

En este polémico y desafiante conjunto de ensayos, el joven fundador y ex director del Palais de Tokyo parisino, Nicolas Bourriaud –autor del libro recientemente reeditado por Adriana Hidalgo, *Postproducción*– precisa el sistema de ideas y el funcionamiento de un nuevo paradigma artístico destinado a interactuar en la esfera de las relaciones sociales.

Las teorizaciones que recorren *Estética relacional* surgen precisamente a partir del conocimiento profundo de la obra de los más conspicuos artistas internacionales de los años noventa, hoy en plena actividad, y de exponer los principios que estructuran sus pensamientos.

El libro viene a responder, entre otras, a la pregunta “¿de dónde viene esta obsesión por *lo interactivo* que atraviesa nuestra época?”.

Uno de los motivos que deslumbran al lector de *Estética relacional* es la eficacia de estos ensayos, el modo en que se vuelven herramientas imprescindibles para comprender las claves del arte actual.

ISBN-10: 987-1156-56-1
ISBN-13: 978-987-1156-56-6



9 789871 156566

Estética relacional

Nicolas Bourriaud

AH

Estética relacional

Nicolas Bourriaud

los sentidos / artes visuales

AH

Adriana Hidalgo editora

Nicolas Bourriaud

Estética relacional

Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado



Adriana Hidalgo editora

Bourriaud, Nicolas
Estética relacional. - 1a. ed.
Buenos Aires : Adriana Hidalgo editora, 2006.
144 p. ; 19x14 cm. - (Los sentidos/artes visuales)

ISBN 987-1156-56-1

I. Arte-Ensayo. I. Beceyro, Cecilia, trad.

II. Delgado, Sergio, trad. III. Título

CDD A864

los sentidos / artes visuales

Título original: *Esthétique relationnelle*

Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado

Editor:

Fabián Lebenglik

Diseño de cubierta e interiores:

Eduardo Stupía y Gabriela Di Giuseppe

© Nicolas Bourriaud, 2006

© Adriana Hidalgo editora S.A., 2006

Córdoba 836 - P. 13 - Of. 1301

(1054) Buenos Aires

e-mail: info@adrianahidalgo.com

www.adrianahidalgo.com

ISBN 10: 987-1156-56-1

ISBN 13: 978-987-1156-56-6

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total sin permiso escrito
de la editorial. Todos los derechos reservados.

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien du Ministère français des Affaires Étrangères et du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France en Argentine.

Esta obra, beneficiada con la ayuda del Ministerio francés de Asuntos Extranjeros y del Servicio de Cooperación y Acción Cultural de la Embajada de Francia en la Argentina, se edita en el marco del programa de ayuda a la publicación Victoria Ocampo.

PRÓLOGO

¿De dónde provienen los malentendidos que rodean el arte de los años noventa sino de una ausencia de discurso teórico? La mayor parte de los críticos y filósofos se niegan a pensar las prácticas contemporáneas en su totalidad, que permanecen entonces ilegibles, ya que no se puede percibir su originalidad y su pertinencia si se las analiza a partir de problemas ya planteados o resueltos por las generaciones precedentes. Hay que aceptar el hecho, tan doloroso, de que ciertos problemas ya no se planteen y tratar entonces de descubrir aquello que los artistas sí se plantean hoy: ¿cuáles son las apuestas reales del arte contemporáneo, sus relaciones con la sociedad, con la historia, con la cultura? La primera tarea del crítico consiste en reconstituir el juego complejo de los problemas que enfrenta una época particular y examinar sus diferentes respuestas. Muchas veces sólo se trata de hacer el inventario de las preocupaciones de ayer para lamentarse luego de no haber podido encontrar alguna solución. Y sin embargo el primer interrogante, en lo que concierne a estos nuevos enfoques, se refiere evidentemente a la forma material de la obra. ¿Cómo decodificar estas producciones aparentemente inasibles, ya sean procesuales o comportamentales –en todos los casos “explotadas”, para los

estándares tradicionales— sin esconderse detrás de la historia del arte de los años sesenta?

Veamos algunos ejemplos: Rirkrit Tiravanija organiza una cena en casa de un coleccionista y le deja el material necesario para preparar una sopa thai. Philippe Parreno invita a un grupo de gente a practicar sus hobbies favoritos un 1º de Mayo en la línea de montaje de una fábrica. Vanessa Beecroft viste de la misma manera y peina con una peluca pelirroja a unas veinte mujeres que el visitante sólo ve a través del marco de una puerta. Maurizio Cattelan alimenta unas ratas con queso "Bel paese" y las vende como copias o expone cofres que han sido recientemente saqueados. Jes Brinch y Henrik Plenge Jacobsen instalan en una plaza de Copenhague un colectivo volcado que provoca, por emulación, un tumulto en la ciudad. Christine Hill encuentra trabajo de cajera en un supermercado o propone un taller de gimnasia una vez por semana. Carsten Höller recrea la fórmula química de las moléculas segregadas por el cerebro del hombre cuando está enamorado, construye un velero de plástico inflable o cría pájaros para enseñarles un nuevo canto. Noritoshi Hirakawa publica un aviso en un diario para encontrar una joven que acepte participar en su exposición. Pierre Huygue convoca a la gente para una prueba, pone una antena de televisión a disposición del público, expone la foto de obreros trabajando a pocos metros de la obra en construcción. Muchos más nombres y muchos más trabajos completarán esta lista: en todos los casos, la parte más vital del juego que se desarrolla en el tablero del arte responde a nociones interactivas, sociales y relacionales.

Hoy la comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados. La actividad artística se esfuerza en

efectuar modestas ramificaciones, abrir algún paso, poner en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros. Las famosas "autopistas de la comunicación", con sus peajes y sus áreas de descanso, amenazan con imponerse como único trayecto posible de un punto a otro del mundo humano. Si la autopista permite efectivamente viajar más rápido y eficazmente, también tiene como defecto transformar a sus usuarios en meros consumidores de kilómetros y de sus productos derivados. Frente a los medios electrónicos, los parques de diversión, los lugares de esparcimiento, la proliferación de formatos compatibles de sociabilidad, nos encontramos pobres y desprovistos, como rata de laboratorio condenada para siempre a un mismo recorrido, en su jaula, entre pedazos de queso. El sujeto ideal de la sociedad de figurantes estaría entonces reducido a la condición de mero consumidor de tiempo y de espacio. Porque lo que no se puede comercializar está destinado a desaparecer. Pronto, las relaciones humanas no podrán existir fuera de estos espacios de comercio: nos vemos obligados a discutir sobre el precio de una bebida, como forma simbólica de las relaciones humanas contemporáneas. ¿Usted quiere calor humano y bienestar compartido? Venga y pruebe nuestro café... Así entonces, el espacio de las relaciones más comunes es el más afectado por la cosificación general.¹ Simbolizada o remplazada por mercancías, señalizada por logotipos, la relación humana se ve obligada a tomar formas extremas o clandestinas si pretende escapar al imperio de lo previsible: el lazo social se convirtió en un artefacto estandarizado. En un mundo regulado por la división del

¹ NT: Utilizamos este término para traducir *réification*.

V. Salvo P. 10

trabajo y la ultra especialización, por el devenir-máquina y la ley de la rentabilidad, es importante para los gobernantes que las relaciones humanas estén canalizadas hacia las desembocaduras previstas y según ciertos principios simples, controlables y reproducibles. La "separación" suprema, aquella que afecta los canales relacionales, constituye el último estadio de la mutación hacia la "sociedad del espectáculo" tal como la describe Guy Debord. Una sociedad en la cual las relaciones humanas ya no son "vivas directamente" sino que se distancian en su representación "espectacular". Es ahí donde se sitúa la problemática más candente del arte de hoy: ¿es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico -la historia del arte- tradicionalmente abocada a su "representación"? A la inversa de lo que pensaba Debord, que sólo veía en el mundo del arte una reserva de ejemplos de lo que se debía "realizar" concretamente en la vida cotidiana, la realización artística aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos. Las obras sobre las que hablaremos aquí dibujan, cada una, una utopía de proximidad.

Los textos que siguen son, en algunos casos, reescrituras o recortes de artículos publicados en revistas, como *Documents sur l'art* o en catálogos de exposiciones.² Otros son inéditos. Completa este libro un glosario, donde el lector encontrará definiciones para ciertos conceptos problemáticos. Para facilitar la comprensión de esta obra le aconsejamos desde ya buscar la definición de la palabra "Arte".

² "Le paradigme esthétique (Félix Guattari et l'art)", en *Chimères*, 1993; "Relation écran", catálogo de la 3ª Bienal de Arte Contemporáneo de Lyon, 1995.

LA FORMA RELACIONAL

La actividad artística constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales, y no tiene una esencia inmutable. La tarea del crítico consiste en estudiarla en el presente. Ciertamente el aspecto de la modernidad está ya totalmente acabado pero no así el espíritu que lo animaba; hay que decirlo en esta época pequeño-burguesa. Este vaciamiento ha despojado de sustancia a los criterios mismos de la crítica estética que hemos heredado, pero seguimos usándolos en relación con las prácticas artísticas actuales. Lo nuevo ya no es un criterio, salvo para los detractores retrasados del arte moderno, que sólo conservan de este presente detestado lo que su cultura tradicionalista les enseñó a odiar en el arte de ayer. Para inventar entonces herramientas más eficaces y puntos de vista más justos, es importante aprehender las transformaciones que se dan hoy en el campo social, captar lo que ya ha cambiado y lo que continúa transformándose. ¿Cómo podemos comprender los comportamientos artísticos que se manifestaron en las exposiciones de los años noventa y los modos de pensar que los sostienen si no partimos de la situación misma de los artistas?

x del M. 2.º de la Urdte.?
x, ¿pero la modernidad es un estado
un...?
**Las prácticas artísticas contemporáneas
y el proyecto cultural**

Nº 1
x
La modernidad política, que nace con la filosofía del Siglo de las Luces, se basaba en la voluntad de emancipación de los individuos y de los pueblos: el progreso de las técnicas y de las libertades, el retroceso de la ignorancia, la mejora de las condiciones de trabajo, debían liberar a la humanidad y permitir una sociedad mejor. Pero existen diferentes versiones de la modernidad. El siglo XX fue de hecho el teatro de una lucha entre tres visiones del mundo: una concepción racionalista modernista proveniente del siglo XVIII, una filosofía de lo espontáneo; otra, que proponía la liberación a través de lo irracional (el Dada, el surrealismo, los situacionistas). Ambas se oponían a las fuerzas autoritarias o utilitarias que buscaban formatear las relaciones humanas y someter a los individuos. Pero en lugar de la emancipación buscada, el desarrollo de las técnicas y de la "Razón" permitió, a través de una racionalización general del proceso de producción, la explotación del Sur del planeta, el reemplazo ciego del trabajo humano por máquinas, y el empleo de técnicas de sometimiento cada vez más sofisticadas. El proyecto de emancipación moderno fue sustituido por numerosas formas de melancolía.

x
Si las vanguardias de este siglo, del dadaísmo a la Internacional situacionista, se inscribieron en la línea de este proyecto moderno —cambiar la cultura, las mentalidades, las condiciones de la vida individual y social—, no hay que olvidar que éste les precedió y difiere de ellas en varios puntos. Porque la modernidad no se reduce a una teleología racionalista ni a un mesianismo político. ¿Se puede menospreciar su voluntad de

x, ¿pero la modernidad es un estado
un...?
mejorar las condiciones de vida y de trabajo con el pretexto del fracaso de sus tentativas concretas de realización cargadas de ideologías totalitarias o de visiones ingenuas de la historia? Lo que se llamaba vanguardia se desarrolló a partir del baño ideológico que brindaba el racionalismo moderno; pero se reconstituye ahora a partir de presupuestos filosóficos, culturales y sociales totalmente diferentes. Está claro que el arte de hoy continúa ese combate, proponiendo modelos perceptivos, experimentales, críticos, participativos, en la dirección indicada por los filósofos del Siglo de las Luces, por Proudhon, Marx, los dadaístas o Mondrian. Si la crítica tiene dificultad en reconocer la legitimidad o el interés de estas experiencias es porque no aparecen ya como los fenómenos precursores de la evolución histórica ineluctable: por el contrario, libres del peso de una ideología, se presentan fragmentarias, aisladas, desprovistas de una visión global del mundo.

No es la modernidad la que murió, sino su versión idealista y teleológica.

Proudhon el S. XIX
El combate por la modernidad se lleva adelante en los mismos términos que ayer, salvo que la vanguardia ya no va abriendo caminos, la tropa se ha detenido, temerosa, alrededor de un campamento de certezas. El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos posibles.

Los artistas que inscriben su práctica en la estela de la modernidad histórica no tienen la ambición de repetir las formas o los postulados de antes, menos aún de asignarle al arte las mismas funciones. Su tarea se parece a la que Jean-François Lyotard le otorgaba a la arquitectura posmoderna, que "se encuentra condenada a engendrar una serie de pequeñas modificaciones en un

x, lo q. Henry le denomina
x 2... ang. hablan de "el arte"
11

3m espacio que ha heredado de la modernidad, y a abandonar una reconstrucción global del espacio habitado por la humanidad".³ Lyotard parece además lamentar este hecho: lo define negativamente, empleando la palabra "condena". ¿Y si, por el contrario, esa "condena" fuera la suerte histórica a partir de la cual pudieron desplegarse, desde hace unos diez años, la mayoría de los mundos artísticos que conocemos? Una "suerte" que puede resumirse en pocas palabras: aprender a habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica. En otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista. Althusser decía que siempre se toma el tren del mundo en marcha; Deleuze, que "el pasto crece en el medio" y no abajo o arriba. El artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero. Toma el mundo en marcha: es un "inquilino de la cultura", retomando la expresión de Michel de Certeau.⁴ La modernidad se prolonga hoy en la práctica del bricolaje y del reciclaje de lo cultural, en la invención de lo cotidiano y en la organización del tiempo, que no son menos dignos de atención y de estudio que las utopías mesiánicas o las "novedades" formales que la caracterizaban ayer. Nada más absurdo que afirmar que el arte contemporáneo no desarrolla proyecto cultural o político

3 Jean-François Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 2005.

4 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano, I: las artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 1999.

alguno y que sus aspectos subversivos no tienen base teórica: su proyecto, que concierne tanto a las condiciones de trabajo y de producción de objetos culturales como a las formas cambiantes de la vida en sociedad, le parecerá insípido a los espíritus formados en el molde del darwinismo cultural o a los aficionados al "centralismo democrático" intelectual. Ha llegado el momento de la *dolce utopia*, para retomar una expresión de Maurizio Cattelan...

