia externa la que determinará la calidad de los zapatos. El aspecto criminal que conlleva el ornamentar los zapatos es el ornamento que oculta la honradez del zapatero, esto es, la dimensión ética de los zapatos. Los aspectos insatisfactorios del producto están escondidos detrás del ornamento y lo éticamente impecable se vuelve irreconocible a causa del mismo. Para Loos el verdadero diseño, es la lucha en contra del diseño –en contra de la voluntad criminal que oculta la esencia ética de las cosas detrás de su superficie estética–. Sin embargo y paradójicamente, sólo la creación de otra capa reveladora de ornamento –es decir, de diseño– garantiza la unidad de lo ético y lo estético que Loos buscaba.

Los aspectos mesiánicos y apocalípticos de la lucha en contra de las artes aplicadas en la cual estaba Loos involucrado son inconfundibles. Por ejemplo, Loos escribió: "No llore, ¿no ve usted que nuestra grandeza reside en nuestra incapacidad para crear ornamento nuevo? Nos hemos desplazado más allá del ornamento, hemos logrado la simplicidad llana y sin decorar. ¡Aguarde, es el momento preciso, la plenitud nos espera. Pronto las calles de las ciudades brillarán como muros blancos! Como Sion, La Ciudad Sagrada, la capital del Paraíso. Entonces la plenitud será nuestra".³ La lucha contra las artes aplicadas es la lucha final antes de la llegada del Reino de Dios en la Tierra. Loos deseaba bajar el paraíso a la tierra; deseaba ver las cosas como son, sin ornamento. De esta manera Loos deseaba apropiarse de la mirada divina. Pero no sólo eso; quería que todos fueran capaces de ver las cosas como son reveladas a la mirada de Dios. El diseño moderno quiere el apocalipsis ahora mismo, el apocalipsis que devela y desnuda las cosas de sus ornamentos y causa ser vistas como son verdaderamente. Sin la afirmación de que el diseño manifiesta la verdad de las cosas, sería imposible entender muchas de las discusiones entre diseñadores, artistas, y teóricos del arte durante el siglo XX. Artistas como Donald Judd o arquitectos como Herzog y de Meuron, para nombrar sólo unos pocos, no argumentan estéticamente cuando desean justificar sus prácticas artísticas, más bien lo hacen éticamente, y al hacerlo apelan a la verdad de las cosas como tal. El diseñador moderno no espera que el apocalipsis desnude y revele la capa externa de las cosas y las muestre a la personas como son realmente. El diseñador quiere aquí y ahora la visión apocalíptica que haga de todos *nuevos hombres*. El cuerpo toma la forma del alma. El alma se vuelve el cuerpo. Todo es paradisiaco. El paraíso se vuelve mundano, material. La modernidad se vuelve absoluta.

El ensayo de Loos no es un fenómeno aislado. Más bien, refleja el afán de toda la vanguardia artística del siglo XX, en busca de la síntesis entre arte y vida. Esta síntesis supuestamente sería alcanzada al eliminar las cosas que se veían demasiado cargadas de arte y vida. Ambas debían alcanzar el punto cero de lo artístico para lograr la unidad. Lo convencionalmente artístico era entendido como *humano, demasiado humano* de tal manera que obstaculizaba la mirada en pos de percibir la verdad interna de las cosas. Así, la pintura tradicional era

considerada como algo que impedía a la mirada del espectador reconocer la pintura como una combinación de formas y colores sobre lienzo. Y los zapatos hechos de manera tradicional eran entendidos como una cosa que impedía a la mirada del consumidor reconocer la esencia, función y verdadera composición del zapato. La mirada del *nuevo hombre* debía ser liberada de tales obstrucciones gracias a la fuerza del (anti) diseño.

62

Tomando en consideración que Loos aún formulaba su argumento en términos aburguesados y deseaba revelar el valor de ciertos materiales, oficio y honradez individual, la voluntad del diseño absoluto alcanzó su clímax en el constructivismo ruso, con su ideal *proletario* del alma colectiva, que era manifiesta en el trabajo organizado industrialmente. Para los constructivistas rusos, el camino a los objetos virtuosos genuinamente proletarios también pasaba por la eliminación de todo aquello meramente artístico. Los constructivistas rusos exigían que los objetos de la cotidianidad de la vida comunista se mostraran como lo que son: cosas funcionales cuyas formas sólo sirven para tornar visible su ética. A la ética, como aquí se entiende, le es otorgada una dimensión política adicional, desde el momento en que el alma colectiva debía ser organizada políticamente para poder así actuar de manera apropiada en términos éticos. El alma colectiva se manifiesta en la organización política que abarca las personas y las cosas. La función del diseño *proletario* –en el momento, es cierto, la gente hablaba más bien de *arte proletario*– debe ser, en consecuencia, el hacer visible esta organización política total. La experiencia de la Revolución de Octubre de 1917 fue crucial para los constructivistas rusos. Entendieron la revolución como un acto radical de purificación de la sociedad de toda forma ornamento: el ejemplo más sobresaliente del diseño moderno, el que elimina todas las costumbres tradicionales, rituales, convenciones y formas de representación para que de esta manera emerja la organización política. Así los constructivistas rusos exigieron la abolición del arte autónomo. El arte debía ser puesto al servicio de objetos utilitarios. En esencia, la exigencia era subordinar completamente el arte al diseño.

Al mismo tiempo, el proyecto del constructivismo ruso fue un proyecto total: deseaba diseñar la vida totalmente. Sólo por esta razón –y sólo a este costo– estaba el constructivismo ruso dispuesto a canjear el arte autónomo por el arte utilitario: así como el artista tradicional diseñaba la totalidad de la obra de arte, el artista constructivista deseaba diseñar la sociedad toda. En cierto sentido, los artistas soviéticos no tenían otra opción que la de hacer avanzar esta propuesta. El mercado, incluyendo el mercado del arte, fue eliminado por los comunistas. Los artistas dejaron de pelearse con los consumidores privados, sus intereses y preferencias estéticas, para hacerlo exclusivamente con el Estado. Necesariamente, era todo o nada para los artistas. Esta situación está claramente reflejada en los manifiestos del constructivismo ruso. Por ejemplo, en su texto programático titulado *Constructivismo*, Alexei Gan escribió: "No reflejar, no representar y no interpretar la realidad, sino realmente construir y expresar las tareas sistemáticas de la nueva clase, el proletariado...Especialmente ahora, cuando la revolución proletaria es victoriosa y su movimiento destructivo-creativo progresa a lo largo de rieles de acero hacia la cultura, que se organiza de acuerdo al gran plan de la producción social, todos –el maestro del color y la línea, el constructor de formas de espacio-volumen y el organizador de la producción masiva– deben convertirse en constructores del trabajo general de armar y movilizar a las masas humanas de millones".⁴ Para Gan, la meta del diseño constructivista no era imponer una nueva forma a la vida cotidiana bajo el socialismo, más bien era permanecer leal a la reducción revolucionaria y radical y evitar hacer nuevos ornamentos para cosas nuevas. Así Nikolai Tarabukin afirmó en su entonces famoso ensayo *Del caballete a la máquina* que el artista constructivista no puede jugar un papel formativo en el proceso en sí de la producción social. Su papel más bien es el del propagandista que defiende y elogia la belleza de la producción industrial y abre los ojos del público a esta belleza.⁵ El artista, descrito por Tarabukin, es alguien que mira a la producción socialista en su totalidad como un *readymade*, una suerte de Duchamp socialista que exhibe la industria socialista en su totalidad como algo bueno y bello.

El diseñador moderno, burgués o proletario, recurre a esta otra visión, la divina: a la *metanoia* que permite a las personas ver la forma verdadera de las cosas. En la tradición platónica y cristiana, experimentar una *metanoia* significa

hacer la transición de una perspectiva mundana a otra divina, de la perspectiva de un cuerpo mortal a la perspectiva del alma inmortal. Desde la muerte de Dios, desde luego, ya no podemos creer que existe algo así como el alma que se distingue del cuerpo en el sentido de que está creada independientemente del cuerpo y puede ser separada de él. Sin embargo, esto no quiere decir que la *metanoia* ya no es posible. El diseño moderno es el intento de generar semejante *metanoia* –un esfuerzo de ver el cuerpo de uno y a lo que lo rodea como purificado de todo lo terrenal, arbitrario, y sujeto a un gusto estético particular–. En un sentido, puede decirse que lo moderno sustituye el diseño del alma por el diseño del cadáver.

64

Este aspecto fúnebre del diseño moderno fue reconocido por Loos incluso antes de escribir *Ornamento y delito*. En su texto *Pobre hombre rico*, Loos nos cuenta la suerte de un hombre vienés rico cuando éste decide encargarle a un artista que le diseñe de manera total la casa que habita. Este hombre somete toda su vida cotidiana a los dictados del diseñador (Loos habla, por cierto, del arquitecto), en el instante en el que la casa diseñada totalmente está terminada, el hombre no puede modificar nada dentro de ella sin el permiso del diseñador. Todo lo que este hombre haría o compraría más tarde debía ajustarse al diseño total de la casa, no sólo literalmente sino también estéticamente. En un mundo de diseño total, el hombre mismo se convierte en algo diseñado, un tipo de objeto de museo, una momia, un cadáver expuesto públicamente. Loos concluye su descripción del fin del *pobre hombre rico* como sigue: *Estaba expulsado de la vida futura y sus esfuerzos, sus desarrollos y sus deseos. El sintió: Ahora es el momento de aprender a deambular con su cadáver. ¡Así es! ¡Está terminado! ¡Está completo!*⁶ En su ensayo *Diseño y delito*, título inspirado por Loos, Hal Foster interpreta este pasaje como un llamado implícito para abrir un *margin de maniobra*, para escapar de la prisión del diseño total.⁷ Es obvio, sin embargo, que el texto de Loos no debe ser entendido como una protesta en contra del dominio del diseño. Loos protesta contra el diseño como ornamento en nombre de otro diseño *verdadero*, en el nombre de un anti-diseño que libera al consumidor de la dependencia con respecto al del diseñador profesional. Como el ejemplo de los zapatos antes mencionado demuestra, bajo el régimen del anti-diseño de la vanguardia, los consumidores asumen la responsabilidad de su

propia apariencia y del diseño de su vida cotidiana. Los consumidores lo hacen al aceptar su propio gusto moderno que no tolera el ornamento y por lo tanto ningún otro trabajo artístico o artesanal adicional. Al tomar la responsabilidad ética y estética de la imagen que ofrecen al mundo exterior, sin embargo, los consumidores se vuelven prisioneros del diseño total en un grado mayor que en cualquier momento anterior, ya que no pueden delegar sus decisiones estéticas a otros. Los consumidores modernos presentan al mundo la imagen de su propia personalidad purificada de cualquier influencia ornamental externa. Pero la purificación de su propia imagen es potencialmente tan infinita como la purificación de su alma frente a Dios. En la *Ciudad Blanca*, en el paraíso, en Sion, como lo imagina Loos, el diseño es por primera vez verdaderamente total. Nada puede ser modificado ahí tampoco: nada colorido, ni ornamentado puede ser introducido ilegalmente. La diferencia radica en que, en la ciudad blanca del futuro, cada quien es autor de su propio cadáver –todos son artistas– diseñadores con responsabilidades éticas, políticas, y estéticas hacia su entorno.

Uno puede decir, claro está, que el *pathos* original del diseño de la vanguardia se desvaneció hace mucho y que el diseño vanguardista se ha vuelto un cierto estilo de diseñador entre muchos otros estilos. Por esto, en la actualidad, muchas personas consideran nuestra sociedad entera –la sociedad del diseño comercial, del espectáculo– como un juego de simulacros detrás del cual sólo existe un vacío. Es así como se presenta esta sociedad, pero sólo si uno toma una postura puramente contemplativa, sentado en las gradas mirando el espectáculo de la sociedad. Pero esta posición pierde de vista el hecho que el diseño actualmente es total –y por lo tanto no admite una postura contemplativa desde la perspectiva del que se encuentra en el exterior–. El giro que Loos anunció en su tiempo probó ser irreversible: el ciudadano del mundo contemporáneo debe hacerse cargo de la responsabilidad ética, estética, y política de su auto-diseño. En una sociedad en la que el diseño ha suplantado a la religión, el auto-diseño se vuelve credo. Al diseñar su propia persona y su ambiente de cierta manera, uno hace acto de fe en ciertos valores, actitudes, programas e ideologías. De acuerdo con este credo, uno es juzgado por la sociedad y este juicio puede ciertamente ser negativo e incluso amenazar la vida y el bienestar de la persona interesada.

De esta manera, el diseño moderno no pertenece tanto a un ámbito económico como a uno político. El diseño moderno ha transformado la totalidad del espacio social en un espacio de exhibición para un visitante divino ausente, en el cual los individuos aparecen al mismo tiempo como artistas y obras de arte. En la mirada del espectador moderno, sin embargo, la composición estética de las obras de arte inevitablemente traiciona las convicciones políticas de sus autores –y es sobre esta base que son juzgados en primer lugar–. El debate sobre el pañuelo islámico para la cabeza demuestra la fuerza política del diseño. Para entender que esto es un debate principalmente sobre diseño, es suficiente imaginar que Prada o Gucci empezaran a diseñar estos pañuelos. En tal caso, distinguir entre un pañuelo como símbolo de convicciones islámicas y un pañuelo como una marca comercial se vuelve una tarea estética y política extremadamente difícil. Entonces el diseño no puede ser analizado exclusivamente dentro del contexto de la economía de las mercancías. Uno podría hablar de diseño suicida –por ejemplo, en el caso de los ataques suicidas, que se sabe son puestos en escena de acuerdo a reglas estéticas estrictas–. Uno puede hablar del diseño del poder pero también del diseño de la resistencia o bien, de los movimientos políticos alternativos. En estos ejemplos el diseño es practicado como una producción de diferencias, que a menudo adquieren significados al mismo tiempo políticos. A menudo, oímos quejas de que la política actualmente sólo está interesada en la imagen superficial y que el así llamado contenido pierde su relevancia en el proceso. Se piensa que esto es el malestar principal de la política actual. Más y más, hay llamados a alejarse del diseño político y de la fabricación de la imagen para regresar al contenido. Tales lamentos ignoran el hecho de que bajo el mismo régimen del diseño moderno, es precisamente el posicionamiento visual de los políticos en el campo de los medios masivos lo que constituye en si mismo la declaración sus políticas –o incluso constituye su política–. El contenido, en cambio, es completamente irrelevante, porque cambia constantemente. De esta manera, el público en general no está equivocado al juzgar a sus políticos de acuerdo a su apariencia –esto es, de acuerdo a su credo estético y político básico y no de acuerdo a los programas y los contenidos que sostienen o formulan, y que cambian arbitrariamente–.

Así el diseño moderno evade la famosa distinción de Kant entre contemplación estética desinteresada y uso de las cosas por interés. En las huellas de Kant y por mucho tiempo, la contemplación desinteresada se consideraba superior a una actitud práctica: era la manifestación más elevada del espíritu humano. Pero ya al final del siglo XIX, una reevaluación de los intereses había tomado lugar: la *vita contemplativa* estaba profundamente desacreditada y la *vita activa* fue elevada a la posición de verdadera tarea de la humanidad. Actualmente, al diseño se le acusa de seducir a las personas y debilitar su energía, vitalidad, actividad para convertirlas en consumidoras pasivas que carecen de voluntad, son manipuladas por la publicidad omnipresente y víctimas del capital. La cura aparente de esta incitación a la narcosis por la sociedad del espectáculo es un encuentro-choque con lo *real* que se supone rescatará a la gente de su pasividad contemplativa y las moverá a la acción, que es la única cosa que promete una experiencia de la verdad como intensidad viviente. Sólo queda el problema de debatir sobre la cuestión de si este encuentro-choque con lo real es posible o si lo real ha desaparecido definitivamente detrás de una superficie diseñada.

Hoy, sin embargo, ya no podemos hablar de contemplación desinteresada cuando se trata de un asunto de auto-manifestación, auto-diseño y auto-posicionamiento en el campo estético, desde el momento en que el sujeto de tal auto-contemplación claramente tiene un interés vital en la imagen que ofrece al mundo exterior. Alguna vez la gente tuvo un interés en cómo sus almas aparecerían ante Dios; hoy tienen un interés en cómo aparecerán sus cuerpos en el campo político. El interés ciertamente apunta a lo real. Lo real, sin embargo, emerge aquí no tanto como una interrupción de la superficie diseñada causada por el choque inducido sino como una interrogante de la cual ya nadie puede escapar. En su momento Beuys dijo que todos tienen derecho a mirarse como artistas. Lo que se entendió en su momento como un derecho se ha convertido en una obligación. Mientras, hemos sido condenados a ser los diseñadores de nosotros mismos.

1. Adolf Loos, "Ornament and Crime" (1908), *Ornament and Crime: Selected Essays*, ed. Adolf Opel, trad. Michael Mitchell (Riverside, CA: Aridne Press, 1998), p. 167.
2. Ibid., p. 174.
3. Ibid., p. 168.
4. Alexei Gan, "From Constructivism", *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison y Paul Wood (Oxford, UK: Blackwell, 1993), p. 320.
5. Nicolai Tarabukin, "From the Easel to the Machine", *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, ed. Francis Frascina and Charles Harrison (New York, Harper and Row, 1982), pp. 135-42.
6. Adolf Loos, "The Poor Little Rich Man", August Sarnitz, *Adolf Loos, 1870-1933: Architect, Cultural Critic, Dandy*, trad. Latido (Cologne: Taschen, 2003), p. 21.
7. Hal Foster, "Design and Crime", *Design and Crime (and Other Diatribes)* (London: Verso, 2007), p. 17.

LA SOLEDAD DEL PROYECTO

La formulación de proyectos se ha convertido en una importante preocupación contemporánea. Hoy, para conseguir una aprobación oficial o un financiamiento por parte de las autoridades públicas, sin importar lo que uno proponga en relación a la economía, la política o la cultura, se ha de formular siempre un proyecto. Si en un principio éste es rechazado, se modifica en un intento de mejorar sus posibilidades de ser aceptado. Si la versión revisada es rechazada por segunda vez, no queda más remedio que proponer un proyecto del todo nuevo en lugar del primero. De esta manera, los miembros de nuestra sociedad están perpetuamente preocupados por diseñar, discutir y rechazar un sinnúmero de proyectos. Se escriben las evaluaciones, los presupuestos son cuidadosamente calculados, las comisiones se reúnen, los comités son nombrados y las resoluciones son presentadas. Un buen número de nuestros contemporáneos se pasa el tiempo leyendo propuestas, evaluaciones y presupuestos, todo ello para proyectos que en su mayoría quedarán sin realizar. Después de todo, basta con que uno o dos revisores juzguen el financiamiento indeseable, y todo el trabajo invertido en su formulación habrá sido inútil.

Huelga decir que en la presentación de un proyecto, se invierte una cantidad considerable de trabajo. De hecho, éstos se elaboran y se ven sometidas a una labor cada vez más detallado y cuidadoso, a fin de impresionar apropiadamente a los jurados, comisiones y cuerpos públicos. Así, la formulación de proyectos se transforma gradualmente en una forma de arte por derecho propio, aunque todavía con escaso reconocimiento en nuestra sociedad.

Y es que, sin tener en cuenta si un proyecto particular se llega a realizar o no, el que se presente como boceto para una visión particular del futuro puede ser razón suficiente para que sea fascinante e informativo. Sin embargo, la mayoría de los proyectos generados por nuestra civilización se desechan una vez que son rechazados. Este trato negligente es lamentable, porque nos impide analizar y entender las expectativas y las visiones que han sido invertidas en ellos con vistas al futuro, expectativas y visiones que tal vez arrojen más luz para la comprensión de nuestra sociedad. Y, mientras que éste no es lugar para un análisis sociológico de los proyectos contemporáneos, la verdadera cuestión se refiere a qué clase de esperanzas se vinculan al proyecto como tal. ¿Por qué opta la gente por elaborar un proyecto en vez de limitarse a navegar hacia el futuro sin las restricciones que éste impone?

70

Podemos contestar la pregunta de la siguiente manera: por encima de todo, cada proyecto pugna por una soledad socialmente sancionada. En efecto, carecer de cualquier tipo de plan nos pone inevitablemente a merced de los vaivenes de los acontecimientos mundiales, de un destino generalizado que nos obliga a mantenernos en constante comunicación con nuestro entorno inmediato. Esto es sorprendentemente evidente en el caso de aquellos eventos que *per definitionem* ocurren sin plan previo, como pueden ser los terremotos, los incendios o las inundaciones. Este tipo de acontecimientos acercan a la gente, nos obligan a comunicarnos entre nosotros y a actuar al unísono. Lo mismo sucede en cualquier tipo de desgracia personal –quien se haya roto una pierna o haya sido postrado por un virus se vuelve inmediatamente dependiente de la ayuda externa–. Pero en la vida diaria, incluso cuando esta transcurre sin sentido o sin propósito, la gente se vincula mediante los ritmos del trabajo y del ocio. En las condiciones que prevalecen en la vida diaria, los individuos que no están preparados para comunicarse con sus semejantes son considerados difíciles, antisociales y poco amistosos; y la sociedad los censura.

Pero esta situación cambia drásticamente en el momento en que uno presenta un proyecto individual, sancionado socialmente como una justificación para el auto-aislamiento. Todos entendemos que cuando un proyecto ha de ser ejecutado, el tiempo ejerce una presión considerable que no deja tiempo

para nada más. Es comúnmente aceptado que escribir un libro, preparar una exposición, o esforzarse por lograr un descubrimiento científico obliga al individuo a evitar el contacto social sin que automáticamente sea juzgado como una mala persona. Pero la paradoja es que cuanto más largo sea el plazo del proyecto en curso, mayor será la presión de tiempo a la que estará sujeto. En el marco de las condiciones actuales del arte contemporáneo, la mayoría de los proyectos tienen una duración de hasta cinco años. A su vez, después de este periodo limitado de reclusión se espera del individuo que presente un producto terminado y regrese a la refriega de la comunicación social, al menos hasta someter una nueva propuesta para otro proyecto. Además, nuestra sociedad sigue aceptando proyectos que ocupan vidas enteras, como sucede en el campo de las ciencias y las artes. En el campo del conocimiento o de la actividad artística, a quien persigue una meta en particular se le concede un tiempo ilimitado de reclusión de su medio ambiente. Y aun así, por lo menos al final de sus días, de esta persona se espera alguna forma de producto terminado –un trabajo– que retroactivamente le otorgue justificación social a la vida pasada en reclusión.

Pero existe otra clase de proyectos sin límite de tiempo, proyectos infinitos como la religión o la construcción de mejores sociedades, que irrevocablemente sacan a la gente de su entorno social y los colocan dentro del marco temporal del proyecto solitario. La ejecución de tales proyectos a menudo demanda un esfuerzo colectivo, y su aislamiento frecuentemente se vuelve compartido. Numerosas comunidades religiosas y sectas son conocidas por perseguir su propio proyecto de mejoramiento espiritual. Durante la era comunista, países enteros cortaron sus relaciones con el resto del mundo para lograr la meta de construir una mejor sociedad. Claro está, podemos afirmar que todos estos proyectos han fracasado, desde el momento en que no tienen un producto terminado que mostrar, además de que en numerosos casos sus proponentes evitaron a toda costa su auto-aislamiento en favor del regreso a la vida social. Así también, la modernización se entiende generalmente como una constante expansión de la comunicación, como un proceso progresivo de secularización que disipa todos los estados de soledad y de auto-aislamiento. La modernización es vista como la emergencia de una nueva sociedad de inclusión

total que excluye todas las formas de exclusión. Pero el proyecto como tal es, desde luego, un fenómeno moderno –de la misma manera que se mantiene vigente el proyecto de crear una sociedad abierta, completamente secular, de comunicación desinhibida–. La realidad de que cada uno se reduce a la proclamación y el establecimiento de la reclusión y auto-aislamiento le otorga a la modernidad un estatus ambivalente. Mientras que por un lado fomenta la compulsión hacia la comunicación y la contemporaneidad colectiva total, por otro genera constantemente nuevos planes que promueven la reconquista repetida del aislamiento radical. Así es como debemos percibir los diferentes proyectos de la vanguardia artística histórica, que diseñó sus propias agendas estéticas y lenguajes. Mientras que los lenguajes de la vanguardia pudieron ser concebidos como universales, como la promesa de un futuro común para uno y todos, en su momento requirieron del (auto) aislamiento hermético de sus promotores –claramente marcándolos para ser vistos por todos–.

72

¿Por qué el proyecto da lugar al aislamiento? De hecho, la cuestión ya ha sido resuelta. Cada proyecto es sobre todo la declaración de un futuro nuevo y alternativo que se piensa llegará una vez que haya sido ejecutado. Pero, para construir este nuevo futuro, uno debe tomar un permiso de ausencia, un tiempo durante el que el proyecto desplaza a sus agentes a un estado paralelo de tiempo heterogéneo. Este otro marco temporal, a su vez, se desconecta del tiempo tal y como lo experimenta la sociedad –es desincronizado–. Irremediamente, la vida de la sociedad continúa, y el funcionamiento normal de las cosas permanece inalterado. Pero en algún lugar más allá del flujo general del tiempo, alguien ha comenzado a trabajar en un proyecto –escribir un libro, preparar una exposición, o planear un asesinato espectacular– con la esperanza de que al ser completado alterará el funcionamiento general de las cosas y de que se heredará un futuro diferente a toda la humanidad: el mismo futuro, de hecho, anticipado por el proyecto y al que éste aspira. En otras palabras, cada proyecto se articula sólo en la esperanza de ser resincronizado con el medio social. Y se le considera un éxito si esta resincronización logra conducir el medio social en la dirección deseada, pero se le considera un fracaso si el funcionamiento normal de las cosas permanece inalterado pese a su ejecución. Sin embargo, el éxito y el fracaso del proyecto comparten una cosa en común: ambos resultados lo

finalizan, a la vez que resincronizan su tiempo paralelo con el del medio social. En ambos casos esta resincronización suele causar un sentimiento de malestar, incluso de abatimiento, independientemente de si el proyecto concluyó con éxito, o bien fracasó. En ambos casos, lo que se siente como pérdida es la suspensión del tiempo paralelo, una vida más allá del funcionamiento normal de las cosas.

Si uno está involucrado en un proyecto –o más precisamente, vive un proyecto– siempre está en el futuro. Se trabaja en algo que todavía no se puede mostrar a otros, que permanece oculto e incommunicable. El proyecto nos transporta del presente a un futuro virtual, causando una ruptura entre su ejecutor y aquellos que esperan que el futuro acontezca. El autor del proyecto ya conoce el futuro, ya que éste no es otra cosa que la descripción del mismo. Y es por esto que el proceso de aprobación es tan ingrato con el autor de un proyecto: desde la solicitud inicial, al autor se le demanda una descripción meticulosamente detallada de cómo será logrado este futuro y cuáles serán los resultados. A su vez, el plan será rechazado y no recibirá recursos si el autor se muestra incapaz de hacerlo, mientras que la entrega exitosa de esta descripción detallada también eliminará la distancia entre un autor y los demás –una distancia crítica para el desarrollo completo del proyecto–. Si todos conocen desde el inicio el curso y el resultado del plan, entonces el futuro ya no se presentará como una sorpresa. Y con esto, éste pierde su propósito inherente, porque desde el punto de vista del autor, el presente es algo que debe ser superado, abolido o por lo menos alterado. Es por esto que no necesita el proyecto justificar al presente, sino que más bien es el presente el que debe justificarse al futuro declarado en el proyecto. Es precisamente esta preciosa oportunidad de mirar el presente desde el futuro lo que hace que la vida vivida en el proyecto le sea tan seductora al autor –y que, en última instancia, haga que la realización del proyecto sea tan desagradable–. Así pues, a los ojos de cualquier autor, los proyectos más atractivos son aquellos que, desde su concepción, nunca tienen la intención de realizarse, ya que mantienen la separación entre el futuro y el presente. Éstos nunca se realizan, nunca generan un resultado final, nunca presentan un producto final. Pero esto no equivale, de ninguna manera, que tales proyectos infinitos, imposibles de realizar, estén radicalmente excluidos de

la representación social, incluso si no se resincronizan con el funcionamiento normal de las cosas a través de un resultado específico, sean exitosos o no. Después de todo, estos proyectos son susceptibles de ser documentados.

Sartre describió el estado de *estar-en-el-proyecto* como la condición ontológica de la existencia humana. Según Sartre cada persona vive desde la perspectiva de un futuro individual que necesariamente permanece oculta a la vista de otros. En sus términos, esta condición resulta en la alienación radical de cada individuo, desde el momento en que todos los demás sólo pueden verlo como el resultado de sus circunstancias personales y nunca como una proyección heterogénea desde estas circunstancias. Consecuentemente, el marco temporal paralelo y heterogéneo del proyecto permanece elusivo a cualquier forma de representación en el presente. Por lo tanto, para Sartre el proyecto está teñido con la suspicacia del escapismo, la evasión deliberada de la comunicación social y la responsabilidad individual. Así que no sorprende que también describa la ontología del sujeto como un estado de *mala fe* o falta de sinceridad. Por esta razón, el héroe existencialista de corte sartreano está permanentemente tentado de cerrar la brecha entre el tiempo de su proyecto y aquel del medio social a través de una *acción directa* violenta, sincronizando así ambos marcos temporales aunque sea por momentos breves. Mientras el tiempo heterogéneo del proyecto no concluya, éste puede ser, como observamos previamente, documentado. Uno podría incluso afirmar que el arte no es otra cosa que la documentación y representación del tiempo heterogéneo basado en el proyecto. Mientras que históricamente esto significó documentar la historia divina como proyecto de redención mundial, hoy día se trata de proyectos individuales y colectivos para futuros diversos. En cualquier caso, la documentación de arte le otorga a todos los proyectos imposibles de realizar un lugar en el presente sin forzarlos a ser un éxito o un fracaso. Los propios escritos de Sartre pueden también ser considerados una documentación de este tipo.

74

En las dos décadas pasadas, el proyecto de arte –el lugar de la obra– sin duda se ha colocado en el centro del foco de atención del mundo del arte. Cada proyecto artístico puede presuponer la formulación de una meta específica y de una estrategia designada para lograr esta meta, pero mayormente se nos niegan

los criterios que permiten determinar si la meta del proyecto ha sido, o no, conseguida, si se requirió una cantidad de tiempo excesiva para completarlo, o si, incluso, la meta como tal es intrínsecamente inalcanzable. Por lo tanto, nuestra atención se desplaza de la producción de la obra (incluyendo la obra de arte) a la vida-en-el-proyecto-de-arte –una vida que en primer lugar no es un proceso productivo, que no está diseñada para desarrollar un producto, que no está orientada a los resultados–. Bajo estos términos, el arte ya no se entiende como la producción de obras de arte, sino como la documentación de la vida-en-el-proyecto –independientemente de los resultados–. Claramente, esto tiene un efecto sobre el modo en que se define el arte en la actualidad: éste ya no se manifiesta como un objeto más producido por el artista para nuestra contemplación, sino como el otro marco de tiempo heterogéneo del proyecto de arte que se documenta como tal.

La obra de arte entendida tradicionalmente, encarna el arte en sí misma, y la hace inmediatamente presente y visible. Cuando vamos a una exposición generalmente asumimos que lo que ahí vemos –pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, videos, *readymades* o instalaciones– es arte. Las obras de arte pueden por supuesto referirse de una manera u otra a algo más que a ellas mismas –digamos a los objetos de la realidad o a temas políticos específicos– pero no pueden referirse al arte, porque ellas mismas *son* arte. Sin embargo, este punto de vista tradicional acerca de lo que encontramos en una exposición o museo resulta ser cada vez más engañoso. Cada vez con más frecuencia, somos confrontados en los espacios del arte, no sólo con obras de arte sino con documentación de arte. Esta última puede también tener la forma de pinturas, dibujos, fotografías, videos, textos e instalaciones –digamos las mismas formas y medios en que el arte tradicional se presenta– pero en el caso de la documentación estos medios no presentan arte sino que se limitan a documentarlo. La documentación de arte es por definición no arte; simplemente se refiere al arte y es precisamente de esta manera que deja claro que el arte, en este caso, no está presente e inmediatamente visible sino más bien ausente y oculto.

La documentación de arte señala así el uso de los materiales artísticos en los espacios de arte en referencia directa a la vida misma, a una forma de actividad o *praxis* pura –de hecho a la vida-en-el-proyecto-de-arte– sin necesariamente desear representar esa vida directamente. Aquí, el arte es transformado en un modo de vida por el que la obra se convierte en no-arte, en una mera documentación de este modo de vida. Para ponerlo en otros términos, el arte se vuelve biopolítico porque ha comenzado a producir y a documentar la vida misma como actividad pura, con el uso de medios artísticos. Es más, la documentación de arte como tal sólo podría haber evolucionado bajo las condiciones de nuestra era biopolítica, en la que la vida misma se ha vuelto el objeto de la creatividad técnica y artística. Así, nos vemos confrontados de nuevo con la pregunta sobre la relación entre vida y arte –pero en una constelación absolutamente nueva caracterizada por el paradoja del arte en forma del proyecto de arte, que desea ser vida, en vez de, digamos, simplemente reproducir la vida o proporcionar objetos de arte–. Surge entonces la pregunta: ¿en qué medida puede la documentación, incluyendo la documentación de arte, representar la vida?