La obra de arte como intersticio social

La posibilidad de un arte relacional —un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado— da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. Para tratar de dibujar una sociología, esta evolución proviene esencialmente del nacimiento de una cultura urbana mundial y de la extensión del modelo urbano a la casi totalidad de los fenómenos culturales. La urbanización general, que crece a partir del fin de la segunda Guerra Mundial, permitió un crecimiento extraordinario de los intercambios sociales, así como un aumento de la movilidad de los individuos a través del desarrollo de redes y de rutas, de las telecomunicaciones y de la conexión de sitios aislados, que tuvieron consecuencias en las mentalidades. Dada la estrechez de los espacios habitables en este universo urbano, asistimos en paralelo a una reducción de la escala de los muebles y de los objetos, que se orientan hacia una mayor maleabilidad: si la obra de arte pudo aparecer durante mucho

tiempo como un lujo señorial en el contexto urbano —tanto las dimensiones de la obra como las de la casa servían para distinguir al propietario—, la evolución de la función de las obras y de su modo de presentación indica una urbanización creciente de la experiencia artística. Lo que se derrumba delante de nosotros es sólo esa concepción falsamente aristocrática de la disposición de las obras de arte, ligada al sentimiento de querer conquistar un territorio. Dicho de otra manera, no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el “visitante” es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado. La ciudad permitió y generalizó la experiencia de la proximidad: es el símbolo tangible y el marco histórico del estado de sociedad, ese “estado de encuentro que se le impone a los hombres”, según la expresión de Althusser,⁵ opuesto a esta jungla densa y “sin historias” que era el estado de naturaleza de Jean-Jacques Rousseau, una jungla que impedía todo tipo de encuentro. El régimen de encuentro intensivo, una vez transformado en regla absoluta de civilización, terminó por producir sus correspondientes prácticas artísticas: es decir, una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el “estar-junto”, el encuentro entre observador y cuadro, la elaboración colectiva del sentido. Dejamos de lado la historicidad de este fenómeno: el arte siempre ha sido relacional en diferentes grados, o sea, elemento de lo social y fundador del diálogo. Una de estas virtualidades de la imagen es su poder de reunión (*reliance*), para retomar la noción

⁵ Louis Althusser, *Écrits philosophiques et politiques*, Stock-IMEC, París, 1995, p. 557.

de Michel Maffesoli: banderas, siglas e íconos producen empatía y voluntad de compartir, generan un lazo.⁶ El arte —las prácticas provenientes de la pintura y de la escultura que se manifiestan en el marco de una exposición— se revela particularmente propicio para la expresión de esta civilización de lo próximo, porque reduce el espacio de las relaciones, a diferencia de la televisión o la literatura, que reenvían a un espacio de consumo privado y del teatro o el cine, que reúnen pequeñas colectividades frente a imágenes unívocas: no se comenta lo que se ve, el tiempo de la discusión es posterior a la función. A la inversa, en una exposición, aunque se trate de formas inertes, la posibilidad de una discusión inmediata surge en los dos sentidos: percibo, comento, me muevo en un único y mismo espacio. El arte es el lugar de producción de una sociabilidad específica: queda por ver cuál es el estatuto de este espacio en el conjunto de los “estados de encuentro” propuestos por la Ciudad. ¿Cómo un arte centrado en la producción de tales modos de convivencia puede volver a lanzar, completándolo, el proyecto moderno de emancipación? ¿De qué manera permite el desarrollo de direcciones culturales y políticas nuevas?

Antes de llegar a ejemplos concretos, es importante reconsiderar el lugar de las obras en el sistema global de la economía, simbólica o material, que rige la sociedad contemporánea: para nosotros, más allá de su carácter comercial o de su valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social. Este término, “intersticio”, fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida,

⁶ Michel Maffesoli, *La contemplation du monde*, Grasset, París 1993.

producciones autárquicas, etc. El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contrapone al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las "zonas de comunicación" impuestas. El contexto social actual crea espacios específicos y preestablecidos que limitan las posibilidades de intercambio humano. Los baños públicos fueron inventados para mantener las calles limpias: con esa misma idea se inventan herramientas de comunicación, para limpiar las calles de las ciudades de toda escoria relacional y empobrecer los vínculos de vecindario. La mecanización general de las funciones sociales reduce poco a poco el espacio relacional. El servicio de despertador por teléfono hasta hace algunos años empleaba a personas reales: ahora es una voz sintética la que se encarga de despertarnos. El cajero automático se convirtió en el modelo de las transacciones sociales más elementales, y los comportamientos profesionales se moldean sobre la eficacia de las máquinas que los reemplazan y que ejecutan las tareas que antes constituirían posibles intercambios, de placer o de conflicto. El arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola.

Cuando Gabriel Orozco lleva una naranja a un puesto de un mercado brasileño desierto (*Crazy Tourist*, 1991) o cuando instala una hamaca paraguaya en el jardín del Museo de arte moderno de Nueva York (*Hamac en el MoMa*, 1993) está actuando en el

a la vez la gélida

corazón de la "infraestructura social", este pequeño espacio de gestos cotidianos determinado por la superestructura que constituyen los "grandes" intercambios. Sin ninguna frase, las fotografías de Orozco —una bolsa de dormir sobre el pasto, una caja de zapatos vacía, etc.— son el documento de revoluciones ínfimas en lo urbano o semi-urbano cotidiano: dan testimonio de esta vida silenciosa —"still life", naturaleza muerta— que son hoy las relaciones con el otro. Cuando Jens Haaning difunde por altoparlante historias chistosas en turco en una plaza de Copenhague (*Turkish Jokes*, 1994) produce en el momento una micro-comunidad —los inmigrantes se unen en una risa colectiva que invierte su situación de exiliados— que se forma en relación con la obra y en ella misma. La exposición es un lugar privilegiado donde se instalan estas colectividades instantáneas, regidas por diferentes principios: el grado de participación exigido al espectador por el artista, la naturaleza de la obra, los modelos de lo social propuestos o representados. Una exposición genera un "dominio de intercambio" propio, que debe ser juzgado con criterios estéticos, o sea analizando la coherencia de la forma y luego el valor "simbólico" del mundo que nos propone, de la imagen de las relaciones humanas que refleja. Dentro de este intersticio social, el artista debe asumir los modelos simbólicos que expone: toda representación reenvía a valores que se podrían trasponer en la sociedad, pero el arte contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella. Actividad humana basada en el comercio, el arte es a la vez objeto y sujeto de una ética: tanto más porque, a la inversa de otras actividades, no tiene otra función que la de exponerse a ese comercio.

El arte es un estado de encuentro.

V. - 1991

La estética relacional y el materialismo aleatorio

La estética relacional se inscribe en una tradición materialista. Ser "materialista" no significa quedarse sólo en la pobreza de los hechos, y no implica tampoco esa estrechez de espíritu que consiste en leer las obras en términos puramente económicos. La tradición filosófica en la que se apoya esta estética relacional ha sido notablemente definida por Louis Althusser, en uno de sus últimos textos, como un "materialismo del encuentro" o materialismo aleatorio. Este materialismo toma como punto de partida la contingencia del mundo que no tiene ni origen, ni sentido que le precede, ni Razón que le asigne un objetivo. Así, la esencia de la humanidad es puramente trans-individual, hecha por lazos que unen a los individuos entre sí en formas sociales que son siempre históricas: "la esencia humana es el conjunto de las relaciones sociales" (Marx). No existe la posibilidad de un "fin de la historia", ni un "fin del arte", puesto que la parte se vuelve a comprometer permanentemente en función del contexto, es decir en función de los jugadores y del sistema que construyen o critican. Hubert Damisch veía en las teorías del "fin del arte" el resultado de una gran confusión entre "el fin del juego" (*game*) y "el fin de la partida" (*play*): cuando el contexto social cambia radicalmente es una nueva partida lo que se anuncia, sin que el sentido del juego propiamente dicho esté en tela de juicio.⁷ El juego inter-humano que constituye nuestro objeto —"El arte es un juego entre los hombres de todas las épocas" (Duchamp)— supera sin embargo el marco de lo que comúnmente se llama "arte":

⁷ Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, Éd. du Seuil, París, 1984.

las "situaciones construidas" proclamadas por la Internacional situacionista pertenecen entonces a este "juego" a pesar de Guy Debord, que les negaba en última instancia todo carácter artístico, y consideraba la "superación del arte" como una revolución de la vida cotidiana. La estética relacional no constituye una teoría del arte, ya que esto implicaría el enunciado de un origen y de un destino, sino una teoría de la forma.

¿A qué llamamos *forma*? A una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo: la obra de arte no es la única; es sólo un subgrupo de la totalidad de las formas existentes. En la tradición filosófica materialista que inauguraron Epicuro y Lucrecio, los átomos caen paralelos en el vacío, ligeramente en diagonal. Si uno de esos átomos se desvía de su recorrido, "provoca un encuentro con el átomo vecino y de encuentro en encuentro, una serie de choques y el nacimiento de un mundo". Así nacen las formas, a partir del "desvío" y del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces paralelos. Para crear un mundo, este encuentro debe ser duradero: los elementos que lo constituyen deben unirse en una forma, es decir que debe haber posesión de un elemento por otro (decimos que el hielo "se solidifica"). La forma puede definirse como un encuentro duradero. Encuentros duraderos, líneas y colores inscriptos en la superficie de un cuadro de Delacroix, los objetos desechos que aparecen en los "cuadros Merz" de Schwitters, las performances de Chris Burden: más allá de la calidad de la puesta en página o de la puesta en el espacio, se revelan como duraderos a partir de que sus componentes forman un conjunto cuyo sentido "persiste" en el momento del nacimiento, planteando "posibilidades de vida" nuevas. Cada

obra es así el modelo de un mundo viable. Cada obra, hasta el proyecto más crítico y más negador, pasa por ese estado de mundo viable, porque hace que se encuentren elementos hasta entonces separados: por ejemplo, la muerte y los medios en Andy Warhol. Deleuze y Guattari no decían otra cosa cuando definían la obra de arte como un "bloque de afectos y de percepciones"⁸: el arte mantiene juntos momentos de subjetividad ligados a experiencias particulares, ya sean las manzanas de Cézanne o las estructuras rayadas de Buren. La composición de esta argamasa, con la que los átomos llegan a constituirse en mundo, se revela de hecho dependiente del contexto histórico: lo que el público de hoy entiende por "mantener juntos" no es lo mismo que lo que se podía imaginar en el siglo pasado. Hoy, el "pegamento" es menos visible, ya que nuestra experiencia visual se ha vuelto compleja, enriquecida por un siglo de imágenes fotográficas y luego cinematográficas —que introdujeron el plano secuencia como nueva unidad dinámica— permitiéndonos reconocer como "mundo" una colección de elementos dispersos (la instalación por ejemplo) que no reúne ningún material unificador, ningún bronce. Otras tecnologías permitirán quizá que el espíritu humano reconozca tipos de "formas-mundos" aún desconocidos: la informática, por ejemplo, privilegia la noción de programa que modifica la manera en que ciertos artistas conciben su trabajo. La obra de un artista toma así el estatuto de un conjunto de unidades que pueden ser reactivadas por un espectador-manipulador. Insisto entonces, quizá demasiado, sobre lo inestable y lo diverso del concepto de "forma", una noción de la cual podemos

⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari: "Percepto, afecto y concepto" en *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993, pp. 164-201.

percibir la extensión en el famoso mandamiento del fundador de la sociología, Emile Durkheim, que considera los "hechos sociales" como "cosas". Porque la "cosa" artística se plantea a veces como un "hecho" o un conjunto de hechos que se producen en el tiempo o el espacio, sin que su unidad —que hace de ella una forma, un mundo— sea replanteada. El cuadro se abre, después del objeto aislado puede ahora abarcar la escena entera: la forma de la obra de Gordon Matta-Clark o de Dan Graham no se reduce a "cosas" que estos dos artistas "producen"; no es el simple efecto secundario de una composición, como lo desearía una estética formalista, sino el principio activo de una trayectoria que se desarrolla a través de signos, de objetos, de formas y de gestos. La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico. Una obra de arte es un punto sobre una línea.

La forma y la mirada del otro

Si, como lo escribe Serge Daney, "toda forma es un rostro que nos mira", ¿qué es entonces una forma cuando está sumergida en la dimensión del diálogo? ¿Qué es una forma que sería relacional en su esencia? Nos parece interesante discutir esta cuestión, tomando como punto de referencia la fórmula de Serge Daney, justamente por su ambivalencia: ya que las formas nos miran, ¿cómo debemos mirarlas nosotros?

La forma se define a menudo como un contorno que se opone al contenido. Pero la estética modernista habla de "belleza formal" refiriéndose a una suerte de (con)fusión entre forma y

fondo, a una adecuación inventiva de ésta hacia aquélla. Se juzga una obra a través de su forma plástica; la crítica más común, en relación a las nuevas prácticas artísticas, consiste desde ya en negarles toda "eficacia formal" o en subrayar sus carencias en la "resolución formal". Si observamos las prácticas artísticas contemporáneas, más que las "formas", deberíamos hablar de "formaciones", lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma. El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no.

No existen formas en la naturaleza, en estado salvaje, ya que es nuestra mirada la que las crea, recortándolas en el espesor de lo visible. Las formas se desarrollan unas a partir de otras. Lo que ayer era considerado como informe o "informal", ya no lo es hoy. Cuando la discusión estética evoluciona, el estatuto de la forma evoluciona con ella y por ella.

En las novelas de Witold Gombrowicz se ve cómo cada individuo genera su propia forma a través de su comportamiento, su manera de presentarse y de dirigirse a los demás. La forma nace en esa zona de contacto en la cual el individuo lucha con el Otro, para imponerle lo que cree ser su "ser". Nuestra "forma" es entonces, para Gombrowicz, únicamente una propiedad relacional que nos liga con aquellos que nos transforman en cosa al mirarnos, retomando la terminología sartreana. El individuo, cuando cree estar mirándose objetivamente, sólo está mirando el resultado de perpetuas transacciones con la subjetividad de los demás.

Para algunos, la forma artística escaparía a esta fatalidad por estar mediatizada por una obra. Nuestra convicción, por el contrario, es que la forma toma consistencia, y adquiere una

existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible. A través de ella, el artista entabla un diálogo. La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.

Estamos aquí en las antípodas de esa versión autoritaria del arte que descubrimos en los ensayos de Thierry de Duve,⁹ para quien toda obra no es más que una "suma de juicios" históricos y estéticos enunciados por el artista en el acto de realización. Pintar sería entonces inscribirse en la historia a través de elecciones plásticas. Estamos en presencia de una estética fiscalizadora, en la cual el artista está frente a la historia del arte en plena autarquía de sus convicciones; una estética que rebaja la práctica artística al nivel de una crítica histórica sumarial: el "juicio" práctico es perentorio y definitivo, es la negación del diálogo que sólo concede a la forma un estatuto productor, el de un "encuentro". La intersubjetividad, en el marco de una teoría "relacionista" del arte, no representa solamente el marco social de la recepción del arte, que constituye su "campo" (Bourdieu), sino que se convierte en la esencia de la práctica artística.

Es por el efecto de esta invención de relaciones que la forma se transforma en "rostro", como decía Daney. Esta fórmula nos

⁹ Thierry de Duve, *Essais datés*, Éd. de la Différence, Paris, 1987.

recuerda por supuesto lo que sirve de base al pensamiento de Emmanuel Levinas, para quien el rostro representa el signo de lo éticamente prohibido. El rostro, dice Levinas, es "lo que me obliga a servir al otro", "lo que nos prohíbe matar". Toda "relación intersubjetiva" pasa por la forma del rostro, que simboliza la responsabilidad que nos incumbe en función del otro: "lo que nos une al otro es la responsabilidad".¹⁰ Pero, ¿la ética no tendría acaso otro horizonte que este humanismo que reduce la intersubjetividad a una suerte de interservidumbre? ¿La imagen, metáfora del rostro según Daney, no sería entonces sólo capaz de producir lo prohibido a través del peso de la "responsabilidad"? Cuando Daney explica que "toda forma es un rostro que nos mira" no nos dice únicamente que somos responsables. Para estar seguros, basta con volver al significado profundo de la imagen de Daney: para él, "inmoral" cuando nos sitúa "allí donde no estábamos", cuando "toma el lugar de otra".¹¹ No se trata solamente, para Daney, de una referencia a la estética Baziniana-Rosselliniana que postula el "realismo ontológico" del arte cinematográfico, aunque esté en el origen de su pensamiento. Según él, la forma, representada en una imagen no es otra cosa que la representación del deseo: producir una forma es inventar encuentros posibles, es crear las condiciones de un intercambio, algo así como devolver la pelota en un partido de tenis. Si vamos más allá del razonamiento de Daney, la forma es la delegada del deseo en la imagen. Es el horizonte a partir del cual la imagen puede tener un sentido, mostrando un mundo deseado, que el espectador puede entonces discutir, y a

¹⁰ Emmanuel Levinas, *Ética e infinito*, Madrid, La Balsa de Medusa.