76

De toda documentación se sospecha que usurpa la vida de un modo inexorable. Y es que cada acto de documentación y de archivo presupone un cierto criterio de selección con respecto a sus contenidos y circunstancias, a valores que son siempre cuestionables y que necesariamente permanecerán cuestionables. Aún más, el proceso de documentar algo siempre da lugar a una disparidad entre el documento mismo y los eventos documentados, una divergencia que no puede ser salvada ni borrada. Pero incluso si lograra desarrollar un procedimiento capaz de reproducir la vida en su totalidad con autenticidad total, acabaríamos al final, no con la vida misma, sino con la máscara mortuoria de la vida, ya que es la singularidad de la vida la que constituye su vitalidad. Es por esta razón que nuestra cultura actual está marcada por un profundo malestar con respecto a la documentación y el archivo, y una protesta vociferante en contra del archivo y a favor de la vida. Los archivistas y los burócratas a cargo de la documentación son, sobre todo, considerados enemigos de la vida verdadera, favoreciendo la compilación y administración de documentos muertos por encima de la experiencia directa de la vida. En particular, el burócrata es visto como un

agente de la muerte que blanda el poder aterrador de la documentación para hacer la vida gris, monótona, aburrida y exangüe, en una palabra, mortuoria. De manera similar, una vez que el artista se involucra en la documentación corre el riesgo de ser asociado al burócrata y consecuentemente se sospecha de él, como si fuera un nuevo agente de la muerte. Sin embargo, sabemos que la documentación burocrática almacenada en los archivos no consiste solamente en el registro de las memorias, sino que también incluye proyectos y planes dirigidos no al pasado, sino al futuro. Estos archivos de proyectos contienen versiones de la vida que aún no se ha dado, pero que posiblemente planeen suceder en el futuro. Y en nuestra propia era biopolítica esto no es una mera cuestión de cambio de las condiciones fundamentales de la vida, sino de participación activa en su producción. Mientras que el término biopolítica se entiende frecuentemente como el conjunto de estrategias científicas y tecnológicas para la manipulación genética que, al menos teóricamente, apuntan a remodelar a seres vivos individuales, el verdadero logro de la tecnología biopolítica tiene que ver, más bien, la modificación de la longevidad misma y con la organización de la vida como un suceso, como actividad pura que ocurre en el tiempo. Desde la concepción hasta la provisión de cuidados médicos para toda la vida, pasando por la regulación del equilibrio entre el trabajo y el ocio, y la muerte supervisada por la medicina (si no inducida por ella), la vida de cada individuo está permanentemente sujeta al control artificial y su avance. Y, precisamente porque la vida ya no es concebida como un evento primitivo y elemental del ser, como un destino o una fortuna, ni tampoco como el resultado del tiempo que acaece indistintamente; sino porque es vista como un tiempo que puede ser producido y formado de manera artificial, esa misma vida puede llegar a ser documentada y archivada incluso antes de suceder.

77

De hecho, la documentación burocrática y tecnológica constituye el principal medio de la biopolítica moderna. Los horarios, los reglamentos, los informes de investigación, las encuestas estadísticas, y los pre-proyectos que comprenden este tipo de documentación generan vida nueva de manera constante. Incluso el archivo genético contenido en cada ser vivo puede en última instancia ser entendido como parte de esta documentación, algo que no sólo documenta la estructura de organismos obsoletos, previos, sino que también permite que la

misma estructura genética sea interpretada como un proyecto para crear futuros organismos vivientes. Esto implica que, en el estado actual de la biopolítica, el archivo ya no nos permita diferenciar entre la memoria y el proyecto, entre pasado y futuro, y que, incidentalmente dicho archivo, ofrezca la base racional para lo que la tradición cristiana ha llamado la resurrección –lo que, en términos del dominio de la política y la cultura, se conoce como *revival*–. Porque el archivo de las formas de vida pasadas puede en cualquier momento convertirse en el proyecto del futuro. Al ser almacenada en el archivo como documentación, la vida puede ser re-vivida y re-producida dentro del tiempo histórico –si alguien se diera a la tarea de llevar a cabo tal re-producción–. El archivo es el lugar donde el pasado y el futuro son intercambiables.

LAS POLÍTICAS DE LA INSTALACIÓN

Hoy día el campo del arte se equipara, con frecuencia, al mercado del arte, y la obra de arte se identifica primordialmente como una mercancía. Sin duda, el arte funciona en el contexto del mercado del arte, y toda obra de arte es una mercancía; aun así, también se hace y se exhibe arte para aquellos que no quieren ser coleccionistas de arte. En efecto, estas personas son las que constituyen la mayor parte del público. El visitante típico de exposiciones rara vez mira la obra exhibida como mercancía. Y el número de exposiciones de gran escala va en aumento –*bienales, trienales, documenta, manifesta*–. A pesar de las grandes cantidades de dinero y energía invertidos en éstas, no existen primordialmente para los compradores de arte, sino para el público –para un visitante anónimo que quizás jamás comprará alguna obra–. Del mismo modo, las ferias de arte, aunque aparentemente existen en función de los compradores, ahora cada vez más son transformadas en eventos públicos, atrayendo a una población con poco interés en comprar arte, o sin los medios económicos para hacerlo. El sistema del arte se encuentra por lo tanto en vías de formar parte de la misma cultura de masas que por tanto tiempo había buscado observar y analizar a distancia. El arte se integra a la cultura de masas, no como una fuente de obras individuales que se intercambian en el mercado del arte, sino como una práctica de exhibición, combinada con la arquitectura, el diseño y la moda –es así como fue concebido el arte por las mentes pioneras de la vanguardia, por los artistas de la *Bauhaus*, los *Vkhutemas*, y otros que datan de los años veinte–. Por lo tanto, el arte contemporáneo puede entenderse sobre todo como una práctica de exposición. Esto quiere decir, entre otras cosas, que es cada vez más difícil diferenciar entre las dos figuras principales del mundo del arte contemporáneo: el artista y el curador.

La división del trabajo era clara dentro del sistema del arte tradicional. Las obras serían producidas por los artistas y luego seleccionadas y exhibidas por los curadores. Sin embargo, por lo menos desde Duchamp, esta división ha colapsado. De hecho, no hay una diferencia *ontológica* entre hacer y presentar arte. En el contexto del arte contemporáneo, hacer arte es mostrar cosas como arte. De modo que surge la pregunta: ¿es posible, y si es así, *cómo* es posible diferenciar entre el papel del artista y el del curador, cuando no existe diferencia alguna entre la producción y la exhibición de arte? Ahora bien, yo argumentaría que esta distinción sigue siendo posible. Y me gustaría hacerlo analizando la diferencia entre la exposición convencional y la instalación artística. Una exposición convencional se concibe como una acumulación de objetos de arte colocados uno al lado del otro en el espacio para ser vistos consecutivamente. En este caso, el espacio de exposición funciona como una extensión del espacio urbano neutral y público –algo así como un callejón paralelo, al que el transeúnte tiene acceso una vez pagada la cuota de admisión–. El movimiento de un visitante por el espacio de exposición sigue siendo similar al de aquel que camina por la calle y observa la arquitectura de las casas a la izquierda y a la derecha. No es coincidencia el que Walter Benjamin construyera su *Proyecto Pasajes* alrededor de esta analogía entre un paseante urbano y el visitante de una exposición. El cuerpo del espectador en este escenario permanece fuera del arte: el arte tiene lugar frente a los ojos del espectador –como un objeto de arte, un *performance*, o una película–. Del mismo modo, el espacio de exposición se entiende aquí como un espacio público vacío, neutral –una propiedad simbólica del público–. La única función de dicho espacio es facilitar el acceso a la mirada de los visitantes a los objetos de arte que se colocan en su interior.

80

El curador administra el espacio de exhibición en nombre del público –como representante del público–. Así, su papel consiste en salvaguardar su carácter público al llevar las obras a este espacio público, haciéndolas accesibles al público, publicitándolas. Es obvio que una obra individual no puede imponer y garantizar su presencia por sí sola, obligando al espectador a mirarla. Carece de la vitalidad, la energía y la salud para hacerlo. En su origen, tal parece, la obra de arte está enferma, indefensa; para poder verla, los espectadores deben ser llevados a ella, como los visitantes se ven llevados por el personal del hospital al

paciente encamado. No es casual que la palabra *curador* esté etimológicamente relacionada con *curar*. Curando, se sana la impotencia de la imagen, su inhabilidad para mostrarse a sí misma por sí misma. La práctica de la exhibición es, por lo tanto, la cura que sana a la imagen, originalmente enferma; la que le otorga su presencia, su visibilidad; la lleva a la vista del público y la convierte en el objeto del juicio público. Sin embargo, uno puede decir que la curaduría funciona como un suplemento, como un *pharmakon*, en el sentido derrideano: cura a la imagen a la vez que contribuye a su enfermedad.¹ El potencial iconoclasta de la curación se aplicó inicialmente a los objetos sagrados del pasado, presentándolos como simples objetos de arte en los espacios neutrales y vacíos del museo moderno o la sala de arte. Son los curadores, de hecho, curadores de museos incluidos, quienes originalmente produjeron arte en el sentido moderno de la palabra. Los primeros museos de arte –fundados a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, que se expandieron en el transcurso del siglo XIX debido a conquistas imperiales y el saqueo de las culturas no europeas– coleccionaron todo tipo de objetos funcionales *bellos* previamente usados para ritos religiosos, decoración de interiores, o manifestaciones de riqueza personal, y las exhibieron como obras de arte, esto es, como objetos autónomos desfuncionalizados, montados con el simple propósito de ser vistos. Todo arte se origina como diseño, sea éste diseño religioso o diseño del poder. En el periodo moderno, también, el diseño precede al arte. Al ver arte moderno en los museos de hoy, uno debe tener en mente que lo que se ve como arte son, sobre todo, fragmentos de diseño desfuncionalizados, sean estos diseños de la cultura de masas o diseño utópico, de la *Fuente* de Duchamp hasta las *Cajas de Brillo* de Warhol, –del *Jugendstil* a la *Bauhaus*, de la vanguardia rusa a Donald Judd– que buscan darle forma a la *nueva vida* del futuro. El arte es diseño disfuncional porque la sociedad que proporcionaba la base para su existencia, tratase del Imperio Inca o bien de la Rusia soviética, sufrió un colapso histórico.

81

En el transcurso de la era moderna, sin embargo, los artistas comenzaron a afirmar la autonomía de su arte –entendida como autonomía frente a la opinión pública y al gusto público–. Los artistas reivindicaron el derecho de tomar frente al público decisiones soberanas con respecto al contenido y la forma de su obra, más allá de cualquier explicación o justificación. Y se les otorgó

este derecho –aunque sólo hasta cierto punto–. La libertad para crear arte de acuerdo a la voluntad soberana propia no garantiza que la obra de un artista sea exhibida en el espacio público. La inclusión de cualquier obra de arte en una exhibición pública debe ser –por lo menos potencialmente– explicada y justificada públicamente. Aunque el artista, el curador y el crítico de arte tienen la libertad de argumentar a favor o en contra de la inclusión de algunas obras, toda explicación y justificación socava el carácter autónomo y soberano de la libertad artística que el arte moderno aspiraba a obtener; todo discurso que legitime una obra de arte, su inclusión en una exhibición pública como sólo una entre muchas en el mismo espacio público, puede ser vista como un insulto a dicha obra de arte. Es por esto que el curador se considera como alguien que se posiciona entre la obra de arte y el espectador, restándole poder al artista y al espectador por igual. De ahí que el mercado del arte aparezca como más favorable al arte moderno autónomo que el museo, o la *Kunsthalle*. En el mercado del arte, las obras circulan singularizadas, descontextualizadas, no curadas, lo cual aparentemente les ofrece la oportunidad de demostrar su origen soberano carente de mediación. Este mercado funciona de acuerdo a las reglas del *potlach* como fueron descritas por Marcel Mauss y Georges Bataille. La decisión soberana del artista de realizar una obra más allá de cualquier justificación es aniquilada por la decisión soberana de un comprador privado que paga por esta obra una cantidad de dinero más allá de cualquier comprensión.

82

Ahora bien, la instalación artística no circula. Más bien, instala todo lo que normalmente circula en nuestra civilización: objetos, textos, filmes, etc. Al mismo tiempo, cambia de manera radical el papel y la función del espacio de exhibición. La instalación opera por medio de la privatización simbólica del espacio público de una exhibición. Puede parecer una exhibición convencional, curada, pero su espacio se diseña de acuerdo a la voluntad soberana de un artista individual que se supone no tiene que justificar públicamente la selección de los objetos incluidos o la organización del espacio de instalación en su totalidad. A la instalación se le niega frecuentemente el estatus de una forma específica de arte, porque no resulta obvio el medio que se utiliza para la instalación. Los medios tradicionales del arte se definen todos por un

soporte material específico: lienzo, piedra o película. El soporte material del medio de la instalación es el espacio en sí. Esto no quiere decir, sin embargo, que la instalación sea *inmaterial*. Por el contrario, la instalación es material *par excellence*, ya que es espacial –y estar en el espacio es la definición más general de ser material–. La instalación transforma al espacio vacío y neutral en una obra individual –e invita al visitante a vivir este espacio como el espacio holístico y totalizante de una obra–. Todo lo que se incluye en dicho espacio se vuelve parte de la obra simplemente porque está colocado dentro de este espacio. La distinción entre objeto de arte y simple objeto se vuelve insignificante en este contexto. En cambio, lo que resulta crucial es la distinción entre un espacio de instalación marcado y un espacio público no marcado. Cuando Marcel Broodthaers presentó su instalación *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* en la *Kunsthalle* de Düsseldorf en 1970, colocó una señal cerca de cada objeto que decía: *Esto no es una obra de arte*. En conjunto, sin embargo, su instalación demuestra una cierta selección, cierta cadena de elecciones, una lógica de inclusiones y exclusiones. Aquí uno puede ver una analogía con la exhibición curada. Pero ese es precisamente el punto: aquí, la selección y el modo de representación son la prerrogativa soberana del artista. Se basa exclusivamente en decisiones personales soberanas que no necesitan una explicación o justificación adicional. La instalación artística es una manera de expandir el dominio de los derechos soberanos del artista, del objeto de arte individual al del espacio mismo de exhibición.

83

Esto quiere decir que la instalación artística es un espacio donde la diferencia entre la libertad soberana del artista y la libertad institucional del curador se vuelve inmediatamente visible. El régimen bajo el cual opera el arte en nuestra cultura occidental contemporánea se entiende generalmente, como una cultura que le otorga libertad al arte. Pero la libertad del arte significa cosas distintas para el curador y para el artista. Como he mencionado, el curador –incluyendo el llamado curador independiente– finalmente elige en nombre del público democrático. En realidad, para poder ser responsable ante el público, un curador no requiere formar parte de ninguna institución estable: por definición él o ella ya son una institución. Del mismo modo, tiene una obligación, la de justificar públicamente sus elecciones –y puede suceder que el curador no logre

hacerlo—. Está claro que el curador supuestamente tiene la libertad de presentar su argumento al público —pero este derecho a la discusión pública nada tiene que ver con la libertad del arte, entendida como la libertad de tomar decisiones artísticas privadas, individuales, subjetivas y soberanas, más allá de cualquier argumentación, explicación o justificación—. Bajo el régimen de la libertad artística, todo artista tiene el derecho soberano de hacer arte únicamente en función a una imaginación privada. En la sociedad occidental liberal, la decisión soberana para hacer arte de esta u otra manera se acepta como razón suficiente para asumir que la práctica de un artista sea legítima. Claro, una obra de arte también puede criticarse y rechazarse —pero sólo puede ser rechazada como una totalidad—. No tiene sentido criticar cualquier elección, inclusión o exclusión concreta hecha por un artista. En este sentido, el espacio total de una instalación artística también sólo puede rechazarse como una totalidad. Para regresar al ejemplo de Broodthaers: nadie criticaría al artista por haber pasado por alto en su instalación esta u otra imagen de un águila en particular.

84

Puede decirse que en la sociedad occidental la noción de libertad es profundamente ambigua —no sólo en el campo del arte, sino también en el campo político—. La libertad en occidente se entiende como permitir la toma de decisiones privadas y soberanas en muchos dominios de la práctica social, tales como el consumo privado, la inversión de nuestro capital, o la elección de nuestra religión. Pero en algunos otros dominios, especialmente en el campo político, la libertad se entiende principalmente como la libertad de discusión pública, garantizada por ley —como una libertad no soberana, condicional e institucional—. Por supuesto, las decisiones privadas y soberanas en nuestras sociedades son controladas hasta cierto punto por la opinión pública y las instituciones políticas (todos conocemos el famoso lema *lo personal es político*). Aun así, por otro lado, la discusión política abierta es una y otra vez interrumpida por las decisiones privadas y soberanas de actores políticos y manipulada por intereses privados (los cuales entonces sirven para privatizar lo político). El artista y el curador encarnan, de una manera muy conspicua, estos dos tipos distintos de libertad: la libertad soberana, incondicional y públicamente irresponsable de la producción artística y la libertad institucional, condicional y públicamente responsable de la curaduría. Adicionalmente,

esto quiere decir que la instalación artística –en la que el acto de producción de arte coincide con el acto de su presentación– se convierte en el terreno experimental perfecto para revelar y explorar la ambigüedad que se encuentra en el centro de la noción occidental de libertad. Del mismo modo, en las últimas décadas hemos visto la emergencia de proyectos curatoriales innovadores que parecen otorgarle poder al curador para actuar de manera autoritaria y soberana. Hemos visto también la emergencia de prácticas artísticas que buscan ser colaborativas, democráticas, descentralizadas y des-autorizadas.

Efectivamente, la instalación artística muchas veces se considera como una forma que le permite al artista democratizar su arte, tomar responsabilidad pública, comenzar a actuar en nombre de cierta comunidad o incluso de la sociedad en general. En este sentido, la emergencia de la instalación artística parece marcar el final de la postura moderna de la autonomía y la soberanía. La decisión del artista de permitir que la multitud de visitantes entren al espacio de la obra de arte se interpreta como una apertura del espacio cerrado de una obra de arte hacia la democracia. Este espacio cerrado parece ser transformado en una plataforma para la discusión pública, la práctica democrática, la comunicación, las redes, la educación y así sucesivamente. Pero este análisis de la práctica del arte de la instalación tiende a pasar por alto el acto simbólico de privatizar el espacio público de la exhibición, el cual precede al acto de abrir el espacio de la instalación a una comunidad de visitantes. Como he mencionado, el espacio de la exhibición tradicional es una propiedad pública simbólica, y el curador que maneja este espacio actúa en nombre de la opinión pública. El visitante a una exhibición convencional sigue estando en su territorio, como el propietario simbólico del espacio donde se presentan las obras para su mirada y juicio. Por el contrario, el espacio de una instalación artística es la propiedad privada simbólica del artista. Al entrar a este espacio, el visitante deja el territorio público de la legitimidad democrática y entra al espacio de control soberano y autoritario. El visitante está aquí, por decirlo así, en tierra ajena, en el exilio. Se convierte en un expatriado que debe someterse a una ley foránea –una ley dada por el artista–. Aquí el artista actúa como el legislador, como un soberano del espacio de la instalación –incluso, y quizá especialmente por ello, si la ley del artista es democrática–.

Uno incluso podrá decir que la práctica de la instalación revela el acto de la violencia incondicional y soberana que inicialmente instauro cualquier orden democrático. Sabemos que el orden democrático nunca se origina de manera democrática –el orden democrático siempre emerge como el resultado de una revolución violenta–. Instaurar una ley significa romper otra. El primer legislador nunca puede actuar de manera legítima –él instala el orden político, pero no pertenece a este–. Permanece fuera del orden incluso si decide someterse a él. El autor de una instalación artística también es este legislador, el que le otorga a la comunidad de visitantes el espacio para constituirse, y define las reglas a las que esta comunidad debe someterse, pero lo hace sin pertenecer a esta comunidad, permaneciendo fuera de ella. Y esto sigue siendo cierto incluso si el artista decide unirse a la comunidad que él o ella han creado. Este segundo paso no nos debe hacer olvidar el primero: el de la soberanía. Y tampoco hemos de olvidar que después de iniciar cierto orden –una cierta *politeia*, cierta comunidad de visitantes– el artista de la instalación debe depender de las instituciones de arte para mantener este orden, vigilar con guardias la *politeia* fluida de los visitantes a la instalación. Con respecto al papel de la policía en un estado, Jacques Derrida sugiere en uno de sus libros (*La force des lois*) que, aunque se espera que la policía supervise el funcionamiento de ciertas leyes, también son *de facto* los creadores de las mismas leyes que ellos sólo deben supervisar. Mantener una ley también siempre significa reinventar permanentemente esa ley. Derrida trata de mostrar que el acto violento, revolucionario, soberano que consiste en instaurar la ley y el orden nunca pueden borrarse por completo después –este acto inicial de violencia puede y siempre será movilizado nuevamente–. Esto es especialmente obvio en la actualidad, en nuestra época de exportación, instauración y consolidación violenta de la democracia. No debemos olvidar: el espacio de la instalación es movable. La instalación de arte no es de sitio-específico, y puede instalarse en cualquier lugar y durante cualquier lapso de tiempo. Y no podemos ceder a la ilusión de que pueda existir algo así como un espacio de instalación completamente caótico, dadaísta, *Fluxus*, libre de cualquier control. En su famoso tratado *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, el Marqués de Sade presenta la visión de una sociedad perfectamente libre que ha abolido toda ley existente, instaurando sólo una: todos deben hacer lo que les

guste, incluyendo cometer crímenes de cualquier tipo.² Lo que es especialmente interesante es cómo, al mismo tiempo, Sade comenta sobre la necesidad del reforzamiento de la ley para prevenir los intentos reaccionarios de algunos ciudadanos tradicionalistas que desean regresar al viejo estado represivo en el cual la familia está asegurada y los crímenes prohibidos. De esta manera necesitamos a la policía para defender los crímenes en contra de la nostalgia reaccionaria del viejo orden moral.

Y no obstante, el acto violento de constituir una comunidad democráticamente organizada no debería ser interpretada como una contradicción a su naturaleza democrática. La libertad soberana es obviamente no-democrática, de modo que también parece anti-democrática. Sin embargo, incluso si nos parece paradójico a primera vista, la libertad soberana es una precondition necesaria para la emergencia de cualquier orden democrático. Nuevamente, la práctica del arte de la instalación es un buen ejemplo de esta regla. La exhibición de arte convencional deja a un visitante individual solo, permitiéndole confrontar y contemplar individualmente los objetos de arte exhibidos. Al moverse de un objeto a otro, este visitante pasa necesariamente por alto la totalidad del espacio de exhibición, incluyendo su propia posición dentro de éste. Una instalación artística, por el contrario, construye una comunidad de espectadores precisamente debido al carácter holístico y unificado del espacio de la instalación. El verdadero visitante de la instalación de arte no es un individuo aislado, sino un colectivo de visitantes. El espacio de arte como tal sólo puede ser percibido por una masa de visitantes –una multitud, si se quiere– con esta multitud incorporándose a su vez a la exhibición para cada visitante individual y viceversa.

87

Existe una dimensión de la cultura de masas que muchas veces pasamos por alto, y que es particularmente manifiesta en el contexto del arte. Un concierto de música pop o una exhibición de cine crean comunidades entre sus asistentes. Los miembros de estas comunidades transitorias no se conocen –su estructura es accidental– sigue siendo poco claro de dónde vienen y adónde van; tienen poco qué decirse unos a otros; carecen de una identidad conjunta o de una historia previa que pudiera proporcionarles memorias comunes que compartir; sin

embargo, son comunidades. Estas comunidades se parecen a las de los pasajeros de un tren o un avión. Para decirlo de otro modo: éstas son comunidades radicalmente contemporáneas –mucho más que las comunidades religiosas, políticas o laborales–. Todas las comunidades tradicionales se basan en la premisa de que sus miembros, desde el principio, están vinculados por algo que viene de su pasado: un lenguaje común, una fe en común, una historia política común, una crianza común. Tales comunidades tienden a establecer límites entre ellos y los extraños con los cuales no comparten un pasado común.

La cultura de masas, por el contrario, crea comunidades más allá de cualquier pasado común –comunidades incondicionales de un nuevo tipo–. Frecuentemente pasado por alto, es lo que revela su vasto potencial para la modernización. Sin embargo, la cultura de masas en sí misma no puede reflejar y desplegar por completo este potencial, porque las comunidades que crea no son lo suficientemente conscientes de ellas mismas como tales. Lo mismo puede decirse de las masas que circulan en los espacios convencionales de exhibición de los museos contemporáneos o las *Kunsthallen*. Muchas veces se dice que el museo es elitista. Siempre me ha asombrado esta opinión, tan contraria a mi experiencia personal de formar parte de una masa de visitantes que fluyen a través de la exhibición y las salas del museo. Cualquiera que se haya puesto a buscar estacionamiento cerca de un museo, haya tratado de dejar un abrigo en el guardarropa, o haya necesitado el sanitario, tendrá una razón suficiente para dudar del carácter elitista de esta institución –especialmente en el caso de museos que se consideran particularmente elitistas, como el Metropolitan Museum o el MoMA en Nueva York–. Hoy día los ríos de turistas globales muestran de manera patente cuán ridícula resulta ser cualquier acusación de elitismo asociada con el museo. Y si estos ríos se desvían y evitan una exhibición particular, su curador no estará para nada feliz, no se sentirá elitista, sino decepcionado por haber fracasado en su propósito de llegar a las masas. Pero estas masas no se reflejan a sí mismas como tales –no constituyen ninguna *politeia*–. El punto de vista de los fans de la música pop o los que van al cine es extremadamente unidireccional –hacia el escenario o la pantalla– como para permitir que perciban adecuadamente y que reflejen el espacio en el que se encuentran o las comunidades de las cuales forman parte. Este es el tipo de

reflexión que el arte actual de vanguardia provoca, ya sea como arte-instalación, o como proyectos curatoriales experimentales. La relativa separación espacial proporcionada por el espacio de la instalación no significa un alejamiento del mundo, sino más bien una deslocalización y desterritorialización de las comunidades transitorias de la cultura de masas –de manera que las asiste en una reflexión sobre su propia condición– ofreciéndoles una oportunidad de exhibirse a sí mismas. El espacio del arte contemporáneo es un lugar en el que las multitudes pueden verse y celebrarse a sí mismas, como en otros tiempos, Dios o los reyes eran vistos y celebrados en las iglesias y los palacios (el libro de Thomas Struth, *Museum Photographs* captura muy bien esta dimensión del museo –la emergencia y disolución de las comunidades transicionales–).

Más que cualquier otra cosa, lo que ofrece la instalación a las multitudes fluidas y circulantes es un aura del *aquí y ahora*. La instalación es, sobre todo, una versión de cultura de masas de una *flânerie* individual, como la describe Benjamin, y por lo tanto, un sitio para la emergencia del aura, para la *iluminación profana*. En general, la instalación opera como el reverso de la reproducción. La instalación toma una copia a partir de un espacio abierto y no marcado de circulación anónima y la coloca –aunque sólo temporalmente– dentro de un contexto fijo y cerrado del topográficamente bien definido *aquí y ahora*. Nuestra condición contemporánea no puede reducirse a una situación de *pérdida de aura*, a la circulación de la copia más allá del *aquí y ahora*, como la describe el famoso ensayo de Benjamin *La obra de arte en la era de su reproducción mecánica*. Antes bien, la era contemporánea organiza un intercambio complejo de dislocaciones y relocalizaciones, de desterritorializaciones y reterritorializaciones, de desaturaciones y reaturaciones.

Benjamin compartía la creencia del arte moderno sofisticado, de un contexto único y normativo para el arte. Bajo este supuesto, la pérdida de su contexto único y original significa que una obra debe perder su aura para siempre –convertirse en una copia de sí misma–. Reaturar una obra de arte individual requeriría una sacralización de todo el espacio profano de la circulación masiva de la copia, no determinada topológicamente –un proyecto totalitario, fascista, seguramente–. Éste es el principal problema que encontramos en el

pensamiento de Benjamin: percibe el espacio de circulación masiva de una copia –y la circulación masiva en general– como un espacio universal, neutral y homogéneo. Insiste en el reconocimiento visual, en la autoidentidad de la copia conforme circula en nuestra cultura contemporánea. Pero estas dos presuposiciones principales en el texto de Benjamin son cuestionables. En el marco de la cultura contemporánea, una imagen está en permanente circulación de un medio a otro, y de un contexto cerrado a otro contexto cerrado. Por ejemplo, un fragmento de película puede presentarse en el cine, luego ser convertido a formato digital y aparecer en la página web de alguien, o mostrarse durante una conferencia como ilustración, o bien ser visto privadamente en una televisión en la sala de una persona, o colocado en el contexto de una instalación de museo. De este modo, a través de diferentes contextos y medios, este trozo de película se transforma mediante distintos lenguajes de programas, distintos software, distintos marcos en la pantalla, distintas colocaciones en un espacio de instalación, y así sucesivamente. ¿Todo el tiempo estamos hablando del mismo fragmento de película? ¿Es ésta la misma copia de la copia del mismo original? La topología actual de las redes de comunicación, generación, traducción y distribución de imágenes es extremadamente heterogénea. Las imágenes son constantemente transformadas, reescritas, reeditadas y reprogramadas conforme circulan a través de estas redes –y a cada paso son modificadas visualmente–. Su estatus de copias de copias se vuelve una convención cultural, como fue previamente el caso con el estatus del original. Benjamin sugiere que la nueva tecnología es capaz de producir copias con una mayor fidelidad al original, cuando en realidad ocurre lo contrario. La tecnología contemporánea piensa en generaciones –y transmitir información de una generación de hardware y software a la siguiente es transformarla de manera significativa–. La noción metafórica de *generación* tal como se usa ahora en el contexto de la tecnología es particularmente reveladora. Donde hay generaciones, también hay conflictos generacionales edípicos. Todos sabemos lo que significa transmitir una cierta herencia cultural de una generación de estudiantes a otra.

90

Somos incapaces de estabilizar una copia como copia, así como somos incapaces de estabilizar un original como original. No existen copias eternas del mismo modo que tampoco existen originales eternos. La reproducción es

infectada por la originalidad del modo como la originalidad es infectada por la reproducción. Al circular en varios contextos, una copia se convierte en una serie de originales distintos. Todo cambio de contexto, todo cambio de medio puede ser interpretado como una negación del estatus de la copia como copia –como una ruptura esencial–, como un nuevo comienzo que abre un nuevo futuro. En este sentido, una copia nunca es realmente una copia, sino más bien un nuevo original, en un nuevo contexto. Toda copia es en sí misma un *flâneur*, experimentando una y otra vez sus propias *iluminaciones profanas* que la convierten en un original. Pierde el aura viejo y adquiere el aura nuevo. Sigue siendo quizás la misma copia, pero se convierte en distintos originales. Esto también nos muestra un proyecto posmoderno capaz de reflejar el carácter repetitivo, iterativo, reproductivo de una imagen (inspirada por Benjamin) también paradójico como el proyecto moderno de reconocer el original y lo nuevo. Ésta es igualmente la razón por la cual el arte posmoderno tiende a verse muy nuevo, aun cuando –o en realidad debido a que– se dirige contra la misma noción de lo nuevo. Nuestra decisión de reconocer cierta imagen ya sea como original o como copia depende del contexto –de la escena en la cual se toma la decisión–. Esta decisión es siempre una decisión contemporánea –una que pertenece no al pasado ni al futuro, sino al presente–. Y esta decisión es siempre una decisión soberana –de hecho, la instalación es un espacio para dicha decisión, donde el *aquí y ahora* emerge y donde toma lugar la iluminación profana de las masas–.