¹¹ Serge Daney, *Pérvérance*, Éd. P.O.L., París, 1992, p. 38.

partir del cual su propio deseo puede surgir. Este intercambio se resume en un binomio: alguien muestra algo a alguien que se lo devuelve a su manera. La obra busca captar mi mirada como el recién nacido "busca" la de su madre: Tzvetan Todorov explicó, en *La vida en común*, que la esencia de lo social necesita del reconocimiento, mucho más que de la competencia o la violencia.¹² Cuando un artista nos muestra algo despliega una ética transitiva que ubica su obra entre el "mírame" y el "mira esto". Los últimos textos de Daney lamentan el fin de la dupla "Mostrar/Ver" que representaba la esencia de una democracia de la imagen en favor de otra dupla televisiva y autoritaria, "Promover/Recibir", que marca el ascenso de lo "Visual". En el pensamiento de Daney toda forma es un rostro que me mira ya que me llama para dialogar con ella. La forma es una dinámica que se inscribe a la vez, o quizás cada vez, en el tiempo o en el espacio. La forma sólo puede nacer de un encuentro entre dos planos de la realidad: porque la homogeneidad no produce imágenes; sino lo visual, es decir "información sin fin".

¹² Tzvetan Todorov, *La vie commune*, Éd. du Seuil, París, 1994.

EL ARTE DE LOS AÑOS NOVENTA

Participación y carácter transitivo

Una estantería metálica con un calentador a gas funcionando, que mantiene una gran fuente con agua hirviendo. Alrededor hay elementos de campamento desparramados. Contra la pared, cajas de cartón, abiertas en su mayoría, con sopas chinas deshidratadas que el espectador puede preparar, agregándole el agua caliente a su disposición.

Esta obra de Rirkrit Tiravanija, realizada en el *Aperto 93* de la Bienal de Venecia, está al margen de cualquier definición. ¿Escultura? ¿Instalación? ¿Performance? ¿Activismo social? En los últimos años se han desarrollado obras de este tipo. En las exposiciones internacionales se ha visto un número creciente de puestos que ofrecen diferentes servicios, de obras que proponen “al que mira”¹³ un contrato preciso, modelos de lo social más o menos concretos. La “participación” del espectador, teorizada por los happenings y las performances Fluxus, se ha vuelto una constante de la práctica artística. El espacio de la reflexión abierto por el “coeficiente del arte” de Marcel Duchamp —que

¹³ NT: Indicamos así, entre comillas, la traducción del término *regardeur*, el que mira, utilizado por el autor con frecuencia.

trata de delimitar precisamente el campo de intervención del receptor en la obra de arte— se resuelve hoy en una cultura de lo interactivo que plantea lo transitivo del objeto cultural como un hecho establecido. Estos elementos sólo vienen a ratificar una evolución que va más allá del dominio del arte: en todos los vectores de la comunicación la parte de la interactividad crece cuantitativamente. Por otro lado, la emergencia de nuevas técnicas, como Internet y el multimedia, indica un deseo colectivo de crear nuevos espacios de sociabilidad y de instaurar nuevos tipos de transacción frente al objeto cultural: a la “sociedad del espectáculo” le sucedería entonces la sociedad de los figurantes, donde cada uno encontraría en los canales de comunicación más o menos trancos la ilusión de una democracia interactiva.

Lo transitivo es viejo como el mundo, constituye una propiedad concreta de la obra de arte. Sin ella, la obra no sería nada más que un objeto muerto, aplastado por la contemplación. Delacroix ya escribía en su diario que un cuadro logrado “concentraba” momentáneamente una emoción que la mirada del espectador debía revivir y hacer evolucionar. Esta noción de lo transitivo introduce en el área artística un desorden formal, propio del diálogo: niega la existencia de un “espacio del arte” específico, valorizando el discurso inacabado y el deseo insatisfecho de la diseminación. Jean-Luc Godard se sublevaba contra esta práctica artística, explicando que se necesitan dos para una imagen. Si esta propuesta parece retomar aquella de Duchamp, que afirmaba que las miradas son las que posibilitan los cuadros, va sin embargo todavía más allá, planteando

el diálogo como el origen mismo del proceso de constitución de la imagen: al comienzo habría inclusive que negociar, presuponer al Otro. Cada obra de arte podría entonces definirse como un objeto relacional, como el lugar geométrico de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios. Parece posible dar cuenta de la especificidad del arte actual gracias a la noción de producción de relaciones ajenas al campo del arte (oponiéndolas a las relaciones internas, que le proporcionan su base socioeconómica): son las relaciones entre los individuos y los grupos, entre el artista y el mundo, y en consecuencia, las relaciones entre “el que mira” y el mundo. Pierre Bourdieu considera el mundo del arte como un “espacio de relaciones objetivas entre posiciones”, es decir un microcosmos definido por las relaciones de fuerza y de lucha con las cuales los productores buscan “conservarlo o cambiarlo”.¹⁴ El mundo del arte, como cualquier otro campo social, es esencialmente relacional en la medida en que presenta un sistema de posturas diferenciadas que permite leerlo. Las declinaciones de esta lectura “relacional” son múltiples: en el marco de sus trabajos sobre las redes, el Círculo Ramo Nash (artistas de la colección Devautour) asegura que “el arte es un sistema altamente cooperativo: la densa red de interconexiones entre sus miembros implica que todo lo que pasa en él puede ser una función de cada uno de los miembros”, (...) “es el arte el que hace el arte y no los artistas”. Estos sólo serían instrumentos inconscientes al servicio de leyes que los superan, como Napoleón o Alejandro Magno en la teoría de la Historia de Tolstoi. No comparto esta postura ciber-determinista, ya que

¹⁴ Pierre Bourdieu, *Razones prácticas*, Anagrama, Barcelona, 1994.

si la estructura interna del mundo del arte dibuja efectivamente un juego limitado de lo "posible", la estructura depende de un segundo orden de relaciones, externas esta vez, que producen y legitiman el orden de las relaciones internas. La red "Arte" es porosa, y son las relaciones de esta red con el conjunto de los campos de producción las que determinan su evolución. Por otro lado, sería posible escribir una historia del arte que sea la historia de esta producción de las relaciones con el mundo, planteando ingenuamente la cuestión de la naturaleza de las relaciones ajenas "inventadas" por la obra.

Para plantear rápidamente un marco histórico, digamos que estas relaciones se situaron en un principio en un mundo trascendente, en el que el arte se proponía establecer modos de comunicación con lo divino; funcionaba entonces como una interfaz entre la sociedad humana y las fuerzas invisibles que la rigen, al lado de una naturaleza que representaba el orden ejemplar cuya comprensión permitía acercarse a los diseños divinos. El arte fue desechando poco a poco esa ambición, para explorar las relaciones entre el hombre y el mundo. El nuevo orden relacional, dialéctico, se desarrolló a partir del Renacimiento —que privilegió la situación física del ser humano en su universo, aunque todavía estuviera dominado por lo divino— gracias a nuevas herramientas visuales, como la perspectiva albertiana, el realismo anatómico o el *sfumato* de Leonardo. Ese destino de la obra de arte no fue radicalmente replanteado por el cubismo, que trataba de analizar nuestras relaciones visuales a través de los elementos más banales de la vida cotidiana —la punta de una mesa, pipas y guitarras—, y lo hacía a partir de un realismo mental que recomponía los mecanismos móviles de nuestro conocimiento del objeto.

El área relacional abierta por el Renacimiento italiano fue poco a poco abarcando objetos cada vez más limitados: la pregunta "¿cuál es nuestra relación con el mundo físico?" se dirigió en primer lugar a la totalidad de lo real y luego a segmentos limitados de la realidad. La progresión no fue lineal: un pintor como Seurat, analista riguroso de nuestros modos de percepción ocular, convive con Odilon Redon, que trata de entender nuestra relación con lo invisible. Pero, de todas maneras, la historia del arte puede ser leída como la historia de los sucesivos campos relacionales externos, sustituidos luego por prácticas surgidas de la evolución interna de esos mismos campos: es la historia de la producción de las relaciones en el mundo, mediatizadas por una suerte de objetos y de prácticas específicos.

Esta historia parece haber adquirido hoy una nueva faceta: después del dominio de las relaciones entre Humanidad y divinidad, y luego entre Humanidad y objeto, desde los años noventa la práctica artística se concentra en la esfera de las relaciones humanas. El artista se focaliza entonces, cada vez más claramente, en las relaciones que su trabajo va a crear en su público, o en la invención de modelos sociales. Esta producción específica determina no solamente un campo ideológico y práctico, sino también nuevos dominios formales. Quiero decir con esto que más allá del carácter relacional intrínseco de la obra de arte, las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido desde entonces en "formas" artísticas plenas: así, los *meetings*, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas, los juegos, las fiestas, los lugares, en fin, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos susceptibles

de ser estudiados como tales; el cuadro y la escultura son sólo casos particulares de una producción de formas que tiene como objetivo mucho más que un simple consumo estético.

Tipología

Conexiones y citas

Un cuadro o una escultura se caracterizan *a priori* por su disponibilidad simbólica: más allá de las imposibilidades materiales evidentes (horarios de los museos, distancia geográfica), una obra de arte puede ser vista en cualquier momento; está a la vista, disponible para la curiosidad de un público teóricamente universal. Sin embargo, el arte contemporáneo es a menudo no-disponible, se muestra en un momento determinado. El ejemplo de la performance es el más clásico: una vez que sucedió sólo queda su documentación, que no se puede confundir con la obra misma. Este tipo de práctica supone un contrato con el “que mira”, un “acuerdo” cuyas cláusulas tienden a diversificarse desde los años sesenta: la obra de arte ya no se ofrece en el marco de un tiempo “monumental” y ya no está abierta para un público universal, sino que se lleva a cabo en un momento dado, para una audiencia convocada por el artista. En una palabra, la obra suscita encuentros y da citas, administra su propia temporalidad. No se trata necesariamente de encuentros con el público: Marcel Duchamp inventó por ejemplo las “Citas de arte”, determinando de manera arbitraria que a cierta hora del día, el primer objeto que él tuviera a su

alcance sería transformado en *ready-made*. Otros convocaron al público para verificar un fenómeno puntual, como Robert Barry anunciando que “en algún momento, en el transcurso de la mañana del 5 de marzo de 1969, medio metro cúbico de helio se liberará a la atmósfera”. Invitaba así al espectador a desplazarse para constatar un hecho, que sólo existe como obra de arte gracias a esa constatación. En enero de 1970, Christian Boltanski mandó a algunos conocidos una carta de pedido de auxilio. Su contenido era lo suficientemente vago como para constituirse en carta-tipo, como los telegramas con que On Kawara, ese mismo año, informó a sus destinatarios que “estaba vivo”. Hoy la forma de la tarjeta personal —que usan Dominique González-Foerster, Liam Gillick, Jeremy Deller— o la libreta de direcciones —ciertos dibujos de Karen Kilimnik— la importancia cada vez mayor de la inauguración en el dispositivo de una exposición —Parreno, Joseph, Tiravanija, Huyghe— así como los esfuerzos en busca de originalidad en las tarjetas de invitación (lo que queda del *mail-art*), indican la importancia de la “función de la cita”, que es constitutiva del campo artístico y está presente en el nacimiento de la dimensión relacional.

Lo amistoso y los encuentros

Una obra puede funcionar como un dispositivo relacional que contiene cierto grado de variables aleatorias, una máquina que provoca y administra los encuentros individuales o colectivos. Entre las producidas durante los últimos veinte años, pueden mencionarse la serie de los *Casual passer-by* de Braco

Dimitrijevic, que celebran exageradamente el nombre y el rostro de un transeúnte anónimo en un cartel de tamaño publicitario o junto al retrato de una figura conocida. A principios de los años setenta Stephen Willats hizo un relevamiento cartográfico de las relaciones entre los habitantes de un edificio. Y el trabajo de Sophie Calle consistió en gran parte en rendir cuenta de sus encuentros con desconocidos: seguir a un transeúnte, registrar las piezas de un hotel mientras trabajaba como mucama o preguntar a los ciegos cuál era su definición de la belleza fueron tareas que se formalizaron posteriormente en una experiencia biográfica que la llevó a "colaborar" con las personas con quienes se encontraba. Podemos mencionar también la serie *I met de On Kawara*, del restaurante que abrió en 1971 Gordon Matta-Clark (*Food*), de las cenas que organizaba Daniel Spoerri, o de la tienda lúdica *La cédille qui sourit* que abrieron George Brecht y Robert Filliou en Villefranche: la provisión de ciertas formas para las relaciones sociales es una constante histórica desde los años sesenta. La generación de los noventa retoma esta problemática, central en las décadas de 1960 y 1970, pero deja de lado la cuestión de la definición del arte. El problema ya no es desplazar los límites del arte,¹⁵ sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global. A partir de un mismo tipo de prácticas se plantean dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegiaba lo "nuevo" y que llamaba a la subversión a

¹⁵ Véase Lucy Lippard, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal, Madrid, 2004; Rosalind Krauss, "La escultura en el campo expandido" en *La posmodernidad*, AA.VV., Kairós, Barcelona, 1985.

través del lenguaje; hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la "sociedad del espectáculo". Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas: toda composición crítica "directa" de la sociedad carece de sentido si se basa en la ilusión de una marginalidad ya imposible, e incluso retrógrada. Hace casi treinta años Félix Guattari bregaba ya por esas estrategias, que son la base de las prácticas artísticas actuales: "Así como pienso que es ilusorio apostar a una transformación de la sociedad, también creo que las tentativas microscópicas, como las experiencias comunitarias, las organizaciones barriales, la implantación de una guardería en la universidad, etc., juegan un papel absolutamente fundamental".¹⁶

La filosofía crítica tradicional —la escuela de Frankfurt, por ejemplo— sólo ve el arte como un folclore arcaico, un hermoso sonajero inútil: la función subversiva y crítica del arte contemporáneo debe pasar por la invención de líneas de fuga individuales o colectivas, construcciones provisionales y nómadas a través de las cuales el artista propone un modelo y difunde situaciones perturbadoras. De ahí el actual interés por los espacios de intercambio social, donde se elaboran modos de sociabilidad heterogéneos. Para su exposición en el CCC (Centre de Création Contemporaine, Tours, Francia, 1993), Ángela Bulloch instala un café cuyas sillas tienen un dispositivo que, al sentarse cierta cantidad de espectadores, emite un tema del grupo Kraftwerk. Georgina Starr describe su angustia de "cenar

¹⁶ Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, 10/18, París, 1977, p. 22.

sola" y realiza un texto para clientes solitarios de restaurantes (en la exposición *Restaurant*, París, octubre de 1993). Ben Kimmont, se ofrece para lavar los platos de personas elegidas al azar y genera una red informativa en relación con sus trabajos. En varias oportunidades Lincoln Tobier instala una radio en una galería de arte e invita al público a participar en una discusión, que sale al aire.

La forma de la fiesta inspiró particularmente a Philippe Parreno, cuyo proyecto de exposición en el Consortium de Dijon (enero de 1995) consistía en "ocupar dos horas de tiempo en lugar de dos metros cuadrados de espacio", organizando una fiesta cuyos componentes terminaban en la producción de formas relacionales: aglomeraciones de individuos alrededor de objetos artísticos en situación. Rirkrit Tiravanija, por el contrario, exploró el aspecto socioprofesional de las relaciones amistosas, proponiendo en *Surfaces de réparation* (Dijon 1994) un espacio de relajación destinado a los artistas de la exposición, con un metegol y una heladera llena. Acerca de las invitaciones en el marco de una cultura de la "amistad", podemos citar también el bar creado por Heimo Zobernig para la exposición *Unité* o los *Pasststücke* de Franz West.