Así uno puede decir que la práctica de la instalación demuestra la dependencia de cualquier espacio democrático (en donde las masas o multitudes se muestran ellas mismas a sí mismas) en relación a las decisiones privadas, soberanas, de un artista como su legislador. Esto fue algo conocido por los pensadores griegos antiguos, y también lo fue para los iniciadores de las primeras revoluciones democráticas. Pero recientemente, este conocimiento de alguna manera fue suprimido por el discurso político dominante. Especialmente después de Foucault, tendemos a detectar la fuente del poder en las agencias impersonales, las estructuras, reglas y protocolos. Sin embargo, esta fijación en los mecanismos impersonales del poder nos llevan a pasar por alto la importancia de las decisiones y acciones individuales y soberanas que tienen lugar en los

espacios privados, heterotópicos (para usar otro término introducido por Foucault). Del mismo modo, los poderes modernos, democráticos, tienen orígenes metasociales, metapúblicos, heterotópicos. Como se ha mencionado, el artista que diseña cierto espacio de instalación es alguien ajeno a este espacio. Él o ella son heterotópicos para este espacio. Pero el extraño no es necesariamente alguien que tiene que ser incluido para adquirir poder. También existe un acopio de poder por exclusión, especialmente por autoexclusión. El extraño puede ser poderoso precisamente porque él o ella no están controlados por la sociedad, y no están limitados en sus acciones soberanas por cualquier discusión pública o por alguna necesidad de autojustificación pública. Sería erróneo pensar que este tipo de condición poderosa de ser ajeno puede ser completamente eliminada mediante el progreso moderno y las revoluciones democráticas. El progreso es racional. Pero no es accidental, el que artista sea considerado un loco o bien un obsesionado, por nuestra cultura. Foucault pensó que los médicos brujos, las brujas y los profetas no tienen un sitio prominente en nuestra sociedad, que se convirtieron en marginados, confinados a las clínicas psiquiátricas. Pero nuestra cultura está por encima de todo una cultura de la celebridad, y no puedes convertirte en una celebridad sin estar loco (o al menos fingir estarlo). Obviamente, Foucault leyó demasiados libros científicos y sólo unas cuantas revistas de sociedad y de farándula, porque de lo contrario, hubiera sabido dónde tienen los locos de hoy su verdadero sitio social. Es bien sabido también, que la élite política contemporánea es una parte importante de la cultura de la celebridad global, lo que equivale a decir que es externa a la sociedad que gobierna. Global, extra-democrática, trans-estatal, externa a cualquier comunidad organizada democráticamente, paradigmáticamente privada, esta élite está de hecho, estructuralmente enloquecida, trastornada.

Ahora bien, estas reflexiones no deben malinterpretarse como una crítica de la instalación como una forma de arte por la demostración de su carácter soberano. La meta del arte, después de todo, no es la de cambiar las cosas –las cosas cambian por sí mismas todo el tiempo de cualquier manera–. La función del arte es, más bien, la de mostrar, hacer visible las realidades que generalmente pasamos por alto. Al asumir una responsabilidad estética de manera muy explícita para el diseño del espacio de instalación, el artista revela

la dimensión soberana oculta del orden democrático contemporáneo, que la política, en gran parte, trata de ocultar. El espacio de la instalación es donde estamos confrontados inmediatamente con el carácter ambiguo de la noción contemporánea de libertad que funciona en nuestras democracias, como una tensión entre libertad soberana e institucional. La instalación artística es, por lo tanto, un espacio de desocultamiento (en el sentido heideggeriano) del poder heterotópico, soberano, que se esconde detrás de la transparencia opaca del orden democrático.

1. Jaques Derrida, *La dissémination* (Paris: Éditions de Seuil, 1972), p. 108.
2. Marquis de Sade, *La philosophie dans le boudoir* (Paris: Gallimard, 1976), p. 191.
3. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trad. H. Zohn (New York: Schocken Books, 1969), p. 221.

COMPAÑEROS DEL TIEMPO

1

El arte contemporáneo merece su nombre sólo en la medida en que manifiesta su propia contemporaneidad –lo cual nada tiene que ver con haber sido realizado o mostrado recientemente–. Por lo tanto, la pregunta ¿qué es el arte contemporáneo? implica contestas las siguientes interrogantes ¿qué es lo contemporáneo?, ¿cómo es que lo contemporáneo se muestra como tal?

Ser contemporáneo puede entenderse como algo inmediatamente presente, estar en el aquí-y-ahora. En este sentido, el arte parece ser verdaderamente contemporáneo si se percibe como auténtico, como capaz de captar y expresar la presencia del presente de una manera radicalmente inmune por las tradiciones del pasado o estrategias destinadas a un éxito futuro. Al mismo tiempo, sin embargo, estamos familiarizados con la crítica de la presencia, sobre todo tal y como fue formulada por Jacques Derrida, quien ha demostrado –convincientemente– que el presente está dañado en su origen por el pasado y el futuro, que siempre hay ausencia en el corazón de la presencia, y que la historia, incluyendo la historia del arte, no puede interpretarse, según la expresión de Derrida, como un *desfile de presencias*.¹

Pero en lugar de analizar el funcionamiento de la deconstrucción de Derrida, me gustaría dar un paso atrás, y preguntar: ¿qué tiene el presente –el aquí-y-ahora– que tanto nos interesa? Ya Wittgenstein fue muy irónico sobre la contemplación

de éste por parte de sus colegas filósofos que volvían la mirada al presente, en lugar de simplemente ocuparse de sus asuntos y vidas cotidianas. Para Wittgenstein, la contemplación pasiva del presente, de lo dado inmediatamente, es una ocupación no natural dictada por la tradición metafísica, que ignora el flujo de la vida diaria –el flujo que desborda siempre el presente sin privilegiarlo de ninguna manera–. Según Wittgenstein, este interés en el presente no es más que una *déformation professionnelle* filosófica –y tal vez artística– una enfermedad metafísica que debe ser curada mediante la crítica filosófica.–²

Es por eso que encuentro la siguiente pregunta especialmente relevante para nuestra discusión: ¿cómo se manifiesta el presente en nuestra experiencia cotidiana –antes de convertirse en una cuestión de especulación metafísica o de crítica filosófica?–.

96 Y me parece que el presente es algo que inicialmente nos estorba en la realización de nuestros proyectos cotidianos (o no-cotidianos), algo que impide una transición suave del pasado al futuro, algo que nos obstruye, que hace que nuestras esperanzas y planes sean inoportunos, no estén al día, o simplemente sean imposibles de realizarse. Una y otra vez nos vemos obligados a decir: sí, es un buen proyecto, pero por el momento no tenemos dinero, ni tiempo, ni energía, y así sucesivamente, para realizarlo. O bien: esta tradición es una maravilla, pero por el momento no hay ningún interés en ella y nadie quiere continuarla. O: esta utopía es hermosa, pero, por desgracia, hoy día nadie cree en utopías. El presente es un momento en el tiempo cuando nos decidimos a moderar nuestras expectativas con respecto al futuro o abandonar algunas de las queridas tradiciones del pasado con el fin de pasar por la puerta estrecha del aquí-y-ahora.

Ernst Jünger dijo que la modernidad –el tiempo de los proyectos y planes, *par excellence*– nos enseñó a viajar con equipaje ligero (*mit leichtem Gepäck*). Para poder avanzar más por el camino estrecho del presente, la modernidad se despojó de todo aquello que parecía demasiado pesado, demasiado cargado de significado, mimesis, criterios tradicionales de maestría, o convenciones éticas y estéticas heredadas. El reduccionismo moderno es una estrategia para

sobrevivir el difícil viaje a través del presente. El arte, la literatura, la música y la filosofía han sobrevivido al siglo XX porque se deshicieron de todo el equipaje innecesario. Al mismo tiempo, estas reducciones radicales también revelan una especie de verdad oculta que trasciende su efectividad inmediata; demuestran que se puede renunciar a mucho –tradiciones, esperanzas, conocimientos e ideas– y sin embargo seguir avanzando en el proyecto propio en una menor medida. Esta verdad también hizo de las reducciones modernistas algo transculturalmente eficiente –el cruce de una frontera cultural es, en muchos aspectos, como cruzar el límite del presente–.

Por lo tanto, durante el periodo de la modernidad, el poder del presente sólo podía ser detectado de forma indirecta, a través de las huellas dejadas por la reducción en el cuerpo del arte y, más generalmente, en el cuerpo de la cultura. El presente como tal, en el contexto de la modernidad, se vio como algo negativo, como algo que debe ser superado en el nombre del futuro, algo que ralentiza la realización de nuestros proyectos, lo que retrasa la llegada del futuro. Uno de los lemas de la era soviética fue *Tiempo, ¡adelante!* Ilf y Petrov, dos novelistas soviéticos de los años veinte, acertadamente parodiaron esta sensación moderna con el lema *¡Camaradas, duerman más rápido!* De hecho, en aquellos tiempos, uno realmente hubiera preferido dormir a través de todo el presente –dormirse en el pasado para despertar en el punto final del curso del progreso, después de la llegada del futuro radiante–.

97

2

Pero cuando empezamos a cuestionar nuestros proyectos para dudar o bien para reformularlos, el presente, lo contemporáneo, se vuelve importante, incluso central para nosotros. Esto es debido a que, de hecho, lo contemporáneo se constituye a partir de la duda, de la vacilación, de la incertidumbre, de la indecisión –por la necesidad de una reflexión prolongada, por un retraso–. Queremos posponer nuestras decisiones y acciones con el fin de tener más tiempo para el análisis, la reflexión y la consideración. Y eso es precisamente lo que es lo contemporáneo –un periodo prolongado, de retraso incluso potencialmente infinito–. Søren Kierkegaard pregunta lo que significaría ser

un contemporáneo de Cristo, a lo que su respuesta fue: significaría dudar en aceptar a Cristo como salvador.³ La aceptación del cristianismo deja necesariamente a Cristo en el pasado. De hecho, Descartes ya había definido el presente como un tiempo de duda –del cual se espera que inaugure finalmente un futuro lleno de pensamientos evidentes, claros y precisos–.

Hoy día, en este momento histórico, se puede afirmar que nos encontramos precisamente en esta situación, porque la nuestra es una época en la que reconsideramos –no abandonamos, no rechazamos, sino que analizamos y reconsideramos– los proyectos modernos. La razón más inmediata para este nuevo examen es, por supuesto, el abandono del proyecto comunista en Rusia y Europa del Este. El proyecto comunista dominó política y culturalmente el siglo XX. Hubo Guerra fría, hubieron partidos comunistas en Occidente, movimientos disidentes en el Este, revoluciones progresistas, revoluciones conservadoras, discusiones sobre el arte puro y comprometido y en la mayoría de los casos, estos proyectos, programas y movimientos estaban interconectados por su mútua oposición entre ellos. Pero ahora estos pueden y deben ser reconsiderados en su totalidad. Por lo tanto, el arte contemporáneo ha de ser visto como un arte que está inmerso en la reconsideración de los proyectos modernos. Se puede decir que ahora vivimos un momento de indecisión, de retraso –un momento aburrido–. Martin Heidegger ha interpretado el aburrimiento precisamente como la condición previa requerida para poder experimentar la presencia del presente –para experimentar el mundo como un todo por estar aburrido por igual con todos sus aspectos, por no ser cautivado por éste u otro objetivo específico– tal como fue el caso en el contexto de los proyectos modernos.⁴

La vacilación con respecto a los proyectos modernos, principalmente, tiene que ver con una creciente incredulidad de sus promesas. La modernidad clásica creía en la posibilidad de la realización de las promesas del pasado y del presente –incluso después de la muerte de Dios, incluso después de la pérdida de fe en la inmortalidad del alma–. La noción de una colección permanente de arte lo dice todo: archivos, bibliotecas y museos prometieron una permanencia secular, una infinitud material que reemplaza la promesa religiosa de la

resurrección y la vida eterna. Durante el periodo de la modernidad, el *cuerpo de trabajo* reemplazó al alma como la parte potencialmente inmortal del Ser. Foucault llamó a estos sitios modernos en los que el tiempo se acumulaba en lugar de simplemente perderse, heterotopías.⁵ Políticamente, podemos hablar de las utopías modernas como espacios post-históricos de tiempo acumulado, en los que la finitud del presente fue visto como potencialmente compensado por el tiempo infinito del proyecto realizado: el de una obra de arte o una utopía política. Por supuesto, esta realización borra el tiempo invertido en ella, en la producción de un determinado producto –cuando el producto final se realiza, el tiempo que se utilizó para su producción desaparece–. Sin embargo, la pérdida de tiempo en la realización del producto era compensada en la modernidad por una narrativa histórica que de alguna manera la restauraba –una narrativa que glorificaba la vida de los artistas, científicos o revolucionarios que trabajaban para el futuro–.

Pero hoy día esta promesa de un futuro infinito apuntalado por los resultados de nuestro trabajo ha perdido su credibilidad. Los museos se han convertido en sitios de exposiciones temporales en lugar de ser espacios para las colecciones permanentes. El futuro siempre está recién planeado –el cambio permanente de las tendencias y las modas culturales hace improbable cualquier promesa de un futuro estable para una obra o un proyecto político–. Y el pasado también es permanentemente reescrito –los nombres y eventos aparecen, desaparecen, vuelven a aparecer y desaparecen de nuevo–. El presente ha dejado de ser un punto de transición del pasado al futuro, convirtiéndose más bien en el sitio de la reescritura permanente del pasado y del futuro –de la proliferación constante de narrativas históricas más allá de cualquier comprensión o control individual–. De lo único que estamos seguros acerca de nuestro presente es que los relatos históricos proliferarán mañana de la misma manera que proliferan ahora –y que vamos a reaccionar a ellos con la misma sensación de incredulidad–. Hoy día estamos atrapados en el presente, que se reproduce incesantemente sin dar lugar a futuro alguno. Simplemente, perdemos nuestro tiempo sin poder invertirlo de forma segura, sin poder acumularlo, ya sea utópica o heterotópicamente. La pérdida de la perspectiva histórica infinita genera el fenómeno del despilfarro improductivo de tiempo. Sin embargo,

también se puede interpretar este despilfarro de tiempo de manera más positiva, como un excedente de tiempo –como el tiempo que da fe de nuestra vida como puro ser-en-el-tiempo, más allá de su uso en el marco de los proyectos económicos y políticos modernos–.

3

Ahora bien, si vemos de cerca el panorama artístico actual, me parece que un cierto tipo de arte llamado *arte basado en el tiempo* refleja con precisión esta condición contemporánea. Lo hace porque tematiza el tiempo perdido, no-productivo, despilarrado, no-histórico, excesivo –un tiempo suspendido, *stehende Zeit*, para usar una noción heideggeriana–. Captura y muestra las actividades que tienen lugar en el tiempo, pero no conduce a la creación de un producto determinado. Y aunque estas actividades conduzcan a este tipo de producto, se presentan separadas de su resultado, como invertidas de manera incompleta en el producto, absorbidas por él. Nos encontramos con ejemplos de tiempo excesivo, que no ha sido completamente absorbido por el proceso histórico.

100

Como ejemplo consideremos la animación de Francis Alÿs, *Canción para Lupita* (1998). En este trabajo nos encontramos con una actividad que no tiene principio ni fin, sin resultado ni producto definitivo: una mujer vierte agua de un recipiente a otro, una y otra vez. Nos enfrentamos al ritual puro y repetitivo de perder el tiempo –un ritual secular más allá de cualquier pretensión de poder mágico, más allá de cualquier tradición religiosa o convención cultural–.

Uno se acuerda aquí del *Sísifo* de Camus, artista proto-contemporáneo cuya tarea sin rumbo y sin sentido de subir rodando una roca repetidamente a una colina, se puede ver como un prototipo del arte contemporáneo *basado en el tiempo*. Esta práctica no productiva, este excedente de tiempo atrapado en un patrón no-histórico de eterna repetición constituye para Camus la verdadera imagen de lo que llamamos *vida* –un periodo irreducible a cualquier *sentido de la vida*, cualquier *vida de logros* o relevancia histórica–. La noción de la repetición se vuelve central. La repetición inherente del arte contemporáneo *basado en el*

tiempo lo distingue claramente de los *happenings* y los *performances* de los años sesenta. Una actividad documentada ya no es más un acontecimiento único, un *performance* aislado –un evento auténtico, individual, original, que tiene lugar en el aquí-y-ahora–. Más bien, esta actividad es en sí misma repetitiva –incluso antes de documentarse, digamos, con un video en bucle–. Por lo tanto, programáticamente el gesto repetitivo diseñado por Alÿs funciona de manera impersonal –puede ser repetido por cualquiera, grabado, repetido, y vuelto a repetir–. El ser humano pierde aquí la diferencia entre la imagen y el medio. La oposición entre el organismo vivo y el mecanismo muerto se vuelve irrelevante por el carácter originalmente mecánico, repetitivo y sin sentido, del gesto documentado.