Otros artistas irrumpen en la trama relacional de manera más agresiva. El trabajo de Douglas Gordon, por ejemplo, explora la dimensión "salvaje" de esta interactividad, actuando de manera parasitaria o paradójal en el espacio social: llamar por teléfono a los clientes de un café, o enviar numerosas "instrucciones" a personas determinadas. El mejor ejemplo de una comunicación intempestiva, que puede interferir en la red de comunicación, es seguramente esa obra de Angus Fairhurst en la que lograba la

comunicación telefónica entre dos galerías de arte utilizando material para piratear las ondas: cada interlocutor creía que era el otro quien había llamado y la discusión desembocaba en un increíble malentendido. Creaciones o exploraciones de esquemas relacionales, estas obras constituyen micro-territorios relacionales fijados en el espesor del *socius* contemporáneo; experimentos mediatizados por superficies-objetos (los *boards* de Liam Gillick, los afiches realizados en la calle por Pierre Huyghe, las videoconferencias de Eric Duyckaerts) o librados a la experiencia inmediata (las visitas a exposiciones de Andrea Fraser).

en el contexto de los estudios

Colaboraciones y contratos

Los artistas que proponen como obras de arte:

- a. momentos de lo social,
 - b. objetos productores de lo social,
- utilizan también, a veces, un marco relacional definido *a priori* para obtener principios de producción. La exploración de las relaciones existentes, por ejemplo, entre el artista y el encargado de la galería, puede determinar las formas y el proyecto. Dominique González-Foerster, cuyo trabajo aborda los lazos que unen lo vivido con los soportes, imágenes, espacios u objetos, consagró varias exposiciones a la biografía de directores de galerías: *Bienvenue à ce que vous croyez voir* (1988) reunía una documentación fotográfica sobre Gabrielle Maubrie, y *The daughter of a Taoist* (1992) mezclaba, en una puesta en escena de inspiración intimista, los recuerdos de infancia de Esther Schipper con objetos organizados formalmente según

su potencial de evocación y su cromatismo (con predominio del rojo). González-Foerster explora así el contrato tácito que liga a el/la director/a de galería con "su" artista, inscribiéndose uno/a en la historia personal del/de la otro/a y viceversa. Sus biografías deshilachadas, los elementos principales bajo la forma de "índices" entregados por el o la persona en cuestión evocan, por cierto, la tradición del retrato, cuyo encargo es el lazo social fundador de la representación artística. Maurizio Cattelan trabaja también sobre la persona física de sus directores/as de galería: diseña para Emmanuel Perrotin un disfraz de conejo fálico, que debe llevar durante todo el transcurso de la exposición; y para Stefano Basilico, una prenda que genera la ilusión de que sobre los hombros lleva a la directora de galería Ileana Sonnabend. Sam Samore, de manera menos directa, le pide a los directores que saquen fotos para luego seleccionarlas y reencuadrarlas. Pero este binomio artista/curador, inscripto en la institución misma, sólo es el primer grado de las relaciones humanas susceptibles de determinar una producción artística. Los artistas van más allá, colaboran con personalidades del espectáculo: así ocurre en el trabajo hecho por la misma Dominique González-Foerster con la actriz María de Medeiros (1990); o la serie de intervenciones públicas organizadas por Philippe Parreno para el imitador Yves Lecoq, con las cuales pretendía transformar desde adentro la imagen de un hombre de la televisión (*Un homme public*, Marseille, Dijon, Gand, 1994-1995).

Noritoshi Hirakawa produjo formas a partir de encuentros provocados: por ejemplo, para su exposición en la galería Pierre Huber en Ginebra (1994) publicó un aviso a fin de contratar a una joven que aceptara viajar con él a Grecia; su estadía en

ese país constituiría el material de la exposición. Las imágenes expuestas siempre fueron el resultado de un contrato específico establecido con su modelo, que no estaba necesariamente en la foto. En ocasiones Hirakawa trabajó con una profesión en particular, como cuando pidió a varias videntes que le predijeran su porvenir. Las predicciones, grabadas, se podían escuchar en un walkman que estaba junto a fotos y diapositivas sobre el mundo de la videncia. Alix Lambert, para una serie titulada *Wedding piece* (1992), se abocó a los lazos contractuales del matrimonio: en seis meses se casó con cuatro personas diferentes, de las cuales se divorció en tiempo récord, Lambert se instaló en el interior de este "juego de roles para adultos" que es la institución del matrimonio, fábrica de transformación de las relaciones humanas. Y expuso los objetos logrados a través de ese universo contractual: certificados, fotos oficiales y otros recuerdos. De esa manera (visitando a la vidente, oficializando una relación, etc.) el artista se compromete en universos productores de formas preexistentes, materiales disponibles para ser utilizados por cualquier persona. Algunas manifestaciones artísticas, entre las cuales *Unité* es el mejor ejemplo (Firminy, junio de 1993), permitieron que los artistas trabajaran sobre un modelo relacional informe, como el que propone la población de un gran conjunto habitacional. Varios de los participantes trabajaron directamente para modificar u objetivar las relaciones sociales, como el grupo Premiata Ditta, que interrogó sistemáticamente a los habitantes del edificio en el que se llevaba a cabo la exposición con el fin de elaborar estadísticas. La instalación de Fareed Armaly, realizada a partir de documentos sonoros, incluía entrevistas a los inquilinos, que se podían escuchar con la ayuda de un casco. Clegg & Guttman

presentaron en el centro de su dispositivo una suerte de mueble-biblioteca, cuya forma evocaba la arquitectura de Le Corbusier, y estaba destinado a recoger en los cassettes los fragmentos de música preferida de cada habitante. Los hábitos culturales de los residentes eran así objetivados por una estructura arquitectónica y reunidos, para cada piso, en una cinta. Las compilaciones resultantes —la *Discothèque de prêt* de Clegg & Guttman— se podían consultar durante la exposición: una forma alimentada y producida por la interacción colectiva, que ese mismo año fue renovada para la exposición *Backstage* en el Kunstverein de Hamburgo y que encarna por sí misma el régimen contractual de la obra de arte contemporánea.

Relaciones profesionales: clientes

Las diferentes prácticas de exploración de los lazos sociales, como hemos visto, conciernen a los tipos de relación preexistentes; el artista se inserta en esas relaciones para extraer formas. Otras prácticas buscan recrear modelos socioprofesionales y aplicar esos métodos de producción: el artista actúa entonces en el campo real de la producción de servicios y de mercaderías y busca instaurar cierta ambigüedad, en el espacio de su práctica, entre la función utilitaria y la función estética de los objetos que presenta. Denominé realismo operatorio a esa transición de la contemplación hacia la utilización,¹⁷ en relación con

¹⁷ Véase "Qu'est-ce que le réalisme opératif?", en catálogo *Il faut construire l'Hacienda*, CCT Tours, enero de 1992; "Produire des rapports au monde", en catálogo *Aperto*, Bienal de Venecia 1993.

artistas tan diferentes como Peter Fend, Mark Dion, Dan Peterman o Niek Van de Steeg, y "emprendimientos" más o menos paródicos como Ingold Airlines y Premiata Ditta. (El mismo calificativo podría servir para pioneros como Panamarenko o el "Artists placement group" de John Latham). Estos artistas tienen en común la modelización de una actividad profesional, con el universo relacional que le corresponde, como dispositivo de la producción artística. Las ficciones que imitaban la actividad económica, como es el caso de Ingold Airlines, Servaas Inc. o el "taller" de Mark Kostabi, se contentaban con construir réplicas de una compañía de aviación, de pesca o de un taller de producción sin consecuencias ideológicas y prácticas, limitadas a una dimensión paródica del arte. El caso de la agencia *Les ready-made appartiennent à tout le monde*, dirigida por el recordado Philippe Thomas, es algo diferente. Le faltó tiempo para pasar de manera creíble a una segunda etapa. Su proyecto de casting de firmas se había desinflado poco después de la exposición *Feux pâles* (Musée d'Art Contemporain —CAPC— de Bordeaux, 1990). Pero el sistema de Philippe Thomas, en el que las piezas producidas eran firmadas por el comprador, ponía de manifiesto la turbia economía relacional que vincula al artista y el coleccionista. Un narcisismo más discreto está en el origen de las piezas presentadas por Dominique González-Foerster en el ARC y en el CAPC de Bordeaux:¹⁸ cabinas biográficas en las que el visitante, previa cita, presentaba los hechos relevantes de su existencia de acuerdo con una biografía realizada por el artista.

¹⁸ Exposición *L'hiver de l'amour y Traffic*.

A través de estos servicios, el artista corrige las fallas del lazo social: la forma se convierte entonces realmente en ese "rostro que me mira". Esa fue la modesta ambición de Christine Hill, que se abocó a las tareas más subalternas —hacer masajes, lustrar zapatos, ser cajera de supermercado, animar reuniones de grupos, etc.— movilizadas por la angustia que provoca el sentimiento de inutilidad. Con gestos pequeños el arte, como programa angelical, realiza un conjunto de tareas al lado o por debajo del sistema económico real con el fin de zurcir pacientemente la trama relacional. Carsten Höller, por su parte, aplicó su formación científica de alto nivel inventando situaciones u objetos que ponen en juego el comportamiento humano: una droga que provoca el sentimiento amoroso, escenografías barrocas o experimentos paracientíficos. Otros, como Henry Bond y Liam Gillick, en el marco del proyecto *Documents*, comenzado en 1990, ajustaron su función a un contexto preciso: a medida que la información "caía" en los teletipos de las agencias de prensa, Bond y Gillick ponían en relación el acontecimiento al mismo tiempo que sus "colegas" y lograban una imagen totalmente desfasada de los criterios habituales de la profesión. En todo caso, Bond y Gillick aplicaban estrictamente los métodos de producción de la prensa, como Peter Fend con su sociedad OECD, o Niek Van de Steeg situado en las condiciones de trabajo del arquitecto. Estos artistas, que actúan en el interior del mundo del arte según los parámetros de "mundos" heterogéneos, introducen universos relacionales regidos por la noción de cliente, encargo, proyecto. Cuando Fabrice Hybert expuso en el Museo de arte moderno de París (febrero de 1995) el conjunto de sus productos industriales, reales o metafóricos, enviados

directamente por los fabricantes y destinados a la venta por intermedio de su sociedad "UR" (Unlimited Responsibility), situó al espectador en un lugar incómodo. El proyecto, tan alejado del ilusionismo de Guillaume Bijl como de una reproducción mimética de los intercambios mercantiles, se interesaba por la dimensión del deseo en la economía. Por medio de su actividad comercial —importación y exportación de asientos del Magreb— transformando el Museo de arte moderno de París en supermercado, Huybert definió el arte como una función social entre otras, permanente "digestión de datos" cuyo objetivo sería volver a encontrar los "deseos iniciales que precedieron la fabricación de los objetos".

¿Cómo ocupar una galería?

Los intercambios entre las personas, en el espacio de la galería o del museo, se revelan también susceptibles de servir como *materia* bruta para un trabajo artístico. La inauguración forma parte a menudo del dispositivo de la exposición, un modelo de circulación ideal del público: la de *L'exposition du vide* de Yves Klein, en abril de 1958, fue un prototipo. Desde la presencia de la guardia republicana a la entrada de la galería Iris Clert, hasta el trago azul que se les ofrecía a los visitantes, Klein trató de controlar todos los aspectos de la rutina del protocolo de una inauguración, dándoles una función poética que abarcaba su objeto: el vacío. El trabajo de Julia Scher, *Security by Julia*, consistió en ubicar, en distintos lugares de la exposición, dispositivos de vigilancia, lo que podría ser un eco: el flujo humano de los visitantes, y su

regulación posible, se convierte entonces en la materia prima y en el tema de la obra. Y entonces, la totalidad del proceso de la exposición se encuentra "ocupada" por el artista.

En 1962, Ben vivió y durmió en la galería One, en Londres, durante quince días, con sólo algunos accesorios indispensables. En Niza, en agosto de 1990, Pierre Joseph, Philippe Parreno y Philippe Perrin "habitaron" también la galería Air de Paris, en sentido estricto y figurado, con la exposición *Les ateliers du Paradise*. No se trataba de una nueva versión de la performance de Ben; los dos proyectos se referían a universos relacionales radicalmente diferentes, tan divergentes en cuanto a su fundación ideológica y estética como pueden serlo sus respectivas épocas. Cuando Ben vivía en la galería, quería destacar que el dominio del arte estaba en expansión, abarcando incluso el acto de dormir y desayunar del artista. En cambio, cuando Joseph, Parreno y Perrin ocuparon la galería lo hicieron para armar un taller de producción, un espacio "fotogénico" co-dirigido con "el que mira", a través de juegos de roles precisos. En la inauguración de los *Ateliers du Paradise*, cada uno estaba vestido con una remera personalizada ("El miedo", "Lo gótico", etc.); las relaciones que se tejían entre los visitantes se transformaban en un guión-minuto, escrito en directo por la cineasta Marion Vernoux en la computadora de la galería: el juego de las relaciones humanas era así materializado siguiendo los principios de un videojuego interactivo –"película en tiempo real"– vivido y producido por los tres artistas. Intervinieron en él numerosas personas –otros artistas, pero también psicoanalistas, entrenadores y deportistas, amigos, etc.– contribuyendo así a la construcción de un espacio de relaciones. El trabajo "en tiempo real" que tiende a

la confusión entre creación y exposición fue utilizado también por Félix González-Torres, Matthew McCaslin y Liz Larner en la exposición *Work. Work in progress. Work* en la galería Andrea Rosen (1992), y luego en *This is the show and the show is many things* en Gand (octubre de 1994) antes de encontrar una forma más teórica en mi exposición *Traffic*. En estos casos, cada artista podía intervenir durante la exposición para modificar su obra, remplazarla o proponer una actuación o acontecimiento. Cada modificación cambiaba el contexto general y la exposición desempeñaba su papel de manera flexible, el trabajo del artista la privaba de forma. El visitante ocupaba un lugar preponderante ya que su interacción con las obras contribuía a definir la estructura de la exposición. En los *Stacks* o en los montones de caramelos de González-Torres, por ejemplo, los visitantes –que se enfrentaban a dispositivos que requerían de su decisión– estaban autorizados a llevarse algo (un caramelo, una hoja de papel) de la pieza, que lisa y llanamente desaparecería si cada uno de ellos ejercía su derecho. El artista interpelaba el sentido de la responsabilidad y el visitante debía comprender que su gesto contribuía a la disolución de la obra. ¿Qué postura se debía adoptar frente a una obra que repartía sus componentes al mismo tiempo que buscaba salvar su estructura? Esa misma ambigüedad esperaba "al que mira" al *Go-go dancer* (1991), un joven en tanga moviéndose sobre un cubo diminuto, o a los *Personnages vivants à réactiver* que Pierre Joseph alojaba en las exposiciones durante la inauguración: frente a *La mendicante* agitando su matraca en la exposición *No man's time* (Villa Arson, 1991), sólo se podía desviar la mirada, apabullado por las intenciones estéticas, que transforman sin precaución al ser humano asimilándolo con

las obras que lo rodean. Vanessa Beecroft jugaba en un registro similar, aunque manteniendo "al que mira" a cierta distancia: en su primera exposición personal en la galería de Esther Schipper (Colonia, noviembre de 1994) la artista sacaba fotos, desplazándose entre unas diez jóvenes ataviadas de la misma manera, con polera, bombacha y peluca rubia, situadas detrás de una barrera que sólo permitía la entrada a la galería a dos o tres personas al mismo tiempo para que vieran la escena desde lejos. Una extraña población frente a la mirada curiosa del espectador-mirón: personajes de Pierre Joseph salidos de un imaginario fantástico popular, dos hermanas gemelas expuestas debajo de dos cuadros por Damien Hirst (Art cologne, 1992), una mujer que se desnuda (Dike Blair), un caminante en acción sobre un piso rodante, en un camión con paredes transparentes que muestran el itinerario de un parisino elegido al azar (Pierre Huyghe, 1993), un músico tocando el organito con un mono (Meyer Vaisman, Galería Jablonka, 1990), ratones alimentados con queso "Bel Paese" por Maurizio Cattelan, aves emborrachadas por Carsten Höller con pedazos de pan empapados en whisky (video colectivo *Unplugged*, 1993), mariposas atraídas por telas monocromáticas embadurnadas de pegamento (Damien Hirst, *In and out of love*, 1992), animales y humanos cruzándose en galerías que sirven de tubo de ensayo para experimentos sobre el comportamiento individual o social. Cuando Joseph Beuys pasaba unos días encerrado junto a un coyote (*I like America and America likes me*), se entregaba a una demostración de sus poderes, indicando una reconciliación posible entre el hombre y el mundo "salvaje". Por el contrario, en lo que respecta a la mayoría de las piezas ya mencionadas, el autor no tiene una

idea preestablecida de lo que va a pasar: el arte se hace en la galería, así como para Tristan Tzara "el pensamiento se hace en la boca".