Francis Alÿs caracteriza tal tiempo perdido, no-teleológico, que no culmina en ningún resultado, fin, o clímax como tiempo de ensayo. Un ejemplo de esto es su video *Política del ensayo* (2007), que se centra en el ensayo de un *striptease* –es en cierto sentido el ensayo de un ensayo, en la medida en la que el deseo sexual provocado por el *striptease* permanece suspendido incluso en el caso de un *verdadero striptease*–. En el video, el ensayo va acompañado de un comentario por parte del artista, que interpreta el escenario como modelo de la modernidad, dejando siempre su promesa incumplida. Para el artista, el tiempo de la modernidad es la hora de la modernización permanente, que no consiguió nunca la realización de su objetivo de convertirse en verdaderamente moderno y dejando siempre insatisfecho el deseo que ha provocado. En este sentido, el proceso de modernización comienza a verse como perdido, como tiempo excedente que puede y debe ser documentado precisamente porque nunca culminó en ningún resultado real. En otra obra, Alÿs presenta el trabajo de un limpiabotas como un ejemplo de un tipo de trabajo que no produce ningún valor en el sentido marxista del término, ya que el tiempo dedicado a la limpieza del calzado no da lugar a ningún tipo de producto final tal y como lo requiere la teoría del valor de Marx.

Pero es precisamente porque un tiempo perdido, suspendido, no-histórico no es acumulable ni absorbido por su producto, es que puede ser repetido –impersonal, potencialmente infinito–. Ya Nietzsche ha declarado que la única

posibilidad de imaginar el infinito después de la muerte de Dios, después del final de la trascendencia, se encuentra en el eterno retorno de lo mismo. Y Georges Bataille tematiza el exceso de tiempo repetitivo, el desperdicio del tiempo improductivo, como la única posibilidad de escapar de la ideología moderna del progreso. Ciertamente, tanto Nietzsche como Bataille perciben la repetición como algo dado naturalmente. Pero en su libro *Diferencia y repetición* (1968) Gilles Deleuze habla de la repetición literal como algo radicalmente artificial y, en este sentido, en conflicto con todo lo natural, vivo, cambiante y en desarrollo, derecho natural y moralidad incluidos.⁶ Por lo tanto, la práctica de la repetición literal puede ser vista como el inicio de una ruptura en la continuidad de la vida mediante la creación de un excedente de tiempo no-histórico a través del arte. Y éste es el punto en el que el arte puede llegar a ser verdaderamente contemporáneo.

4

102

Aquí me gustaría movilizar otro significado de la palabra *contemporáneo*. Ser contemporáneo no significa necesariamente estar presente, estar en el aquí-y-ahora, sino que significa estar *con el tiempo* en lugar de *en el tiempo*. *Contemporáneo* en alemán es *zeitgenössisch*. Como *Genosse* significa *compañero*, ser con-temporáneo –*zeitgenössisch*– puede ser entendido como ser un *compañero del tiempo*, un colaborador del tiempo, ayudando al tiempo cuando tiene problemas, cuando tiene dificultades. Y bajo las condiciones de nuestra civilización contemporánea orientada al producto, el tiempo tiene dificultades cuando es percibido como algo improductivo, perdido, sin sentido. Este tiempo improductivo se excluye de las narrativas históricas, posiblemente corre el riesgo de ser eliminado por completo. Éste es precisamente el momento en que el *arte basado en el tiempo* puede ayudar al tiempo, colaborar, convertirse en un compañero del tiempo, porque el *arte basado en el tiempo* es, de hecho, tiempo basado en el arte.

Las obras de arte más tradicionales (pinturas, esculturas, etc.) pueden ser entendidas como basadas en el tiempo, ya que se hicieron con la expectativa de que tuvieran tiempo –incluso mucho tiempo, si es que se van a incluir en los

museos o colecciones privadas importantes—. Pero el *arte basado en el tiempo* no se basa en el tiempo de manera sólida, como una perspectiva garantizada; sino que más bien documenta el tiempo que está en peligro de desaparecer como consecuencia de su carácter improductivo —un personaje de vida sin más, o, como Giorgio Agamben diría, *nuda vida*—.⁷ Pero el cambio en la relación entre el arte y el tiempo también cambia la temporalidad del arte mismo. El arte deja de estar presente para crear el efecto de la presencia —deja de estar *en el presente*, entendido como la singularidad del aquí-y-ahora—. Más bien, el arte comienza a documentar un presente repetitivo, indefinido y tal vez infinito —un presente que siempre estaba allí, y puede prolongarse indefinidamente en el futuro—.

Una obra de arte es entendida tradicionalmente como algo que encarna totalmente el arte, otorgándole una presencia inmediatamente visible. Cuando vamos a una exposición de arte, por lo general, suponemos que lo que está allí en exhibición —pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, videos, *readymades*, o instalaciones— debe ser arte. Las obras de arte individuales pueden, por supuesto, de una manera u otra, hacer referencia a cosas que no lo son, tal vez a objetos del mundo real o a determinadas cuestiones políticas, pero no están pensadas para referirse al arte, porque ellas mismas son arte. Sin embargo, esta suposición tradicional ha demostrado ser cada vez más engañosa. Además de mostrar las obras de arte, los espacios de arte, hoy, también nos confrontan con la documentación de arte. Vemos imágenes, dibujos, fotografías, videos, textos, e instalaciones —en otras palabras, las mismas formas y medios de comunicación en las que el arte se presenta comúnmente—. Pero cuando se trata de documentación de arte, éste ya no se presenta a través de estos medios sino que simplemente se refiere a él. Porque la documentación de arte *per definitionem* no es arte. Precisamente, por no hacer otra cosa que referirse a éste, la documentación de arte deja bastante claro que el arte en sí ya no está inmediatamente presente, sino que más bien ausente y oculto. Por lo tanto, es interesante comparar el cine tradicional con el arte contemporáneo *basado en el tiempo* —que tiene sus raíces en el cine— para comprender mejor lo que ha sucedido con el arte, y también con nuestra vida.

Desde sus inicios, el cine pretendía ser capaz de documentar y representar la vida de una manera que era inaccesible a las artes tradicionales. De hecho, como un medio de movimiento, el cine ha mostrado con frecuencia su superioridad sobre otros medios de comunicación –cuyos mayores logros se conservan en forma de tesoros culturales y monumentos inmóviles– organizando y celebrando la destrucción de estos monumentos. Esta tendencia también demuestra la adhesión del cine a la fe típicamente moderna en la superioridad de la *vita activa* sobre la *vita contemplativa*. En este sentido, el cine manifiesta su complicidad con las filosofías de la *praxis*, del *Lebensdrang*, del *élan vital* y del deseo; demuestra su colusión con las ideas que, en los pasos de Marx y Nietzsche, dispararon la imaginación de la humanidad europea a finales del siglo XIX y principios del siglo XX –es decir, durante el periodo que dio origen al cine como medio–. Ésta fue la época en la que la actitud de la contemplación pasiva prevaleciente hasta entonces fue desacreditada y desplazada por la celebración de los movimientos potentes de las fuerzas materiales. Mientras que la *vita contemplativa* fue percibida durante mucho tiempo como una forma ideal de la existencia humana, llegó a ser despreciada y rechazada durante todo el periodo de la modernidad como una manifestación de la debilidad de la vida, una falta de energía. Y jugando un papel central en el nuevo culto de la *vita activa* estaba el cine. Desde sus inicios, el cine ha celebrado todo lo que se mueve a gran velocidad –trenes, coches, aviones– y también aquello que sucede bajo la superficie, hélices, bombas y balas.

104

Sin embargo, mientras que el cine como tal es una celebración del movimiento, en comparación con las formas tradicionales del arte, paradójicamente conduce a la audiencia a nuevos extremos de inmovilidad física. Si bien es posible mover el cuerpo con relativa libertad al leer o ver una exposición, en el cine está en la oscuridad y pegado a su asiento. La peculiar situación del espectador, de hecho, se asemeja a una parodia grandilocuente de la *vita contemplativa* misma que el propio cine denuncia, porque de esta manera el cine encarna precisamente la *vita contemplativa* como aparecería desde la perspectiva de su más radical crítico –digamos un nietzscheano sin compromisos– es decir, como el producto del deseo frustrado, la falta de iniciativa personal, un ejemplo de consuelo compensatorio y una señal de insuficiencia del individuo para la vida real. Éste

es el punto de partida de muchas críticas modernas al cine. Sergei Eisenstein, por ejemplo, fue ejemplar en la forma en que combinó el *shock* estético con la propaganda política en el intento de movilizar al espectador y liberarlo de su condición pasiva, contemplativa.

La ideología de la modernidad –en todas sus formas– se puso en contra de la contemplación, en contra de un *voyeurismo* pasivo, en contra de la pasividad de las masas paralizadas por el espectáculo de la vida moderna. A lo largo de la modernidad, podemos ver este conflicto entre el consumo pasivo de la cultura de masas y una oposición activista a ella –política, estética, o una mezcla de ambas–. El arte moderno, progresista, se constituyó en el periodo de la modernidad en oposición a dicho consumo pasivo, ya sea de propaganda política o bien de *kitsch* comercial. Conocemos estas reacciones activistas –desde las diferentes vanguardias de principios del siglo XX a Clement Greenberg (Vanguardia y *Kitsch*), Adorno (Industria cultural), o Guy Debord (La sociedad del espectáculo), cuyos temas y figuras retóricas continúan resonando en el debate actual sobre nuestra cultura–.⁸ Para Debord, el mundo entero se ha convertido en una sala de cine en la que las personas están completamente aisladas tanto las unas de las otras como de la vida real y, por lo tanto condenadas a una existencia de pasividad total.

105

Sin embargo, a comienzos del siglo XXI, el arte entró en una nueva era –una era de producción masiva de arte–, y no sólo de consumo masivo de arte. Hacer un video y exhibirlo a través de Internet se convirtió en una operación fácil, accesible para casi todo el mundo. La práctica de la auto-documentación se ha convertido hoy en una práctica masiva e incluso en una obsesión masiva. Los medios modernos de comunicación y las redes sociales como *Facebook*, *YouTube*, *Second Life* y *Twitter* ofrecen a la población mundial la posibilidad de presentar sus fotos, videos y textos de una manera que no permite distinguirlos de cualquier obra de arte post-conceptual, incluyendo las obras de arte *basadas en el tiempo*. Y eso significa que el arte contemporáneo se ha convertido hoy en una práctica masiva-cultural. Entonces surge la pregunta: ¿cómo puede el artista contemporáneo sobrevivir el éxito masivo del arte contemporáneo? o bien, ¿cómo puede el artista sobrevivir en un mundo en el que todo el

mundo puede, después de todo, ser artista? Con el fin de hacerse visible en el contexto contemporáneo de la producción masiva de arte, el artista requiere de un espectador que pueda pasar por alto una cantidad inconmensurable de producción artística y formular un juicio estético que lo distinga de manera particular de la masa de los demás artistas. Ahora bien, es obvio que un espectador así no existe –aunque podría ser Dios, pero ya nos informaron que Dios ha muerto–. Si la sociedad contemporánea es, por lo tanto, o sigue siendo, una sociedad del espectáculo entonces parece ser un espectáculo sin espectadores.

Por otro lado, el papel del espectador de hoy –*vita contemplativa*– también ha llegado a ser algo absolutamente diferente de lo que era antes. Una vez más el sujeto de la contemplación ya no puede confiar en tener recursos de tiempo infinito, infinitas perspectivas de tiempo –la expectativa constitutiva de las tradiciones de contemplación platónica, cristiana, o budista–. Los espectadores contemporáneos son espectadores en movimiento; sobre todo, son viajeros. La *vita contemplativa* contemporánea coincide con una circulación activa permanente. El acto mismo de la contemplación funciona hoy como un gesto repetitivo que no puede conducir ni de hecho conduce a ningún resultado –o a un juicio estético concluyente y bien fundado, por ejemplo–.

106

Tradicionalmente, en nuestra cultura disponemos de dos modos de contemplación fundamentalmente diferentes para tener control sobre el tiempo que nos pasamos mirando imágenes: la inmovilización de la imagen en el espacio de exposición, y la inmovilización del espectador en el cine. Sin embargo, ambos modos colapsan cuando las imágenes en movimiento se transfieren a los museos o salas de exhibición. Las imágenes continuarán moviéndose –también lo hará el espectador–. En general, en las condiciones de una simple visita a una exhibición, es imposible ver un video o película de principio a fin si la película o el video es relativamente largo y especialmente si en el mismo espacio de exhibición hay muchas obras *basadas en el tiempo*. Y, de hecho, este esfuerzo estaría fuera de lugar. Para ver una película o un video en su totalidad, uno tiene que ir a un cine o permanecer delante de su propia computadora. El fin de visitar una exposición de *arte basado en el tiempo* es echar un vistazo, luego otro, y luego otro, pero no verla en su totalidad. Aquí, se puede decir que el acto mismo de la contemplación se pone en bucle.

El arte basado en el tiempo, tal y como se muestra en los espacios de exhibición contemporáneos, es un medio frío, para utilizar la noción introducida por Marshall McLuhan.⁹ Según McLuhan, los medios calientes conducen a la fragmentación social: al leer un libro, uno está solo y con la mente enfocada. Y en una exposición convencional, uno deambula solo de un objeto a otro, igualmente enfocado –separado de la realidad exterior, en aislamiento interior–. McLuhan pensó que sólo los medios de comunicación electrónicos como la televisión eran capaces de superar el aislamiento del espectador individual. Sin embargo, este análisis de McLuhan no se puede aplicar al medio electrónico más importante de hoy a saber Internet. A primera vista, Internet parece ser un medio tan frío, sino es que más frío, que la televisión, ya que activa, seduce, o incluso obliga a los usuarios a participar activamente. Sin embargo, sentado frente a la computadora al usar Internet, uno está solo –y muy enfocado–. Si Internet es participativa, lo es de la misma manera que el espacio literario. Aquí y allí, todo lo que entra en estos espacios es observado por otros participantes, y provoca reacciones en ellos, que a su vez generan reacciones adicionales, y así sucesivamente. Sin embargo, esta participación activa se lleva a cabo únicamente en la imaginación del usuario, dejando su cuerpo inmóvil.

107

Por contraste, el espacio de exhibición que incluye *arte basado en el tiempo* es frío, ya que enfocarse puntualmente se vuelve innecesario o incluso imposible. Por esto, un espacio así es capaz de incluir todo tipo de medios de comunicación calientes –texto, música, imágenes individuales– lo cual reduce la temperatura. La contemplación fría no tiene como finalidad producir un juicio estético o de elección. La contemplación fría no es más que la repetición permanente del gesto de mirar, una conciencia de la falta de tiempo necesario para tomar una decisión informada gracias a una contemplación integral. Aquí, el *arte basado en el tiempo* muestra el *malo infinito* del tiempo perdido, tiempo excesivo que no puede ser absorbido por el espectador. Sin embargo, y a la vez, se elimina de la *vita contemplativa* el estigma moderno de la pasividad. En este sentido, se puede decir que la documentación de *arte basado en el tiempo* elimina la diferencia entre la *vita activa* y la *vita contemplativa*. Aquí de nuevo, el *arte basado en el tiempo* convierte la escasez de tiempo en una abundancia del mismo –y se muestra a sí mismo como un colaborador, un compañero del tiempo, su verdadero contemporáneo–.

1. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie* (Paris: Éditions de minuit, 1972), p. 377.
2. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. C.K. Ogden (London: Routledge, 1922), p.45.
3. Søren Kierkegaard, *Training in Christianity* (New York: Vintage, 2004).
4. Martin Heidegger, "What is Metaphysics?" en *Existence and Being*, ed. W. Brock (Chicago: Henry Regnery Co, 1949), pp. 325-349.
5. <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>
6. Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trad. Paul Patton (London: Continuum, [1968] 2004).
7. Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (Stanford: Stanford University Press, 1998).
8. Guy Debord, *Society of the Spectacle* (Oakland: AKPress, 2005).
9. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (Cambridge, MA: the MIT Press, 1994).

EL UNIVERSALISMO DÉBIL

En estos tiempos sabemos que todo puede ser una obra de arte. O, mejor dicho, que un artista puede convertir cualquier cosa en una obra de arte. Es imposible que un espectador distinga entre una obra de arte y una *simple cosa* tan sólo sobre la base de la experiencia visual. El espectador primero debe conocer un objeto particular en el contexto de su uso en la práctica artística de un artista para identificarlo como obra de arte, o como parte de una obra de arte.

Pero, ¿quién es este artista, y cómo es que él o ella se distinguen de un no-artista –es acaso posible esta distinción? A mí, esta me parece una pregunta mucho más interesante que la de cómo diferenciamos entre una obra de arte y una *simple cosa*–.

Aunado a ello, tenemos una larga tradición de crítica institucional. Durante las últimas décadas, el papel de los coleccionistas, curadores, miembros de consejos, directores de museos, galeristas y críticos de arte ha sido extensamente analizado y criticado por los artistas. Pero; ¿qué pasa con los artistas? Es claro que el artista contemporáneo también es una figura institucional. Y los artistas contemporáneos, en su mayoría, están dispuestos a aceptar el hecho de que sus críticas a las instituciones del arte son críticas desde el interior. Hoy, el artista podría ser definido, simplemente, como un profesional que cumple cierto papel en el marco general del mundo del arte, un mundo que está basado –como cualquier otra organización burocrática o corporación capitalista– en la división del trabajo. También podría decirse que

parte de este papel consiste en criticar al mundo del arte con el fin de tornarlo más abierto, más incluyente y mejor informado y, debido a esto, también más eficiente y redituable. Esta respuesta es ciertamente plausible, pero al mismo tiempo no es muy convincente.

1. Desprofesionalizar el arte

Recordemos la conocida máxima de Joseph Beuys: *Todo el mundo es un artista*. Este lema tiene una larga tradición que se remonta a los principios del marxismo y de la vanguardia rusa, por lo tanto casi siempre se caracteriza hoy día –y ya se caracterizaba así en tiempos de Beuys– como utópica. Esta máxima es normalmente entendida como la expresión de una esperanza utópica de que, en el futuro, la humanidad que en el presente consiste en su mayor parte de no-artistas se convierta en una humanidad formada por artistas. En la actualidad podemos estar de acuerdo en que dicha esperanza es inconcebible; pero no la calificaría jamás de utópica si la figura del artista se define de la manera antes mencionada. Una visión del mundo transformado en mundo del arte, en el cual todos los seres humanos tienen que producir obras de arte y competir por la oportunidad de exhibirlas en tal o cual bienal, de ninguna manera es una visión utópica, sino más bien distópica; una verdadera pesadilla de hecho.

110

Ahora puede decirse –y efectivamente, muchas veces se ha dicho– que Beuys tenía una idea romántica y utópica de la figura y el papel del artista. También se dice repetidamente que esta visión romántica y utópica está pasada de moda. Pero este diagnóstico no me resulta muy convincente. La tradición en la cual funciona nuestro mundo del arte contemporáneo –incluyendo nuestras actuales instituciones de arte– se formó después de la Segunda Guerra Mundial. Esta tradición se basa en las prácticas artísticas de la vanguardia histórica –y en sus renovaciones y codificaciones durante los años cincuenta y sesenta–. Ahora bien, no se tiene la impresión de que esta tradición haya cambiado mucho desde entonces. Por el contrario, a través del tiempo, se ha vuelto más y más arraigado. Las nuevas generaciones de artistas profesionales encuentran su acceso al sistema del arte sobre todo a través de la red de las escuelas de arte y de programas educativos que se han globalizado cada vez más en décadas

recientes. Esta educación artística, globalizada y más o menos uniforme, se basa en el mismo canon de la vanguardia que domina a otras instituciones de arte contemporáneo –y eso incluye, claro está, no sólo la producción de arte de vanguardia en sí, sino también el arte que fue hecho posteriormente, siguiendo la misma tradición de vanguardia–. El modo dominante de la producción de arte contemporáneo es la vanguardia academizada del periodo tardío. Es por ello que me parece que, para ser capaces de responder a la pregunta de quién es artista, uno debe regresar primero a los comienzos de la vanguardia histórica y al papel del artista tal y como se definió en aquel momento.

Toda educación artística –como la educación en general– tiene que basarse en cierto tipo de conocimientos o en una cierta maestría que supuestamente se transmitirá de una generación a otra. De ahí, surge la pregunta: ¿qué tipo de conocimiento y maestría se transmite en las escuelas de arte contemporáneo? Esta pregunta, como todos sabemos, produce mucha confusión y ansiedad en la actualidad. El papel de las academias de arte previo a las vanguardias estaba muy bien definido. En ellas, los criterios bien establecidos de la maestría técnica –en pintura, escultura y otros medios– eran la materia que entra en juego y lo que se enseñaba a los estudiantes de arte. Hoy día, las escuelas de arte regresan parcialmente a este entendimiento de la educación artística, especialmente en el campo de los nuevos medios. Efectivamente, la fotografía, el cine, el video y el arte digital, requieren ciertas habilidades técnicas que las escuelas de arte pueden enseñar. Pero claro, el arte no puede ser reducido a una suma de habilidades técnicas. Es por ello que ahora vemos reaparecer el discurso de arte como forma de conocimiento –un discurso que se vuelve inevitable cuando el arte comienza a enseñarse–.

III

La idea de que el arte es una forma de conocimiento no es de ninguna manera nueva. El arte religioso tuvo el propósito de presentar las verdades religiosas de una forma visual y pictórica a un espectador que no podía contemplarlas directamente. Y el arte mimético tradicional pretendía revelarle al espectador común y corriente el mundo natural y cotidiano al que de otro modo no hubiera podido tener acceso. Ambas ideas fueron criticadas por muchos pensadores, desde Platón hasta Hegel. Y ambas fueron auspiciadas por muchos otros, desde

Aristóteles hasta Heidegger. Pero lo que sea que se diga sobre los beneficios filosóficos y desventajas correspondientes, ambas ideas en torno al arte como forma específica de conocimiento fueron explícitamente rechazadas por la vanguardia histórica –junto con los criterios tradicionales de la maestría asociada a estas ideas–. A través de la vanguardia, la profesión del artista se desprofesionalizó.

La desprofesionalización del arte ha colocado al artista en una situación incómoda, porque esta desprofesionalización es interpretada muchas veces por el público como un retorno del artista a un estatus de no-profesionalismo. Por otro lado, el artista contemporáneo comienza a ser percibido como un profesional no-profesional –y al mundo del arte se le ve como un espacio de *conspiración de arte* (para usar el término de Baudrillard)–.¹ La efectividad social de esta conspiración parecería presentar un misterio que sólo puede ser descifrado sociológicamente (ver los escritos de Bourdieu y su escuela). Sin embargo, la desprofesionalización del arte emprendida por la vanguardia no debería malinterpretarse como un simple retorno a la no-profesionalidad. La desprofesionalización del arte es una operación artística que transforma la práctica general de las artes, antes de ser algo que cause que el artista retroceda a un estado original de no-profesionalidad. Por lo tanto, es en sí misma una operación altamente profesional. Discutiré más adelante la relación entre desprofesionalización y democratización del arte, pero debo comenzar preguntándome ¿por qué el conocimiento y la maestría son necesarios para desprofesionalizar el arte?.

112

2. Los signos débiles de la Vanguardia

En su libro más reciente, *The Time That Remains*, Giorgio Agamben describe –con el ejemplo de San Pablo– el conocimiento y la maestría requeridos para convertirse en un apóstol profesional.² Se trata de un conocimiento mesiánico: el de la llegada del fin del mundo tal y como lo conocemos, de la contracción el tiempo, de la escasez de tiempo en que vivimos –la escasez de tiempo que anula toda profesión, precisamente porque la práctica de toda profesión necesita una perspectiva de *longue durée*, la duración del tiempo y

la estabilidad del mundo como tal—. En este sentido, la profesión del apóstol es, según Agamben, la de practicar la constante *revocación de toda vocación*³, o bien en otras palabras, *la des-profesionalización de todas las profesiones*. La contracción del tiempo empobrece, vacía todos nuestros signos y actividades culturales —convirtiéndolos en signos de cero o, mejor dicho, como Agamben les llama, en *señales débiles*—.⁴ Tales *señales débiles* son las señales de la llegada del fin del tiempo mismo que se debilita por dicha llegada, y ya acusa la carencia de tiempo necesario para producir y contemplar señales fuertes, vigorosas. Sin embargo, al final del tiempo, estas *señales débiles* mesiánicas triunfan por encima de las señales fuertes de nuestro mundo —señales fuertes de autoridad, tradición y poder, pero también señales fuertes de revuelta, deseo, heroísmo, o conmoción—. Al hablar de las *señales débiles* de lo mesiánico, Agamben está pensando obviamente en el *mesianismo débil*, un término introducido por Walter Benjamin. Pero también podemos recordar (aún cuando Agamben no lo haga) que, en la teología griega, el término *kenosis* caracterizaba a la figura de Cristo —la vida, pasión y muerte de Cristo como una humillación de la dignidad humana, y un vaciado de las señales de la gloria divina—. En este sentido, la figura de Cristo también se convierte en una *señal débil* que puede ser fácilmente (mal) interpretada como una señal de debilidad, un punto extensamente discutido en *El Anticristo* de Nietzsche.

113

Ahora bien, me gustaría sugerir que el artista de vanguardia es un apóstol secularizado, un mensajero del tiempo que lleva al mundo el mensaje de que el tiempo se contrae, de que hay una escasez de tiempo, incluso una falta de tiempo. La modernidad es, efectivamente, una era de pérdida permanente del mundo conocido y de las condiciones tradicionales de vida. Es un tiempo de cambio permanente, de rupturas históricas, de nuevos finales y nuevos comienzos. Vivir dentro de la modernidad significa no tener tiempo, experimentar una escasez permanente, una falta de tiempo que se debe al hecho de que los proyectos modernos son mayormente abandonados sin ser realizados —cada nueva generación desarrolla sus propios proyectos, sus propias técnicas, y sus propias profesiones para realizar dichos proyectos, que luego son abandonados por la siguiente generación—. En este sentido, nuestro tiempo presente no es un tiempo posmoderno sino ultramoderno, porque es el tiempo en el que la escasez de tiempo, la falta de tiempo, se vuelve cada vez más obvia. Lo sabemos porque hoy en día, todo el mundo está ocupado: nadie tiene tiempo.

A lo largo de la era moderna, vimos declinar y desaparecer todas nuestras tradiciones y estilos de vida heredados. Pero hoy día, tampoco confiamos en nuestro tiempo presente –no creemos que sus modas, sus estilos de vida, o maneras de pensar tendrán algún tipo de efecto duradero–. De hecho, en el momento en el que aparecen nuevas modas, más pronto que tarde imaginamos su inminente desaparición. (Efectivamente, cuando llega una nueva tendencia, lo primero que pensamos es: ¿pero cuánto durará? y la respuesta siempre es: no mucho). Uno puede decir que no sólo la modernidad sino, incluso –y en un grado mayor– nuestro propio tiempo, es crónicamente mesiánico o, mejor dicho, crónicamente apocalíptico. Automáticamente vemos casi todo lo que existe y todo lo que emerge desde la perspectiva de su inevitable caída y desaparición.

114

La vanguardia a menudo se asocia con la noción de progreso –especialmente el progreso tecnológico–. De hecho, pueden encontrarse muchas declaraciones de artistas y teóricos de la vanguardia que van dirigidas en contra de los conservadores al insistir en la futilidad de la práctica de viejas formas de arte bajo las nuevas condiciones determinadas por nuevas tecnologías. Pero esta nueva tecnología fue interpretada –al menos por la primera generación de artistas de vanguardia– no como una oportunidad para construir un mundo nuevo y estable, sino como una máquina que promete la destrucción del viejo mundo, así como la permanente autodestrucción de la civilización tecnológica moderna como tal. La vanguardia percibió las fuerzas del progreso como predominantemente destructivas. De tal modo, las vanguardias se preguntaron si los artistas podían hacer arte en medio de la permanente destrucción de la tradición cultural y del mundo conocido, mediante la contracción del tiempo, que viene siendo la principal característica del progreso tecnológico. O, si lo ponemos de otra manera: ¿cómo pueden los artistas resistir la capacidad destructiva del progreso? ¿cómo puede hacerse un arte que escape del cambio permanente –arte atemporal, transtemporario?–. La vanguardia no quería crear el arte del futuro, quería crear arte transtemporal, arte para todos los tiempos. Escuchamos y leemos repetidas veces que necesitamos un cambio, que nuestra meta –también en el arte– debería ser la de cambiar el *status quo*. Pero el

cambio es nuestro *status quo*. El cambio permanente es nuestra única realidad. Y en la prisión del cambio permanente, cambiar el *status quo* sería cambiar el cambio –escaparse del cambio–. De hecho, toda utopía no es más que un intento de escapar al cambio histórico.

Cuando Agamben describe la anulación de todas nuestras ocupaciones y el vaciado de todos nuestros signos culturales por medio del evento mesiánico, no se pregunta cómo podemos trascender la frontera que divide a nuestra era de la que viene. No se hace esta pregunta porque el Apóstol Pablo no se la hace tampoco. San Pablo creía que una sola alma –siendo inmaterial– sería capaz de cruzar esta frontera sin perecer, incluso hasta después del fin del mundo material. Sin embargo, la vanguardia artística no buscaba salvar el alma, sino el arte. Y trató de hacerlo por medio de la reducción –reduciendo los signos culturales al mínimo absoluto para que pudieran ser traficados a través de las rupturas, giros, desplazamientos y cambios permanentes en las modas y corrientes culturales–.

Esta reducción radical de la tradición artística tuvo que anticipar el grado total de su inminente destrucción a manos del progreso. Por medio de la reducción, los artistas de la vanguardia comenzaron a crear imágenes que parecían ser tan pobres, tan débiles, tan vacías, que sobrevivirían a toda posible catástrofe histórica.

115

En 1911, cuando Kandinsky, en *Sobre lo espiritual en el arte*, habla sobre la reducción de toda mimesis pictórica, toda representación del mundo –la reducción que revela que todas las pinturas en realidad son combinaciones de colores y formas– quiere garantizar la supervivencia de su visión de la pintura a través de toda posible transformación cultural futura, incluyendo las más revolucionarias. El mundo que representa una pintura podrá desaparecer, pero no la propia combinación de colores y formas contenidas en ella. Y esto se relaciona no sólo con la pintura, sino también con todos los otros medios, incluyendo la fotografía y el cine. Kandinsky no quiso crear su propio estilo individual, sino más bien usó sus pinturas como una escuela para la

mirada del espectador –una escuela que permitiría que el espectador viera los componentes invariables de todas las posibles variaciones artísticas, los patrones repetitivos que subyacen en las imágenes del cambio histórico–. En este sentido, Kandinsky entiende su propio arte como eterno.

Posteriormente, con *Cuadrado negro* (1915), Malevich emprende una reducción aún más radical de la imagen, hacia una relación pura entre imagen y marco, entre objeto contemplado y campo de contemplación, entre uno y cero. De hecho, no podemos escapar del cuadrado negro: independientemente de la imagen que veamos, siempre es el cuadrado negro. Lo mismo puede decirse acerca del gesto del *readymade* introducido por Duchamp– lo que sea que exhibimos y lo que sea que vemos al ser exhibido presupone este gesto–.

Por lo tanto, podemos decir que el arte de vanguardia produce imágenes trascendentales, en el sentido kantiano del término, imágenes que manifiestan las condiciones para la emergencia y contemplación de cualquier otra imagen. El arte de la vanguardia es el arte no sólo del mesianismo débil, sino también del universalismo débil. No sólo es un arte que utiliza signos cero vaciados por el evento mesiánico que se acerca, sino que también es el arte que se manifiesta por medio de imágenes débiles –imágenes de una visibilidad débil, imágenes que necesaria y estructuralmente son pasadas por alto cuando funcionan como componentes de imágenes fuertes con un alto nivel de visibilidad, imágenes como las del arte clásico o de la cultura de masas–.

La vanguardia negó la originalidad, ya que no quería inventar sino descubrir la imagen trascendental, repetitiva, débil. Y, como en la filosofía y la ciencia, hacer arte trascendental también significa hacer arte universalista, transcultural, porque cruzar una frontera temporal es básicamente la misma operación que cruzar una frontera cultural. Toda imagen hecha en el contexto de cualquier cultura imaginable es también un cuadrado negro, porque se parecerá a un cuadrado negro si es borrado. Y ésto significa –para una mirada mesiánica– que siempre se verá como un cuadrado negro. Es lo que hace de la vanguardia

una apertura real hacia un arte universalista y democrático. Pero el poder universalista de la vanguardia es un poder de debilidad, de auto-supresión, porque la vanguardia sólo se volvió universalmente exitosa al producir las imágenes más débiles posibles.

Sin embargo, la vanguardia es ambigua de una manera en la que no lo es la filosofía trascendental. Se piensa que la contemplación filosófica y la idealización trascendental sólo son efectuadas por filósofos para filósofos. Pero las imágenes trascendentales de la vanguardia son mostradas en el mismo espacio de la representación artística como otras imágenes empíricas –en términos filosóficos–. Por lo tanto, puede decirse que la vanguardia coloca lo empírico y lo trascendental en el mismo nivel, permitiendo que lo empírico y lo trascendental sean comparados por una mirada unificada, democratizada. El arte de vanguardia expande radicalmente el espacio de la representación democrática al incluir en ella lo trascendental, que fue previamente objeto de atención y especulación religiosa o filosófica. Esto tiene aspectos positivos y otros peligrosos.