En quel. buen n. de p. oclun
Silvia Prieto (of el intercambio)

LOS ESPACIOS-TIEMPO DEL INTERCAMBIO

Las obras y los intercambios

El arte, porque está hecho de la misma materia que los intercambios sociales, ocupa un lugar particular en la producción colectiva. Una obra de arte posee una cualidad que la diferencia de los demás productos de la actividad humana: su (relativa) transparencia social. Si está lograda, una obra de arte apunta siempre más allá de su simple presencia en el espacio; se abre al diálogo, a la discusión, a esa forma de negociación humana que Marcel Duchamp llamaba “el coeficiente de arte”, un proceso temporal que se desarrolla aquí y ahora. Esta negociación se realiza en “transparencia”, es lo que la caracteriza en tanto producto del trabajo humano. Efectivamente, la obra de arte muestra (o sugiere) su proceso de fabricación y de producción, su posición en el juego de los intercambios posibles, el lugar —o la función— que le otorga al “que mira”, y por fin el comportamiento creador del artista (es decir, la cadena de posturas y gestos que componen su trabajo, y que cada obra individual repercute como una muestra, o un hito). Por ejemplo, cada cuadro de Jackson Pollock une tan fuertemente la técnica del *dripping* al gesto del artista, que aquélla aparece entonces como

la imagen del artista, como el "producto necesario", como dice Hubert Damisch.¹⁹ En el comienzo del arte se encuentra el comportamiento del artista, el conjunto de disposiciones y de actos que confieren a la obra su pertinencia en el presente. Lo "transparente" de la obra de arte nace porque los gestos que la forman y la informan, elegidos o inventados libremente, forman parte de su tema. Por ejemplo, el sentido de la *Marilyn* de Andy Warhol, más allá del ícono popular que representa la imagen de Marilyn Monroe, resulta del proceso industrial de producción adoptado por el artista, que gobierna una indiferencia totalmente mecánica hacia los temas que elige. La "transparencia" del trabajo artístico se opone por supuesto a lo sagrado, a esos ideólogos que buscan en el arte el medio de cambiar el aspecto de lo religioso. Esa transparencia relativa, que es en principio la forma del intercambio artístico, le es insoportable al beato. Se sabe que cualquier producción, cuando llega al circuito de los intercambios, toma una forma social que no tiene ya nada que ver con su utilidad original: adquiere un valor de intercambio que cubre y esconde en parte su "naturaleza" primera. Ahora bien, una obra de arte no tiene ninguna función útil *a priori*, no porque sea socialmente inútil, sino por estar disponible, flexible, "con proyección al infinito". Es decir, se dedica, en principio, al mundo del intercambio y de la comunicación, del "comercio", en los dos sentidos de la palabra. Todas las mercancías tienen en común el hecho de tener un valor, es decir una substancia común que permite el intercambio: esta substancia, según Marx, es la "cantidad de trabajo abstracto" utilizada para producir esa

¹⁹ Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, Éd. du Seuil, París, p. 76, p. 18.

mercadería. Está representada por una suma de dinero, que es el equivalente general abstracto de todas las mercaderías entre sí. Se ha dicho del arte, y Marx el primero, que representa la mercancía absoluta, puesto que es la imagen misma del valor.

¿De qué estamos hablando exactamente? Del objeto de arte, no de su práctica: de la obra tal como es tomada por la economía general, y no de su economía propia. Pero el arte representa una actividad de trueque que ninguna moneda o sustancia en común puede regular. Compartir el sentido en estado salvaje, un intercambio cuya forma está determinada por la del objeto mismo, antes que por aspectos exteriores. La práctica del artista, su comportamiento como productor, determina la relación que mantiene con su obra. Dicho de otra manera, lo que el artista produce en primer lugar son relaciones entre las personas y el mundo.

El tema de la obra

Cada artista cuyo trabajo se relaciona con la estética relacional posee un universo de formas, una problemática y una trayectoria que le pertenecen totalmente: ningún estilo, ninguna temática o iconografía los relaciona directamente. Lo que comparten es mucho más determinante, lo que significa actuar en el seno del mismo horizonte práctico y teórico: la esfera de las relaciones humanas. Las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos.

Todos actúan entonces en el seno mismo de lo que podríamos llamar la esfera relacional, que es para el arte de hoy lo que la producción de masas era para el arte Pop y el arte minimalista.

Todos afianzan su práctica artística en lo cercano que, sin querer despreciarlo, relativiza el lugar que ocupa lo visual en el protocolo de la exposición: en los años noventa la obra de arte transformaba "al que mira" en vecino, en un interlocutor directo. Precisamente, la actitud de esa generación con respecto a la comunicación permite definirla en relación con las generaciones precedentes: si la mayoría de los artistas que aparecen en los ochenta, de Richard Prince a Jeff Koons, pasando por Jenny Holzer, pone de relieve el aspecto visual de los medios, sus sucesores ponen de relieve el contacto y el tacto, privilegiando la inmediatez en la escritura plástica. Se puede explicar este fenómeno desde un punto de vista sociológico, puesto que los diez últimos años, marcados por la crisis económica, fueron poco propicios para proyectos espectaculares y vistosos. Hay también razones puramente estéticas: el movimiento de "vuelta hacia" se apoyó, en los ochenta, en los movimientos de los sesenta y sobre todo en el arte Pop, cuya eficacia visual es la base de las formas propuestas por el simulacionismo. Para bien o para mal, nuestra época se identifica —hasta en el "ambiente" de crisis— con el arte "pobre" y experimental de los años setenta. Esta moda, aunque superficial, permitió volver a encarar las obras de artistas como Gordon Matta-Clark o Robert Smithson, mientras el éxito de Mike Kelley facilitó últimamente la lectura del "arte Junk" de California, de Paul Thek o de Tetsumi Kudo. La moda crea así microclimas estéticos cuyos efectos llegan hasta nuestra propia

lectura de la historia reciente: dicho de otra manera, el tamiz organiza de manera diferente la trama de su red, y "deja pasar" otro tipo de trabajos, que finalmente influyen en el presente.

Ahora bien, en lo que se refiere a los artistas relacionales estamos en presencia de un grupo que por primera vez desde la aparición del arte conceptual, a mediados de la década de 1960, no parten en absoluto de la reinterpretación de tal o cual movimiento estético pasado; el arte relacional no es el "renacimiento" de un movimiento o estilo. Nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística. Su postulado fundamental —la esfera de las relaciones humanas como lugar para la obra de arte— no tiene ejemplos en la historia del arte, aunque aparezca *a posteriori* como el segundo plano evidente para la práctica estética y el tema modernista por excelencia: basta con volver a leer la conferencia de Marcel Duchamp en 1954 sobre "el proceso creativo", para convencerse de que la actividad no es una noción nueva. Lo nuevo está en otro lado: esta generación de artistas no considera lo intersubjetivo y lo interactivo como juegos teóricos de moda, ni como tratamiento (coartada) de una práctica tradicional del arte: los toma como punto de partida y como resultado, como los informantes principales de su actividad. El espacio en el que las obras se despliegan es el de la interacción, el de la apertura que inaugura el diálogo (Georges Bataille habría escrito "desgarro"). Las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de

21 las construcciones de las relaciones amistosas. Está claro, sin duda, que el tiempo del Hombre nuevo, de los manifiestos hacia el futuro, del llamado para un mundo mejor asegurado, ya se ha cumplido: la utopía se vive hoy en la subjetividad de lo cotidiano, en el tiempo real de los experimentos concretos y deliberadamente fragmentarios. La obra de arte se presenta como un intersticio social, dentro del cual estas experiencias, estas nuevas "posibilidades de vida", se revelan posibles. Parece más urgente inventar relaciones posibles con los vecinos, en el presente, que esperar días mejores. Eso es todo, pero ya es muchísimo. Y representa sin dudas una alternativa esperada al pensamiento depresivo, autoritario y reaccionario que ocupa, en Francia por lo pronto, el campo de la teoría del arte como la vuelta al "sentido común". Pero la modernidad no está muerta si reconocemos como moderno el gusto de la experiencia estética y del pensamiento que se arriesgan oponiéndose a los conformismos miedosos que defienden nuestros filósofos esporádicos, los neotradicionalistas (la "Belleza" según el inenarrable Dave Hickey) o los nostálgicos del pasado como Jean Clair. Mal que les pese a estos integristas del buen gusto pasado, el arte actual asume y retoma completamente la herencia de las vanguardias del siglo XX, rechazando el dogmatismo y la teleología. Esta última frase fue largamente meditada: y ya es el momento de escribirla. Porque el modernismo está inmerso en un "imaginario de oposición", retomando la expresión de Gilbert Durand, que actuaba separando y oponiendo, descalificando de buena gana el pasado y valorando el futuro; se basaba en el conflicto, mientras que el imaginario de nuestra época se preocupa por las negociaciones, por las uniones, por lo que coexiste. Ya no

se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores. Los contratos estéticos y los contratos sociales son así: nadie pretende volver a la edad de oro en la Tierra y sólo se pretende crear *modus vivendi* que posibiliten relaciones sociales más justas, modos de vida más densos, combinaciones de existencia múltiples y fecundas. Y el arte ya no busca representar utopías, sino construir espacios concretos.

Espacios-tiempo en el arte de los años noventa

Los procedimientos "relacionales" (invitaciones, audiciones, encuentros, espacios de convivencia, citas, etc.) son sólo un repertorio de formas comunes, de vehículos que permiten el desarrollo de pensamientos singulares y de relaciones personales con el mundo. La forma que cada artista le da a esa producción relacional no es inmutable: los artistas encaran su trabajo desde un punto de vista triple, a la vez estético (¿cómo "traducirlo" materialmente?), histórico (¿cómo inscribirse en un juego de referencias artísticas?) y social (¿cómo encontrar una posición coherente en relación con el estado actual de la producción y de las relaciones sociales?). Si estas prácticas encuentran evidentemente sus marcas formales y teóricas en el arte conceptual, en Fluxus o el arte minimalista, sólo las utilizan como vocabulario, como base del léxico. Jasper Johns, Robert Rauschenberg y los Nuevos realistas se apoyaron en el *ready-made* para desarrollar su retórica del objeto y su discurso

sociológico. Cuando el arte relacional se refiere a situaciones y métodos conceptuales o de inspiración Fluxus, o a lo Gordon Matta-Clark o Robert Smithson o Dan Graham, es para mezclar modos de pensar que no tienen nada que ver con los suyos. La verdadera pregunta sería más bien ésta: ¿cuáles son los modos de exposición justos en relación con el contexto cultural y la historia del arte tal como se actualiza hoy? El video, por ejemplo, es hoy un soporte dominante: pero si bien Peter Land, Gillian Wearing o Henry Bond, para citar sólo algunos de ellos, privilegian la grabación en video, no son "artistas de video". Este medio se revela simplemente como el más apto para formalizar ciertas acciones, ciertos proyectos. Otros artistas producen así una documentación sistemática de su trabajo, elaborando las conclusiones del arte conceptual, pero sobre bases estéticas radicalmente diferentes: lejos de la racionalidad administrativa que lo sustenta (la forma del contrato oficial, omnipresente en el arte de los años sesenta), el arte relacional se inspira sobre todo en los procesos flexibles que rigen la vida en común. Podemos hablar de comunicación pero, con respecto a sus pares de la década anterior, los artistas de hoy se sitúan en las antípodas en cuanto a la utilización de los medios: donde aquellos encaraban la forma visual de la comunicación de masas y los íconos de la cultura popular, Liam Gillick, Miltos Manetas o Jorge Pardo trabajan sobre modelos reducidos de situaciones de comunicación. Esto se puede interpretar como un cambio en la sensibilidad colectiva: el grupo contra la masa, el vecindario contra la propaganda, el low tech contra el high tech, lo táctil contra lo visual. Y sobre todo, lo cotidiano parece ser hoy un terreno mucho más fértil

que la "cultura popular", forma que sólo existe en oposición a la "alta cultura" y a raíz de ella. No

Para terminar con cualquier polémica en torno a un supuesto regreso a un arte "conceptual", debemos tener presente que esos trabajos no celebran la inmaterialidad. Ninguno de estos artistas privilegia las performances o el concepto, palabras que ya no tienen significado. En síntesis, ya no existe la primacía del proceso de trabajo sobre los modos de materialización de ese trabajo (lo opuesto al *process art* y el arte conceptual, que tendían al fetichismo del proceso mental en contra del objeto). Al contrario, en los mundos que fabrican los artistas de hoy los objetos son parte integrante del lenguaje, cada uno puede considerarse un vector de las relaciones con el otro. En cierta forma, un objeto es tan inmaterial como una llamada telefónica, y una obra que consiste en cenar una sopa, tan material como una estatua. Esta división arbitraria entre el gesto y las formas producidas es puesta en tela de juicio, en la medida en que es la imagen misma de la alienación contemporánea: la ilusión, hasta en las instituciones artísticas, de que los objetos excusan los métodos y el fin del arte justifica la pequeñez de los medios intelectuales y éticos. Los objetos y las instituciones, los horarios y las obras, son a la vez el resultado de las relaciones humanas —ya que concretan el trabajo social— y de los productores de relaciones, ya que, a cambio, organizan modas para las relaciones sociales y regulan los encuentros humanos. El arte de hoy nos obliga a pensar de manera diferente las relaciones entre el espacio y el

tiempo: es lo esencial, allí reside su mayor originalidad. ¿Qué es lo que producen concretamente artistas como Liam Gillick, Dominique González-Foerster o Vanessa Beecroft? ¿Qué es lo que constituye en última instancia el objeto de sus trabajos? Para proporcionar algunos elementos de comparación habría que comenzar una historia del valor de uso del arte: cuando un coleccionista compraba una obra de Jackson Pollock o de Yves Klein, más allá del interés estético, compraba un hito de la historia en marcha. Adquiría una situación histórica. Cuando compraba un Jeff Koons era más bien la hiperrealidad del valor artístico la que aparecía en primer plano. ¿Qué se adquiere al comprar una obra de Tiravanija o de Douglas Gordon, sino una relación con el mundo concretada a través de un objeto, que determina por sí mismo las relaciones que se producen como consecuencia de ese contacto, la relación hacia otra relación?

COPRESENCIA Y DISPONIBILIDAD: LA HERENCIA TEÓRICA DE FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES

Es un cubo de papel de tamaño pequeño, no lo suficientemente grande para dar ilusión de monumentalidad, no lo suficientemente compacto para olvidar que se trata de una superposición de carteles idénticos. Es celeste, enmarcado por una franja blanca. Sobre el canto, se refuerza el color azul con el amontonamiento de papel. El cartel: Félix González-Torres, *Untitled - Blue Mirror, 1990. Offset print on paper, endless copies.* El visitante puede llevarse un afiche. ¿Pero qué sucede si gran cantidad de ellos toma, una por una, las hojas que se ofrecen? ¿Qué proceso se inicia entonces y hace que la obra se transforme, para luego desaparecer? Porque no se trata de una performance o una distribución de afiches, sino de una obra con forma definida, con cierta densidad; una obra que no expone el proceso con que se construye (o se desarma), sino la forma de su presencia entre el público. Esta problemática de la ofrenda generosa, de la disponibilidad de la obra de arte, tal como la pone en escena González-Torres, se revela hoy fundadora de sentido. Se sitúa en el meollo de la estética contemporánea, y va más allá, hasta la esencia de nuestras relaciones con las cosas. Es por eso que

la obra del artista cubano, después de su muerte en enero de 1996, exige un examen crítico que le devuelva su lugar en el contexto actual, al que contribuyó fuertemente.