Desde una perspectiva histórica, las imágenes de la vanguardia se ofrecen a la mirada de un espectador no como imágenes trascendentales, sino como imágenes específicamente empíricas que manifiestan su tiempo específico y la psicología específica de sus autores. De ahí que la vanguardia *histórica* simultáneamente produjera lucidez y confusión: lucidez, porque reveló patrones repetitivos de imágenes detrás de los cambios en los estilos y corrientes históricas; pero también confusión, porque el arte de vanguardia se exhibía junto a otra producción artística de manera que permitió ser (mal) entendida como un estilo histórico específico más. Puede decirse que la debilidad básica del universalismo de la vanguardia ha persistido hasta ahora. La vanguardia es percibida por la historia del arte actual como creadora de imágenes de arte históricamente fuertes –y no como creadora de imágenes débiles, transhistóricas, y universalistas–. De esta manera, la dimensión universalista del arte que la vanguardia intentó revelar sigue siendo pasada por alto, porque el carácter empírico de su revelación la ha eclipsado.

Incluso ahora, uno puede escuchar en las exposiciones de arte de vanguardia: *¿Por qué esta pintura, digamos, de Malevich, debe estar en el museo si mi hijo puede hacerla –y tal vez incluso la hace?–* Por un lado, esta reacción a Malevich es, por supuesto, correcta. Nos muestra que sus obras siguen siendo experimentadas por el público general como imágenes débiles, a pesar de su celebración en la historia del arte. Pero por otro lado, la conclusión a la que la mayoría de los visitantes de la exhibición llegan es incorrecta: uno piensa que esa comparación desacredita a Malevich, mientras que la comparación podría usarse, en cambio, como una manera de admirar al hijo que tenemos. Efectivamente, por medio de su obra, Malevich abrió la puerta hacia la esfera del arte para las imágenes débiles –de hecho, para todas las imágenes débiles posibles–. Pero esta apertura puede ser entendida sólo si la desaparición voluntaria de Malevich es debidamente apreciada –si sus imágenes son vistas como trascendentales y no empíricas–. Si el visitante a la exhibición de Malevich no puede apreciar la pintura de su hijo o hija, entonces tampoco puede apreciar verdaderamente la apertura del campo del arte que permite que las pinturas de este niño sean apreciadas.

118

El arte de vanguardia, hoy día, aun cuando se exhibe en los principales museos sigue siendo una opción impopular. Paradójicamente, suele ser visto como un arte no-democrático, elitista, no porque sea percibido como un arte fuerte, sino porque es percibido como un arte débil. Lo cual quiere decir que la vanguardia es rechazada –o mejor dicho, pasada por alto– por públicos más amplios y democráticos, precisamente por ser un arte democrático; la vanguardia no es popular porque es democrática. Y si fuera popular, sería no-democrática. Efectivamente, la vanguardia abre el camino para que una persona promedio se entienda a sí misma como artista –para entrar en el campo del arte como productor de imágenes débiles, pobres, sólo parcialmente visibles–. Pero una persona promedio no es popular por definición –sólo las estrellas, las celebridades y las personalidades excepcionales y famosas pueden ser populares–. El arte popular es para una sociedad que consta de espectadores. El arte de vanguardia está hecho para una comunidad que se compone de artistas.

3. La repetición del gesto débil

Claro, aquí surge la pregunta sobre lo que ha ocurrido con el arte de vanguardia trascendental y universalista. En la década de los veinte, éste fue usado por la segunda ola de los movimientos de vanguardia como un fundamento supuestamente estable para construir un nuevo mundo. El fundamentalismo secular de esta segunda ola de la vanguardia fue desarrollado en la década de los veinte por el constructivismo, la *Bauhaus*, *Vkhutemas* (Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado Soviético) y así sucesivamente, aún cuando Kandinsky, Malevich, Hugo Ball y otras figuras principales de la primera vanguardia rechazaron este fundamentalismo. Pero si bien la primera generación de la vanguardia no creía en la posibilidad de construir un nuevo mundo concreto sobre la base débil de su arte universalista, aún creía en una reducción más radical, y produjo obras de una debilidad mucho mayor. Pero, mientras tanto, sabemos que ésto fue también una ilusión. Lo fue no sólo porque estas imágenes podían ser más débiles de lo que eran, sino porque su debilidad fue olvidada por la cultura. Por esto, desde la distancia histórica nos parecen fuertes (para el mundo del arte) o irrelevantes (para todos los demás).

119

Eso significa que el gesto artístico débil, trascendental, no puede ser producido de una vez y para todos los tiempos. Más bien, debe repetirse una y otra vez para mantener visible la distancia entre lo trascendental y lo empírico –y resistir las imágenes fuertes del cambio, la ideología del progreso, y las promesas de crecimiento económico–. No es suficiente revelar los patrones repetitivos que trascienden al cambio histórico. Es necesario repetir constantemente la revelación de estos patrones –esta repetición debe ser repetitiva, porque cada repetición del gesto débil y trascendental produce simultáneamente lucidez y confusión–. Por lo tanto, requerimos más lucidez que nuevamente produzca confusión, y así sucesivamente. Es por esto que la vanguardia no puede ocurrir de una vez y para siempre, sino que debe repetirse permanentemente para resistir el cambio histórico y la falta de crónica de tiempo.

Este gesto, repetitivo y al mismo tiempo fútil, abre un espacio que me parece uno de los más misteriosos de nuestras formas democráticas contemporáneas: las redes sociales como *Facebook*, *MySpace*, *YouTube*, *Second Life* y *Twitter*, que ofrecen a las poblaciones globales la oportunidad de mostrar sus fotografías, videos y textos de manera tal que no pueden distinguirse de cualquier otra obra de arte conceptualista o post-conceptualista. En un sentido, entonces, éste es un espacio inicialmente abierto por el arte conceptual de la neovanguardia radical de los sesenta y setenta. Sin las reducciones artísticas efectuadas por estos artistas, la emergencia de la estética de estas redes sociales sería imposible, y éstas no habrían podido abrirse a un público democrático masivo de la misma manera.

120

Estas redes se caracterizan por la producción masiva y la colocación de señales débiles de baja visibilidad –en vez de la contemplación masiva de signos fuertes con alta visibilidad, como fue el caso durante el siglo XX–. Lo que estamos experimentando hoy día es la disolución de la cultura de masas comercial como la describieron muchos teóricos influyentes: la era del *kitsch* (Greenberg), la industria cultural (Adorno), o la sociedad del espectáculo (Debord). Esta cultura de masas fue creada por las élites políticas y comerciales dominantes para las masas –masas de consumidores, de espectadores–. Ahora, el espacio unificado de la cultura de masas está pasando por un proceso de fragmentación. Seguimos teniendo a las estrellas, pero ya no brillan como antes. Hoy día, todo el mundo escribe y *postea* imágenes –pero, ¿quién tiene tiempo suficiente para verlas y leerlos?–. Nadie, obviamente, o sólo un círculo pequeño de coautores con ideas similares, conocidos y parientes, cuando mucho. La relación tradicional entre productores y espectadores tal como lo establece la cultura de masas del siglo XX, se ha invertido. Mientras que antes sólo unos cuantos elegidos producían imágenes y textos para millones de lectores y espectadores, hoy millones de productores producen textos e imágenes para un espectador que tiene poco o ningún tiempo para leerlos o verlas.

Durante el periodo clásico de la cultura de masas se esperaba que uno compitiera por la atención del público. Se esperaba que uno inventara una imagen o un texto que fuera tan fuerte, tan sorprendente, y tan conmovedor que capturase la atención de las masas, aun cuando fuese por un periodo corto de tiempo, a lo que Andy Warhol famosamente se refería como los *quince minutos de fama*.

Pero al mismo tiempo, Warhol produjo películas como *Sleep* (1963) o *Empire State Building* (1964), que duraban varias horas y eran tan monótonas que nadie podía esperar que los espectadores permanecieran atentos durante toda la película. Estas películas también son buenos ejemplos de signos mesiánicos débiles, porque demuestran el carácter transitorio del sueño y la arquitectura – que parecen peligrar, en la perspectiva apocalíptica, listos para desaparecer–. Al mismo tiempo, estas películas en realidad no necesitan de una atención especial o, de hecho, ni siquiera necesitan de un espectador. No es accidental que ambas películas de Warhol funcionen mejor en una instalación, donde como regla son presentadas en constante repetición, y no en una sala de cine. El visitante de la exhibición puede verlas por un momento –o quizás no verlas–. Lo mismo puede decirse de los sitios Web de las redes sociales –uno puede visitarles o no–. Y si los visita, entonces sólo queda registrada la visita, no cuanto tiempo duró la visita. La visibilidad del arte contemporáneo es una visibilidad débil, virtual, la visibilidad apocalíptica del tiempo contraído. Uno queda satisfecho con que cierta imagen tenga la posibilidad de verse o de que cierto texto pueda ser leído –la facticidad de ver y leer se vuelve irrelevante–.

121

Pero por supuesto que Internet también puede convertirse –y parcialmente este ha sido el caso– en un espacio para imágenes y textos fuertes que han comenzado a dominarlo. Es por esto que las generaciones más jóvenes de artistas se interesan cada vez más en la visibilidad débil y en los gestos públicos débiles. En todas partes, somos testigos de la emergencia de grupos artísticos en los cuales los participantes y los espectadores coinciden. Estos grupos hacen arte para ellos mismos –y quizás para los artistas de otros grupos si están dispuestos a colaborar–. Este tipo de práctica participativa significa que uno puede convertirse en espectador sólo cuando uno se ha convertido en artista –de lo contrario, uno simplemente no lograría tener acceso a esas prácticas artísticas–.

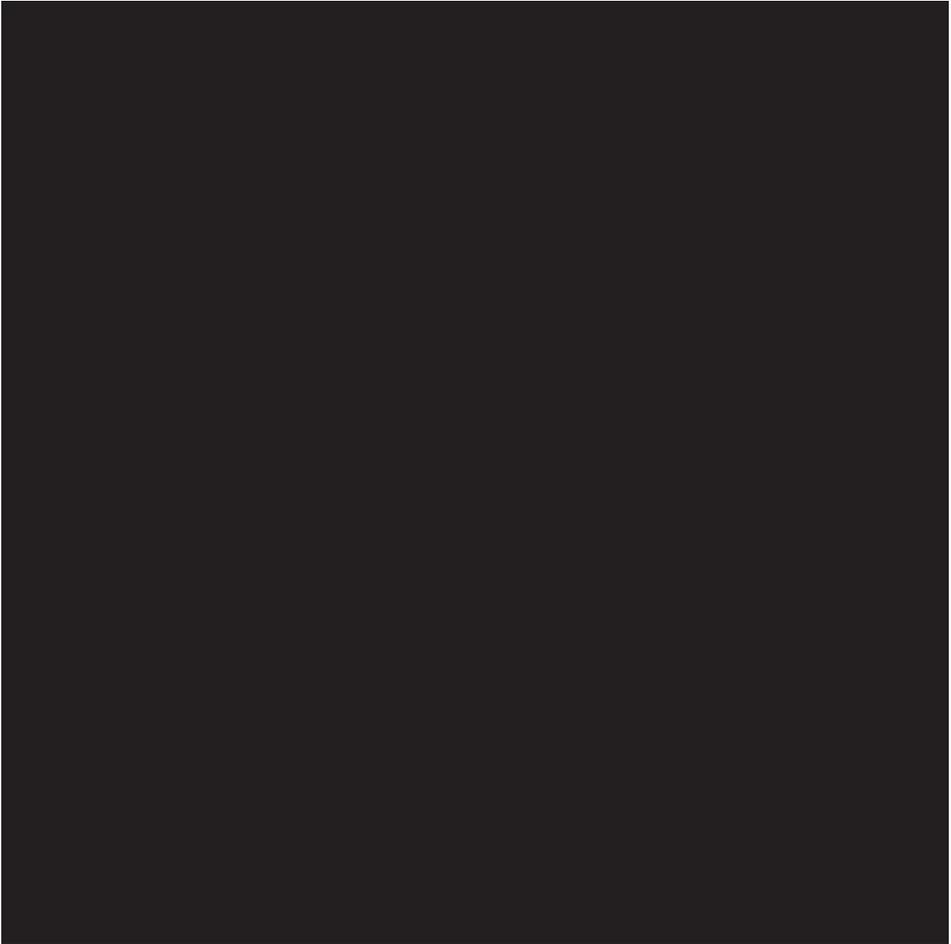
Regresemos ahora al principio de este texto. La tradición vanguardista opera por reducción, produciendo de esta manera imágenes atemporales y universalistas. Es un arte que posee y representa el conocimiento mesiánico secular de que el mundo en el que vivimos es un mundo transitorio, sujeto a cambios permanentes, y que el lapso de vida de cualquier imagen fuerte es necesariamente corto. Y también es un arte de baja visibilidad que puede

compararse con la baja visibilidad de la vida cotidiana. Y esto, claro, no es accidental, porque es principalmente nuestra vida cotidiana la que sobrevive a las rupturas históricas y los cambios, precisamente debido a su debilidad y su baja visibilidad.

Hoy día, de hecho, la vida cotidiana comienza a exhibirse a sí misma –a comunicarse como tal– a través del diseño o por las redes contemporáneas de participación en comunicación, donde se vuelve imposible distinguir la presentación de la cotidianidad de lo cotidiano en sí mismo. Lo cotidiano se convierte en una obra de arte –ya no existe una *vida a secas*, o, mejor dicho, la *vida a secas* se exhibe como artefacto–. La actividad artística es ahora algo que el artista comparte con su público en el nivel más común de la experiencia cotidiana. El artista ahora comparte el arte con el público así como ella o él lo compartían con la religión o la política. Ser artista ha dejado ya de ser un destino exclusivo, convirtiéndose en cambio, en una práctica cotidiana –una práctica débil, un gesto débil–. Pero para establecer y mantener este nivel cotidiano de arte, uno debe repetir permanentemente la reducción artística –resistiéndose a las imágenes fuertes y escapándose del *status quo* que funciona como un medio permanente para el intercambio de estas imágenes fuertes–.

Al inicio de sus *Lecciones de Estética*, Hegel afirmó que en su tiempo el arte era ya una cosa del pasado. Hegel creía que, en los tiempos de la modernidad, el arte ya no podía manifestar nada verdadero acerca del mundo como tal. Pero la vanguardia ha mostrado que el arte aún tiene algo que decir del mundo moderno: puede demostrar su carácter transitorio, su falta de tiempo; y para trascender esta falta de tiempo con un gesto débil y mínimo, se requiere de poco tiempo, o incluso ningún tiempo.

1. Jean Baudrillard, *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays*, ed. Sylvère Lotringer, trad. Ames Hodges (New York: Semiotext(e)/MIT Press, 2005).
2. Giorgio Agamben, *The Time that Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*, trad. Patricia Daily (Stanford: Stanford University Press, 2005).
3. *Ibid.*, p. 68.
4. *Ibid.*, p. 10.



Cuadrado negro - Kazimir Malevich - 1915

COCOM es una iniciativa de Frontground & ESAY que reúne a artistas e investigadores repartidos en dos grandes franjas continentales: América y Europa.

Consejo Editorial
(U.S.) Paloma Checa-Gismero
(ESP) Javier Fresneda
(MEX) Saúl Villa

Diseño impreso
(MEX) Rafael Gamboa Cardeña

Traducción
(U.S.) Paloma Checa-Gismero
(MEX) Saúl Villa

Corrección de pruebas
Departamento editorial ESAY

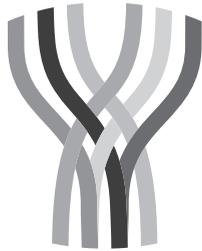
Editor
ESAY - Escuela Superior de Artes de Yucatán

Producción Editorial
FrontGround - Galería Manolo Rivero

COCOM
hola@cocompress.com
www.cocompress.com

ESAY
Escuela Superior de Artes de Yucatán
Calle 55 No. 435 entre 48 y 46
Centro. Mérida, Yucatán, México
Tel: +52 (999) 930.14.90
<http://www.esay.edu.mx/>

FRONTGROUND



ESAY

Escuela Superior de Artes de Yucatán

Comprometidos con tu bienestar