La homosexualidad como paradigma de cohabitación

Sería demasiado fácil reducir el trabajo de Félix González-Torres, como se tiende a hacer hoy en día, a una problemática neoformalista o al desarrollo de una militancia homosexual. Su fuerza reside tanto en la habilidad para encontrar los instrumentos de la forma como en su capacidad en escapar de las identificaciones comunitarias para llegar al corazón mismo de la experiencia humana. La homosexualidad representa para él más que un tema del discurso, una dimensión emocional, una forma de vida creadora de formas de arte. Félix González-Torres es sin dudas el primero en plantear de manera convincente las bases de una estética homo-sensual, en el sentido que inspiró a Michel Foucault para fundar una ética creativa de las relaciones amorosas. En los dos casos se trata de un impulso hacia lo universal, y no de una reivindicación sectorial. La homosexualidad, en González-Torres, no se agota en una afirmación comunitaria: por el contrario, aparece como un modelo de vida que puede ser compartido, con el cual todos pueden identificarse.

Más aún, la homosexualidad genera en su obra un campo específico de formas, que se caracteriza principalmente por una dualidad sin oposiciones. El número "dos" es omnipresente, pero no se trata nunca de una oposición binaria. Por ejemplo, dos relojes que marcan la misma hora (*Untitled - Perfect Lovers*,

1991); dos almohadas sobre una cama deshecha, aún con las marcas de los cuerpos (*24 affiches*, 1991); sobre la pared, dos lámparas con los cables enroscados (*Untitled - March 5th #2*, 1991); dos espejos, uno al lado del otro (*Untitled - March 5th #1*, 1991): la unidad de base de la estética de González-Torres es lo doble. El sentimiento de soledad no está nunca representado por el "1", sino por la ausencia del "2". Su obra marca un momento importante en la representación de la pareja, una figura clásica en la historia del arte: ya no se trata de la suma de dos realidades fatalmente heterogéneas, que se completan en un juego sutil de opuestos y de diferencias, movidas por lo ambivalente de los movimientos de atracción y de repulsión (pensemos en *El retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* de Van Eyck, o en el simbolismo del "rey y la reina" de Duchamp). La pareja de González-Torres se caracteriza, en cambio, por ser una unidad doble y calma, como una elipsis (*Untitled - Double Portrait*, 1991). La estructura formal de su obra reside en esta paridad armoniosa, esta inclusión del otro en uno mismo, que se declina al infinito y que constituye sin dudas su principal paradigma.

Podríamos calificar su trabajo de autobiográfico, dadas las numerosas alusiones del artista a su propia vida (el tono muy personal de los rompecabezas, la aparición de los *candy pieces* en el momento de la muerte de su novio Ross), pero esta idea sería incompleta: González-Torres cuenta, desde el principio y hasta el final, la historia de una *pareja*, de una cohabitación, y no la historia de un individuo. La obra se divide por otra parte en diversas figuras que mantienen una relación estrecha con la cohabitación amorosa. El encuentro y la unión (todos los "pares"); el conocimiento del otro (los "retratos"); la vida en

común presentada como una guirnalda de momentos felices (las lámparas y las figuras del viaje); la separación, incluyendo todas las imágenes de la ausencia, omnipresentes en la obra; la enfermedad (el listado de *Untitled - Bloodworks*, 1989); las perlas rojas y blancas (de *Untitled - Blood*, 1992); lo deplorable finalmente de la muerte (la tumba de Stein y Toklas en París; los bordes negros sobre los carteles blancos).

De manera global, el trabajo de González-Torres se articula efectivamente alrededor de un proyecto autobiográfico, pero sería una autobiografía bicéfala, compartida. Así, desde la mitad de los años ochenta, época de sus primeras exposiciones, el artista cubano prefigura un espacio basado en la intersubjetividad, que es precisamente lo que van a explorar en la década siguiente los artistas más interesantes. Algunos de ellos, cuyas obras están hoy en su plenitud —Rirkrit Tiravanija, Dominique González-Foerster, Douglas Gordon, Jorge Pardo, Liam Gillick, Philippe Parreno— si bien desarrollan sus propias problemáticas encuentran un terreno común en la prioridad que asignan al espacio de las relaciones humanas para la concepción y la difusión de sus trabajos (articulan sus modos de producción a partir de relaciones humanas). Dominique González-Foerster y Jorge Pardo son quizá los que presentan más puntos en común con González-Torres: la primera por su exploración de la intimidad doméstica como la interfase de los movimientos del imaginario público, transformando los recuerdos más personales y complejos en formas claras y despojadas. El segundo por el aspecto mínimo, evanescente y sutil de su repertorio formal; por su capacidad para resolver problemas espacio-temporales; por la resolución geométrica de los objetos funcionales. Tanto

Pardo como González-Foerster sitúan el color en el centro de sus preocupaciones; y es justamente por la suavidad cromática que se reconoce muchas veces el “estilo” de González-Torres (omnipresencia del celeste, del blanco; el rojo sólo aparece para significar la sangre, como nueva figura de la muerte).

La noción de inclusión del otro no constituye sólo un tema. Es crucial para la comprensión formal del trabajo. Se insistió mucho sobre lo “recargado” de las formas de González-Torres, que ya pertenecen a la historia, sobre su manera de volver a utilizar el repertorio estético del arte minimalista (los cubos de papel, los diagramas, que parecen dibujos de Sol Lewitt), del arte anti-form y del *process art* (la punta de los caramelos hacen recordar al Richard Serra del final de los sesenta) o del arte conceptual (los carteles-retratos, blancos sobre negro, evocan a Kosuth). Pero aquí también se trata de un asunto de pareja y de cohabitación. La cuestión planteada por González-Torres, punzante, podría resumirse así: “¿cómo puedo habitar en tu realidad?” o “¿cómo puede el encuentro entre dos realidades modificarlas de manera bilateral?”. La penetración del universo intimista del artista en las estructuras del arte de los años sesenta crea situaciones inéditas e influye retrospectivamente nuestra lectura de este arte hacia una reflexión menos formalista y más psicológica. Esta reconversión constituye por supuesto una posición estética: muestra que las estructuras artísticas nunca se limitan a un único juego de significaciones; por otra parte, la simplicidad de las formas utilizadas por el artista contrastan fuertemente con el contenido trágico o militante. Pero lo que busca González-Torres sigue siendo ese

horizonte fusional, esa exigencia de armonía y de cohabitación que abarca incluso su relación con la historia del arte.

Formas contemporáneas del monumento

El punto en común entre todos los objetos que agrupamos bajo el nombre de "obra de arte" radica en su facultad de producir el sentido de la existencia humana, de indicar trayectorias posibles, en el seno del caos de esta realidad. En virtud de esa definición el arte contemporáneo, en su conjunto, es hoy despreciado por aquellos que ven en el concepto de "sentido" una noción preexistente a la acción humana. Para ellos, una pila de papel no puede entrar en la categoría de obra maestra, porque consideran el sentido como una entidad preestablecida, que va más allá de los intercambios sociales y de las construcciones colectivas. No quieren ver que el universo no es más que un caos al que los Hombres oponen el verbo y las formas. Querrían un sentido armado —y su trascendente moral— y reglas codificadas: la pintura, rápido! El mercado del arte parece estar de acuerdo con ellos, salvo en contadas excepciones: lo irracional de la economía capitalista tiene como necesidad estructural el arraigo en las certezas de la fe —el dólar hace gala impunemente de su prestigiosa divisa, "*in God we trust*"— y la gran inversión artística se dirige generalmente hacia valores garantizados por el sentido común.

Por eso es inquietante ver a los artistas de hoy exponer procesos o situaciones. Se critica el aspecto "demasiado conceptual" de sus trabajos (no se comprenden las formas empleadas para un objeto del que se ignora el sentido, prueba de instinto arraigado en la

pereza). Pero la relativa inmaterialidad del arte de los noventa —señal de que sus artistas dan prioridad al tiempo, más que al espacio y a la voluntad de reproducir objetos— no está motivada por un militanismo estético o por un rechazo manierista a crear objetos. Los artistas exponen y exploran el proceso que conduce hasta los objetos, hasta el sentido. El objeto es sólo un *happy end* del proceso de exposición, como lo explica Philippe Parreno: no presenta la lógica conclusión del trabajo, sino un acontecimiento. Una exposición de Tiravanija, por ejemplo, no esquiva la materialización, sino que desarma los modos de constitución del objeto de arte en una serie de acontecimientos, le da una duración propia, que no es necesariamente el tiempo convencional del cuadro que se mira. No hay que ceder en esto: el arte actual no tiene nada que envidiar al "monumento" clásico en lo que respecta al efecto a largo plazo. La obra contemporánea es más que nunca esa "demostración, para todos los hombres que vendrán, de la posibilidad de crear la significación estando al borde del abismo",²⁰ según Cornelius Castoriadis: una resolución formal, que llega hasta la eternidad, precisamente porque es eterna y temporaria.

Félix González-Torres es el mejor ejemplo de esta ambición: fallecido a causa del sida, había arraigado su trabajo en una conciencia extrema de la duración, de la supervivencia de las emociones más impalpables; atento a los modos de producción, centró su práctica sobre la teoría del intercambio y de la repartición; militante, promovió nuevas formas del compromiso artístico; homosexual, logró transmutar su modo de vida en términos de valores éticos y estéticos.

²⁰ Cornelius Castoriadis, *El avance de la insignificancia*, Eudeba, Buenos Aires, 1997.

González-Torres planteaba, más precisamente, el problema de los procesos de materialización en arte, y de la mirada de los contemporáneos sobre las nuevas formas de esta materialización. Para la mayoría de la gente, incluso a pesar de la evolución tecnológica que ridiculiza este tipo de prejuicios, lo que dura una información y la capacidad que tiene una obra de arte de afrontar el tiempo están ligadas a la solidez de los materiales elegidos, e implícitamente, a la tradición. González-Torres, afrontando y rozando la muerte como individuo, valientemente decidió situar la problemática de la inscripción en el centro de su trabajo.

Y lo abordó por el costado más delicado, es decir por los diferentes aspectos de lo monumental: la conmemoración de los hechos, lo perenne del recuerdo, la materialización de lo impalpable. La aparición de las guirnalda de lámparas eléctricas estaba ligada a una visión furtiva que tuvo en París, en 1985: "Me encontré de repente ahí, y saqué inmediatamente una foto, porque era una visión feliz".²¹ González-Torres reserva la parte más monumental de su trabajo para los retratos que realiza a partir de entrevistas: frescos donde se suceden, en un orden generalmente cronológico, recuerdos íntimos y acontecimientos históricos. Los retratos realizados como murales (*wall-drawing*) cumplen la función esencial del monumento: la conjunción, en el interior de una forma única, de un individuo y de su época.

Pero esta estilización de las formas sociales se manifiesta aun más claramente en el contraste permanente que González-Torres instaure entre la importancia de los hechos mencionados, su complejidad, su gravedad, y el carácter mínimo de las formas

²¹ "I looked up and immediately took a picture because it was a happy sight", catálogo del Guggenheim Museum, 1995, p. 192.

empleadas para evocarlos. Así, por ejemplo, un visitante distraído podría muy bien mirar *Untitled - 21 Days of Bloodwork-steady Decline* como un conjunto de dibujos minimalistas; el fino cuadriculado, la línea oblicua única que cruza el espacio, no evocan directamente la caída de glóbulos blancos en la sangre de un enfermo de sida. Una vez realizada la conexión entre estas dos realidades (la discreción del dibujo, la enfermedad), la fuerza alusiva de la obra adquiere una amplitud terrible que nos reenvía a nuestra constante voluntad de *no ver eso*, de negar inconscientemente la posibilidad de la extensión de la enfermedad. Nada es demostrativo o explícito en la estrategia monumental, política, en la que se sitúa el artista. Para él, "dos relojes, uno al lado del otro, son más amenazadores para el poder que la imagen de dos tipos chupándose el pene, porque no me puede utilizar como punto de encuentro en su lucha por borrar la significación".²²

González-Torres no da mensajes: inscribe los hechos en las formas, como mensajes codificados, botellas lanzadas al mar. La memoria experimenta aquí un proceso de abstracción análogo a la que sufren los cuerpos: "Es una abstracción total; pero es el cuerpo. Es tu vida.", le decía a su amigo Ross, mirando el resultado de un examen sanguíneo. Con *Untitled - Alice B. Toklas and Gertrude Stein's grave, Paris*, una fotografía de 1992 de las flores sobre la tumba común de las dos amigas, González-Torres confirma un hecho; plantea la homosexualidad femenina como una elección indiscutible, susceptible de imponer respeto al más reaccionario senador republicano. Encuentra aquí, a través

²² Catálogo del Guggenheim Museum, 1995, p. 73.

de una simple naturaleza muerta fotografiada, la esencia de lo monumental: la producción de una emoción de orden moral. Que un artista logre producir una emoción a contrapelo de los procedimientos tradicionales (una foto enmarcada) y de la moral burguesa (una pareja lesbiana) no es lo menos relevante en esta obra profundamente, deliberadamente *discreta*.

El criterio de coexistencia (las obras y los individuos)

La obra de González-Torres reserva sin dudas un lugar central a la negociación, a la construcción de una cohabitación. Contiene también una ética "del que mira". Y esto se inscribe en la historia específica de las obras que llevan al espectador a tomar conciencia del contexto en el que se encuentra (los happenings, los "ambientes" de los años sesenta, las instalaciones *in situ*).

En una exposición de González-Torres vi a unos visitantes juntando caramelos y llenándose los bolsillos, lo que los enviaba de vuelta a su comportamiento social, a su concepción acumulativa del mundo, mientras otros no se animaban o esperaban a que su vecino sacara un caramelo para hacer lo mismo. Los *candy pieces* plantean así un problema ético bajo una forma aparentemente anodina: nuestra relación con la autoridad y el comportamiento de los guardias en los museos; nuestro sentido de la medida y la naturaleza de nuestras relaciones con la obra de arte.

En la medida en que la obra representa la ocasión de una experiencia sensible basada en el intercambio, debe someterse a criterios análogos a los que construyen nuestra apreciación de cualquier realidad social dada. La base de la experiencia

artística hoy es la copresencia de los que miran y la obra, sea esta efectiva o simbólica. La primera pregunta que deberíamos hacernos frente a una obra de arte es:

¿Me da la posibilidad de existir frente a ella o, por el contrario, me niega en tanto sujeto por no considerar al Otro en su estructura? ¿El espacio-tiempo sugerido o descrito por esta obra, con las leyes que lo gobiernan, corresponde a mis aspiraciones en la vida real? ¿Critica lo que juzgo criticable? ¿Podría yo vivir en un espacio-tiempo que se corresponda con la realidad?

Estas preguntas no reenvían a una visión exageradamente antropomórfica del arte, sino a una visión simplemente humana: que yo sepa, un artista destina sus trabajos a sus contemporáneos, a menos que se considere a sí mismo como un muerto potencial o que tenga una visión fascista-integrista de la Historia (el tiempo cerrado sobre su sentido, sobre el origen). Por el contrario, las obras de arte que me parecen dignas de interés hoy son aquéllas que funcionan como intersticios, como espacios-tiempo regidos por una economía que está más allá de las reglas concernientes a la gestión de los públicos. Lo que nos llama la atención, en el trabajo de esta generación de artistas, es, en primer lugar, la preocupación democrática que lo habita. Porque el arte no trasciende las preocupaciones cotidianas y nos confronta con la realidad a través de la singularidad de la relación al mundo, a través de una ficción. ¿A quién se quiere hacer creer que un arte autoritario frente a los que miran devolvería una realidad, imaginada o aceptada, que no fuera la de una sociedad intolerante? Por el contrario, las situaciones de exposición a las que nos confrontan hoy artistas tales como González-Torres, o Ángela Bulloch, Carsten Höller, Gabriel Orozco

o Pierre Huyghe, están gobernadas por la preocupación de “dar su oportunidad” a cada uno a través de formas que en lugar de establecer una idea previa del productor en el espectador (una autoridad divina) negocian con él relaciones abiertas, no establecidas *a priori*. El espectador oscila entonces entre el estatuto de consumidor pasivo y el de testigo, socio, cliente, invitado, coproductor, protagonista. Atención entonces: se sabe que las actitudes se convierten en formas, debemos darnos cuenta de que las formas inducen modelos de relaciones sociales.

Las exposiciones no escapan a esta advertencia. La proliferación de “gabinetes de aficionados” a los que asistimos desde hace cierto tiempo, pero también las actitudes elitistas de algunos actores del medio del arte, dan testimonio de un horror visceral al espacio público y la experimentación estética compartida que da lugar a gabinetes reservados para los especialistas. El hecho de que las cosas estén disponibles no significa automáticamente que sean triviales: como en el montón de caramelos de González-Torres, puede existir un equilibrio ideal entre la forma y su desaparición programada, entre la belleza visual y la modestia del gesto, entre la admiración infantil frente a la imagen y lo complejo de sus niveles de lectura.

El aura de las obras de arte se desplazó hacia su público

El arte de hoy, y pienso en los artistas ya mencionados pero también en Lincoln Tobier, Ben Kinmont, Andrea Zittel y muchos más, toma en cuenta, en el proceso de trabajo, la presencia de la microcomunidad que lo va a recibir. Una obra

crea así, en el interior de su modo de producción, y luego en el momento de su exposición, una colectividad instantánea de espectadores-partícipes.

En una exposición en el Magasin de Grenoble (el centro nacional de arte contemporáneo de Grenoble, Francia), González-Torres modificó la cafetería del museo, pintándola de azul, ubicando ramos de violetas sobre las mesas y poniendo a disposición de los visitantes documentación sobre las ballenas. En su exposición personal *Untitled - Arena* (galería Jennifer Flay, 1993), dispuso un cuadrilátero delimitado por lámparas encendidas; un par de walkman estaba a disposición de los visitantes para que pudieran bailar bajo la luz de las guirnalda luminosas, en silencio, en el centro de la galería. En los dos casos incitaba “al que mira” a encontrar su lugar en un dispositivo, a vivir completar el trabajo y participar en la elaboración del sentido. No hay por qué advertir que es un truco fácil: este tipo de obras (que llamamos erróneamente “interactivas”) encuentra sus raíces en el arte mínimo, cuyo segundo plano fenomenológico especulaba sobre la presencia “del que mira” como parte integrante de la obra. Michael Fried denominaba esa “participación” ocular con el título genérico de “teatralidad”: “La experiencia del arte literal [el arte mínimo] es la de un objeto en situación; y ésta, casi por definición, incluye al “que mira”.²³ Si el arte mínimo puede brindar las herramientas necesarias para un análisis crítico de nuestras condiciones de percepción, podemos fácilmente darnos cuenta de que una obra como *Untitled - Arena* ya no depende de la simple

²³ “The experience of literalist art is of an object in a situation, one which, virtually by definition, includes the beholder.” Michael Fried, “Art & Objecthood”, en Gregory Battcock: *Minimal Art: a Critical Anthology*, Dutton, New York, 1968, p. 127.

percepción ocular: es su cuerpo, su historia y su comportamiento lo que atrae al "que mira", y ya no una presencia física abstracta. El espacio del arte minimalista se construía en la distancia que separaba la mirada de la obra; el espacio que definen las obras de González-Torres, gracias a medios formales comparables, se elabora en la intersubjetividad, en la respuesta emocional, comportamental e histórica "del que mira" la experiencia propuesta. El encuentro con la obra genera un momento, más que un espacio (como en el caso del arte mínimo). El tiempo de manipulación, de comprensión, de toma de decisión, va más allá del acto de "completar" la obra por la mirada.

El arte moderno acompañó, discutió y precipitó ampliamente el fenómeno de la desaparición del aura de la obra de arte, brillantemente comentada por Walter Benjamin en 1935. La era de la "reproducción mecánica ilimitada" se impuso sobre ese efecto para-religioso que Benjamin definía como "la manifestación irrepetible de una lejanía",²⁴ propiedad tradicionalmente ligada al arte. Paralelamente, en el marco de un movimiento general de emancipación, la modernidad se dedicó a criticar el predominio de la comunidad sobre el individuo, a criticar sistemáticamente las formas de alienación colectiva. ¿Frente a qué nos encontramos hoy? Por todas partes vuelve lo sagrado; se aspira a la vuelta del aura tradicional; no hay suficientes palabras para insultar el individualismo contemporáneo. Una fase del proyecto moderno se cierra. Hoy, después de dos siglos de lucha por la singularidad y en contra de los impulsos de grupo, hay que lograr una nueva

²⁴ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1989, p. 24

síntesis que podría preservarnos del fantasma de la regresión hacia la obra. Utilizar nuevamente la idea de lo plural es para la cultura contemporánea, que resulta de la modernidad, la posibilidad de inventar modos de estar-juntos, formas de interacciones que van más allá de la fatalidad de la familia, de los ghettos de lo técnico y de las relaciones entre amigos e instituciones colectivas que se nos proponen. Sólo se puede prolongar beneficiosamente la modernidad si vamos más allá de las luchas que nos legó: en nuestras sociedades post-industriales, ya no es la emancipación de los individuos lo que se revela como lo más urgente, sino la emancipación de la comunicación humana, de la dimensión relacional de la existencia.

Algunas sospechas se instalan en relación con las herramientas de la mediación, con los objetos de transición en general. Y, por extensión, en relación con la obra de arte considerada como médium a través del cual un individuo expresa su visión del mundo frente al público. Las relaciones entre los artistas y su producción se desvían entonces hacia la zona de retroalimentación: desde hace algunos años los proyectos artísticos sociales, festivos, colectivos o participativos se multiplican, explorando numerosas potencialidades de la relación con el otro. Se toma cada vez más en cuenta al público. Como si ahora, el aura artística, esa "la manifestación irrepetible de una lejanía", fuera posible: como si la microcomunidad que se reúne frente a la imagen fuera ella misma la fuente del aura, y lo "lejano" apareciera puntualmente para aureolar la obra, que le delega sus poderes. El aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante, en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse.

Es en este sentido que se puede efectivamente hablar de un efecto comunitario en el arte contemporáneo: no se trata de esas corporaciones que sirven para disfrazar los conservadurismos más arraigados (el feminismo, el antirracismo y el ecologismo funcionan demasiado, hoy en día, como camarillas que le hacen el juego al poder permitiendo que éste no se cuestione su propia estructura). El arte contemporáneo realiza un desplazamiento radical en comparación con el arte moderno. En lugar de negar el aura de la obra de arte desplaza su origen y su efecto. Ese era ya el sentido de la obra maestra del grupo General Idea, *Towards an audience vocabulary* (Hacia un vocabulario del público, 1977), que saltaba la etapa del objeto de arte para hablar directamente al público y proponerle modos de comportamiento. El aura se reconstituía por asociaciones libres. Es importante sin embargo no mitificar la noción de público: la idea de una masa unitaria tiene más que ver con una estética fascista que con experiencias momentáneas en las que cada uno debe conservar su identidad.²⁵ Es un entramado definido y limitado a un contrato, no un pegamento social que solidificaría alrededor de tótems reconocibles. El aura del arte contemporáneo es una asociación libre.

¿La belleza como solución?

Dentro de las tentaciones reaccionarias que agitan el campo cultural de hoy se encuentra, en primera línea, un proyecto de rehabilitación de la noción de Belleza. Este concepto puede

²⁵ Véase Michel Maffesoli, *La Contemplation du monde*, Grasset, París, 1993.

esconderse dentro de apelaciones variadas. Reconocemos al crítico Dave Hickey, acérrimo defensor de esta vuelta a la norma, el mérito de llamar a las cosas por su nombre. En su ensayo "Invisible Dragon. Four Essays on Beauty",²⁶ Hickey no es muy claro sobre el contenido de esa noción. La definición más precisa es la siguiente: se trataría de "el agente que causó el placer visual al que mira; y cualquier teoría de la imagen que no se apoye en el placer del que mira plantea la pregunta de su eficacia y se condena a la insignificancia."

Las dos nociones son aquí: a/ la eficacia. b/ el placer.

A partir de la enunciación de Hickey, una obra de arte se revela insignificante si no es eficaz, útil, es decir, si no proporciona cierta cuota de placer a los que la miran. Desearía evitar comparaciones desagradables, pero este tipo de estética es un ejemplo de moral reagan-tatcherista aplicada al arte. Hickey no se pregunta acerca de la naturaleza de ese "medio" que procura placer: ¿es porque considera naturales las nociones de simetría, de armonía, de sobriedad, de equilibrio, es decir los pilares del tradicionalismo estético, que son la base de obras maestras del Renacimiento o del arte nazi?

Hickey nos da, sin embargo, algunos elementos: entendemos ahora a qué se refiere cuando escribe que "la belleza vende". El arte no se confunde con la idolatría o la publicidad pero, agrega, "los objetos de culto (*idolatri*) y la publicidad son, por supuesto, arte y las mejores obras de arte tienen inevitablemente un poco

²⁶ "The agency that caused visual pleasure in the beholder; and any theory of images that was not grounded in the pleasure of the beholder begged the question of efficacy and doomed itself to in consequence." Dave Hickey, *The Invisible Dragon. Four Essays on Beauty*, Art Issues Press, Los Angeles, 1995, p. 11.

de las dos cosas".²⁷ Ya que no tengo ninguna preferencia por una u otra, cedo al autor la responsabilidad por sus dichos.

Para volver sobre la cuestión de la belleza en arte, o lo que ocupa ese lugar, las posturas "institucionalistas" de Arthur Danto —para quien el arte existe cuando la institución "reconoce" una obra— me parecen más conformes a la idea que me hago de este pensamiento, en comparación con esa marea de fetichismo irracional. La "naturaleza" real del concepto llamado Belleza por Hickey es altamente relativa, ya que se trata de la negociación, del diálogo, del roce cultural, del intercambio de puntos de vista que elaboran, a lo largo de las generaciones, las reglas que rigen el gusto. El descubrimiento del arte africano, por ejemplo, modificó profundamente nuestros cánones estéticos, a través de una serie de cambios y de discusiones. Recordemos que al final del siglo XIX, el Greco sólo interesaba a los anticuarios, y que la "verdadera" escultura no existió entre la época griega y Donatello. Pero el "criterio institucional" de Danto me parece también algo reduccionista: en esta lucha incesante por definir el dominio del arte, muchos otros actores parecen entrar en juego, desde las prácticas "salvajes" de los artistas hasta las ideologías reinantes.

En la obra de Félix González-Torres se encuentra sin embargo una aspiración a lo que Hickey llama la Belleza: una búsqueda permanente de la simplicidad, de una armonía formal. Una inmensa delicadeza, virtud visual y moral a la vez. Nunca está sobrecargada, no se percibe la menor insistencia sobre un efec-

²⁷ Dave Hickey, *op. cit.*, p. 17.: "Idolatry and advertising are, indeed, art, and (that) the greatest works of art are always and inevitably a bit of both."

to: su obra no agrede la visión o los sentimientos. Todo en ella está implícito, discreto, fluido, es lo opuesto a toda concepción cosmética, a la escultura que busca el "impacto visual". Juega permanentemente con clichés, pero éstos cobran nuevamente vida en sus manos: un cielo nublado o la fotografía de arena impresa sobre papel satinado, aunque "el que mira" podría cansarse de tanta cursilería, todo impresiona. González-Torres se detiene sobre emociones inconscientes: por eso me maravillan como a un niño los colores brillantes de los montones de caramelos. La austeridad de los *stacks* es contrarrestada por la fragilidad y la precariedad.

Se podría objetar que el artista juega con emociones fáciles, que nada resulta tan común, después de Boltanski, como esas estéticas que juegan con lo afectivo. Pero lo que importa es qué se hace con las emociones, hacia dónde se las dirige, cómo el artista las organiza, y con qué intención.

En definitiva, frente a los discursos
nos sentimos pero no apenados por
el autor, no dice q' (aunque
no exista el arte, te sólo hay otros
los -- q' a todo eso de hacer
diversos tipos de lo q' que el arte
o mejor inabismables

RELACIONES PANTALLA

El arte de hoy y sus modelos tecnológicos

La teoría modernista del arte postulaba que el arte y los medios técnicos eran contemporáneos. Creía que existirían lazos inseparables entre el orden social y el orden estético. Hoy podemos ser más cautos, más circunspectos en cuanto a la naturaleza de esos lazos: la tecnología y las prácticas artísticas no siempre van juntas, sin que ese desfase sea perjudicial para alguna de las dos. Por un lado, el mundo se "ensanchó" ante nuestros ojos: sólo un etnocentrismo inverosímil es capaz de esconder que los adelantos tecnológicos distan mucho de ser universales y que el sur del planeta, "en vías de desarrollo" no vive la misma realidad que el Silicon Valley en cuanto a herramientas técnicas, aunque ambos formen parte de un universo cada vez más estrecho. Por otro lado, nuestro optimismo respecto del poder de emancipación de la tecnología se ha ido esfumando: sabemos ahora que la informática, la tecnología de la imagen o la energía atómica, si bien aportan mejoras en la vida cotidiana, son al mismo tiempo amenazas y herramientas de avasallamiento. Las relaciones entre el arte y la técnica son mucho más complejas que en los años sesenta. Recordemos que en aquel momento

la fotografía todavía no había transformado las relaciones del artista con su materia: sólo las condiciones ideológicas de la práctica pictórica habían sido afectadas, como se puede comprobar en el impresionismo. ¿Se puede establecer un paralelismo entre la aparición de la fotografía y la actual proliferación de las pantallas en las exposiciones contemporáneas? Porque la nuestra es verdaderamente la época de la pantalla.

Es sorprendente, además, que la misma palabra se use para una superficie que retiene la luz, en el cine, y para una interfaz sobre la que se inscribe información. Sus distintos significados dan prueba de cambios epistemológicos (nuevas estructuras de la percepción), que son el resultado de la aparición de tecnologías tan diferentes como el cine, la informática y el video, reunidos alrededor de una forma (la pantalla, el terminal) que sintetiza propiedades y potencialidades. Si no reflexionamos sobre esta coincidencia, que se da en el interior de la herramienta mental y desemboca en nuevas maneras de ver, nos condenamos a un análisis desde la mecánica de la historia del arte reciente.

El arte y los bienes de equipamiento

La ley de la deslocalización

Los historiadores del arte están a merced de dos peligros mayores: el primero es el idealismo, que consiste en concebir el arte como un dominio exclusivamente autónomo regido por sus leyes propias. Dicho de otra manera y retomando lo expresado por Althusser, el arte es concebido como un tren del

que se conocería el punto de partida, el destino y las etapas del viaje. El segundo de estos peligros, por el contrario, sería una concepción de la historia desde el punto de vista de la mecánica, que sistemáticamente asignaría a cada nuevo dispositivo tecnológico cierta cantidad de modificaciones en los modos de pensar. La relación entre arte y técnica se revela, como podemos fácilmente imaginar, mucho menos sistemática. La aparición de una invención importante, como la fotografía por ejemplo, modifica la relación de los artistas con el mundo y con los modos de representación en su conjunto. A partir de allí algunas cosas pasan a ser inútiles, mientras surgen otras posibilidades. En el caso de la fotografía, es la función de la representación realista la que resulta progresivamente caduca, mientras que los nuevos ángulos de visión se encuentran legitimados (los encuadres de Degas) y el modo de funcionamiento de una cámara fotográfica —la restitución de lo real por el impacto de la luz— funda la práctica pictórica de los impresionistas. En un segundo momento, la pintura moderna se concentra en lo que queda de la grabación mecánica (la materia, el gesto, lo que dará lugar al arte abstracto). Luego, en un tercer momento, los artistas suman la fotografía como técnica de producción de imágenes. Estas actitudes que, en lo que respecta a la fotografía, se fueron sucediendo en el tiempo, pueden surgir hoy simultáneamente o en alternancia, gracias a la mayor rapidez de los intercambios. Cada una de las innovaciones técnicas surgidas después de la segunda Guerra Mundial provocó en los artistas reacciones divergentes, que van desde la adopción de modos de producción dominantes (el “mec-art” de los años sesenta) al mantenimiento a ultranza de la tradición

pictórica (el formalismo "purista" defendido por Clement Greenberg). Sin embargo, las reflexiones más fructíferas surgieron de artistas, que lejos de abdicar su conciencia crítica, trabajaron a partir de las posibilidades que brindaban las nuevas herramientas, sin por eso representarlas en tanto técnicas. De ese modo, Degas y Monet produjeron un pensamiento de lo fotográfico que va más allá de las fotos de la época. Esto no significa que sea nuestra intención demostrar la superioridad de la pintura sobre los otros medios. Podemos, sin embargo, afirmar que el arte obliga a tomar conciencia de los modos de producción y de las relaciones humanas producidas por las técnicas de su época. El arte hace mucho más visibles esos modos de producción, dándonos la posibilidad de imaginar incluso sus consecuencias en la vida cotidiana. La tecnología sólo le interesa al artista en la medida en que puede poner en perspectiva los posibles efectos; no está obligado a padecerla como instrumento ideológico.

Es lo que podríamos llamar la ley de deslocalización: el arte sólo ejerce su deber crítico sobre la técnica a partir del momento en que puede desplazar sus prerrogativas; por eso los principales efectos de la revolución informática son visibles hoy en obras de artistas que no utilizan la computadora. Por el contrario, aquellos artistas que producen imágenes "infográficas", manipulando los píxeles o las imágenes computarizadas caen generalmente en la trampa de la ilustración: su trabajo es, a lo sumo, un síntoma o un artilugio, o peor, la representación de una alienación simbólica del medio informático y su propia alienación de los modos de producción impuestos. La función de representación se juega entonces en los comportamientos.

Ya no se trata de describir desde afuera las condiciones de producción, sino de poner en juego sus gestos, decodificar las relaciones sociales que implican. Alighiero Boetti re-presenta el proceso de trabajo de las empresas multinacionales cuando hace trabajar a quinientos obreros tejedores en Peshawar, Pakistán, de manera mucho más eficaz que contentándose con mostrarlas o de describir su funcionamiento. La relación arte/técnica se revela particularmente propicia a ese realismo operatorio que estructura numerosas prácticas contemporáneas, pasibles de ser definidas como la oscilación de la obra de arte entre su función tradicional de objeto para ser contemplado y su inserción más o menos virtual en el campo socioeconómico,²⁸ Este tipo de práctica manifiesta por lo menos la paradoja fundamental que relaciona el arte con la técnica: si la técnica es por definición posible de mejorar, la obra de arte no lo es. La dificultad con que se encuentran los artistas que buscan rendir cuenta del estado de la técnica, disculpen por lo banal del planteo, consiste en fabricar algo duradero a partir de condiciones generales de producción de la existencia, que por esencia son modificables. Tal es el desafío de la modernidad: "lograr extraer lo eterno de lo transitorio", sin duda, pero también y sobre todo inventar un comportamiento de trabajo coherente y justo en relación con los modos de producción de su época.

²⁸ Nicolas Bourriaud: "Qu'est-ce que le réalisme opératif?", en catálogo *Il faut construire l'Hacienda*, CCC Tours, 1992; y "Produire des rapports au monde", en catálogo *Aperto 93*, Bienal de Venecia.

*La tecnología como modelo ideológico
(de la huella al programa)*

La tecnología, en tanto productora de bienes de equipamiento, expresa el estado de las relaciones de producción: la fotografía correspondía antes a un estadio de desarrollo de la economía occidental—caracterizado por la expansión colonial y la racionalización del proceso de trabajo—, que pedía, en cierta manera, su invención. El control de la población (aparición del documento de identidad, de las fichas antropométricas), la necesidad de dominar a distancia la herramienta industrial y de documentarse sobre los sitios para explorar, le dieron a la cámara fotográfica un papel indispensable en el proceso de industrialización. La función del arte, respecto de este fenómeno, consiste en apropiarse de los hábitos de percepción y de comportamiento inducidos por el complejo técnico-industrial para transformarlos en posibilidades de vida, como dice Nietzsche. O sea, derrocar la autoridad de la técnica con el fin de que sea creadora de maneras de pensar, de vivir y de ver. La tecnología que domina la cultura en nuestra época es por supuesto la informática, que podríamos dividir en dos ramas: por un lado, la computadora misma y las modificaciones que ocasiona en nuestro modo de sentir y de tratar la información. Por otro lado, el rápido avance de las tecnologías de uso cotidiano, del Minitel²⁹ a Internet, pasando por las pantallas táctiles o los videojuegos interactivos. La primera de ellas, que concierne a la relación del Hombre con las imágenes que produce, contribuye

²⁹ NT: Terminal de consulta de bancos de datos, incorporada a la vida cotidiana en Francia antes de Internet.

de manera prodigiosa a la transformación de las mentalidades: en efecto, con la infografía se pueden producir imágenes que son producto de un cálculo y ya no del gesto del hombre. Todas las imágenes que conocemos son la consecuencia de una acción física, desde la mano que traza signos hasta la manipulación de una cámara: las imágenes digitales, por su parte, no necesitan una relación analógica con el sujeto para poder existir. Porque “la foto es la grabación trabajada de un impacto físico”, mientras que “la imagen digital no resulta del movimiento de un cuerpo sino de un cálculo”.³⁰ La imagen visible ya no constituye la huella de algo; resulta de un encadenamiento de números y su forma ya no es el *terminal* de una presencia humana: las imágenes “funcionan solas de ahora en más” (Serge Daney), a semejanza de los *Gremlins* de Joe Dante que se auto-reproducían por contaminación visual. La imagen contemporánea se caracteriza justamente por su poder generador: ya no es una huella (retroactiva), sino un programa (activo). Es justamente esta propiedad de la imagen digital la que informa el arte contemporáneo con mayor fuerza: ya en la mayor parte del arte vanguardista de los años sesenta, la obra se daba menos como una realidad autónoma que como un programa para efectuar, un modelo para reproducir (como por ejemplo los juegos inventados por Brecht y Filliou), una incitación para crear uno mismo (Beuys) o para actuar (Franz Erhard Walter). En el arte de los años noventa, mientras las tecnologías interactivas se van desarrollando a una velocidad excepcional, los artistas exponen los arcanos de lo social y de la interacción. El horizonte teórico

³⁰ Pierre Lévy, *La machine univers. Création, cognition et culture informatique*, Éd. Points Seuil, París, 1987, p. 50.

y práctico del arte de estos últimos diez años se apoya en gran parte en la esfera de las relaciones humanas. Las exposiciones de Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Carsten Höller, Henry Bond, Douglas Gordon o Pierre Huyghe construyen modelos de lo social aptos para producir relaciones humanas, como una arquitectura "produce" literalmente los itinerarios de quienes la ocupan. No se trata sin embargo de trabajos sobre la "escultura social" en el sentido que le daba Beuys: si esos artistas prolongan realmente la idea de vanguardia, que el modernismo arrojó por la borda sin miramientos (insistimos en esto, aunque la frase sea trillada), no tienen la ingenuidad o el cinismo de "hacer como si" la utopía radical y universalista estuviera todavía hoy a la orden del día. Correspondería hablar de micro-utopías, de intersticios abiertos en el cuerpo social.

Esos intersticios funcionan como programas relacionales: economías-mundos donde se invierten las relaciones del trabajo y del tiempo libre (exposición *Made on the 1st of May* de Parreno, Colonia, mayo de 1995), donde cada uno puede entrar en contacto con los demás (Douglas Gordon), donde se aprende de nuevo la amistad y el compartir (las cantinas nómadas de Tiravanija), donde las relaciones profesionales son objeto de una celebración alegre (*Hotel occidental*, video de Henry Bond, 1993), donde la gente está en contacto permanente con la imagen de su trabajo (Huyghe). La obra propone entonces un trabajo funcional y no una maqueta; es decir que la noción de *dimensión* no cuenta, exactamente como en la imagen digital, cuyas proporciones pueden variar según el tamaño de la pantalla, que —a la inversa del cuadro— no restringe las obras a un formato preestablecido, sino que materializa virtualidades en un sinnúmero

de dimensiones. Los proyectos de los artistas de hoy poseen la misma ambivalencia que las técnicas en las que indirectamente se inspiran: escritos en y con lo real, como las obras filmicas, no pretenden por cierto ser la realidad; por otra parte, forman programas, a semejanza de las imágenes digitales, sin garantizar sin embargo su posible aplicación, o la eventual decodificación en otro tipo de formatos que aquél para el que fueran concebidos. En otras palabras, la influencia de la tecnología sobre el arte que le es contemporáneo se ejerce dentro de los límites que ella misma establece entre lo real y lo imaginario.

La computadora y la cámara delimitan posibilidades de producción, que dependen a su vez de las condiciones generales de producción social, de las relaciones concretas que existen entre los hombres: a partir de ese estado de las cosas, los artistas inventan modos de vida, o bien vuelven consciente un momento M de la cadena de montaje de los comportamientos sociales, haciendo posible la imaginación de un estado ulterior de nuestra civilización.

La cámara y la exposición

La exposición-decorado

Como se ve, el arte actual está trabajando en profundidad las maneras de ver y de pensar que permiten la informática, por un lado, y la cámara de video, por el otro. Para aprehender mejor el tenor de las relaciones del binomio film/programa y arte contemporáneo, es importante revisar la evolución del

estatuto de la exposición de arte en relación con los objetos que contiene. Nuestra hipótesis es que *la exposición se ha convertido en la unidad de base* a partir de la cual sería posible pensar las relaciones entre el arte y la ideología inducida por las técnicas, en detrimento de la obra individual. Es el modelo cinematográfico, no en tanto tema, sino como esquema de acción, el que permitió la evolución de la forma-exposición en los años sesenta: la práctica de Marcel Broodthaers, por ejemplo, da testimonio de ese paso de la exposición-tienda (que juntaba objetos apreciables por separado) a la exposición-decorado (la “puesta en escena” unitaria de objetos). En 1975, Broodthaers presentaba su sala verde, última versión del *Jardín de invierno* que había mostrado el año anterior, como “esbozo de la idea de DECORADO que se puede caracterizar como la idea del objeto restituido a una función real, es decir que el objeto no es considerado por sí mismo como obra de arte (ver también sala rosa y sala azul)”.³¹ La “restitución” del objeto artístico al dominio de lo funcional, el cambio de situación que le permitía a Broodthaers oponerse a la “tautología de la cosificación” que representaba para él la obra de arte, anticipaba de manera genial las prácticas artísticas de los años noventa, y la ambigüedad entre el valor de exposición y el valor de uso, que encontramos también en casi todos los artistas de esa generación (de Fabrice Hybert a Mark Dion, de Félix González-Torres a Jason Rhoades). La exposición *Ozone* —concebida en 1988 por Dominique González-Foerster, Bernard Joisten, Pierre Joseph y Philippe Parreno, y materializada en 1989 en el APAC (Association pour l’Art Contemporain) de

³¹ Marcel Broodthaers: en catálogo *L’Angélus de Daumier*, 1975.

Nevers y en el FRAC (Fonds Régional d’Art Contemporain) de Córcega— que abrió innumerables perspectivas de trabajo cruciales para nuestra época, se presentaba de hecho como un “espacio fotogénico”, siguiendo el modelo cinematográfico de una cámara negra virtual dentro de la cual “los que miran” se mueven como una cámara, instados a encuadrar ellos mismos su mirada, a recortar los ángulos de la visión y los segmentos de sentido. Más allá del “decorado” —según Broodthaers destinado a escapar a la fatalidad de la cosificación por la funcionalidad de los elementos que lo componen—, *Ozone* brindaba la posibilidad de una manipulación permanente de sus elementos y los adaptaba a la existencia de un eventual comprador. Pensada como un “programa” generador de formas y de situaciones (una “Bolsa” le permitía al coleccionista componer su propio bagaje, accesorios cotidianos como sillas y documentos para examinar y comparar estaban a disposición del visitante), *Ozone* funcionaba como un “campo iconográfico”, como un “conjunto de estratos de información” —lo que la acerca al modelo de Broodthaers— insistiendo sobre valores de sociabilidad y de productividad que llevaron la crítica social del artista belga hacia nuevos horizontes; entre otros, el de un arte apoyado en la interactividad y la producción de relaciones con el Otro. La definición de exposición como “espacio fotogénico” se profundizó luego con *How we gonna behave* (Joisten, Joseph & Parreno, galería Max Hetzler, Colonia, 1991) donde había cámaras de foto descartables en la entrada de la galería para que el visitante pudiera realizar él mismo su catálogo visual.

En 1990 traté de calificar este tipo de práctica hablando de un “arte de realizadores” que hacían del espacio de la exposición

(jugando con el sentido que tiene la palabra en fotografía) un film sin cámara, un "cortometraje inmóvil": "La obra no se (da) como una totalidad espacial que se pueda recorrer con la mirada, sino como una duración para recorrer, secuencia por secuencia, como un cortometraje inmóvil en el que el espectador debería desplazarse por sí mismo".³² El destino del cine (o de la informática) como técnica que se puede usar en las otras artes, no tiene de hecho nada que ver con la forma del film, contrariamente a lo que dice la cohorte de oportunistas que transfieren a una película (o una computadora) modos de pensamiento propios del siglo XIX. Hay mucho más cine en una exposición de Allen Ruppersberg o de Carsten Höller que en muchas "películas de artistas" forzosamente borrosas, y mucho más pensamiento infográfico en los rizomas del Cercle Ramo Nash o las acciones de Douglas Gordon que en las chapucerías de imágenes digitales donde se agita la artesanía más retrógrada del momento. ¿En qué puede el film informar realmente el arte? Por su tratamiento de la duración, por las "imágenes-movimiento" (Deleuze) que genera, el arte forma "un espacio en el cual los objetos, las imágenes y las exposiciones son instantes, guiones que pueden ser interpretados varias veces".³³

³² Nicolas Bourriaud, "Un art de réalisateurs", *Art Press*, n° 147, mayo de 1990. La exposición *Courts-métrages immobiles* se realizó en la Bienal de Venecia de 1990.

³³ Philippe Parreno, "Une exposition serait-elle une exposition sans caméra?", diario *Libération*, 27 de mayo de 1995.

Los figurantes

Si la exposición se ha convertido en plató, ¿quién llega para actuar? ¿Cómo pueden atravesarlo los actores, los figurantes, y en medio de qué decorados? Sería útil escribir algún día la historia del arte desde la perspectiva de las poblaciones que la protagonizan y las estructuras simbólicas/prácticas que permiten recibirlas. ¿Qué flujo humano, regulado según qué modalidades, pasa entonces por las formas artísticas? ¿Cómo modifica ese paso el video, último avatar de la grabación visual? La forma clásica de la presencia en pantalla es la forma de la *convocatoria*, del compromiso de uno o varios actores inducidos a ocupar una escena: como los habitantes de la *Factory* warhorliana a quienes se les requirió posar, uno tras otro, delante de la cámara. Un film se basa generalmente en los actores, esos proletarios que alquilan su imagen como fuerza de trabajo. "La imagen registrada en un estudio es peculiar porque la cámara sustituye al público"³⁴ y permite que la cadena de montaje vuelva incorpóreo al intérprete. En el video, la diferencia entre el actor y el transeúnte tiende a disminuir. En relación con la cámara de cine, el video representa algo similar a lo que significó la pintura en tubo para la generación impresionista: es una herramienta liviana y manejable que permite trabajar al aire libre y tener una soltura frente al material filmado que no permitían los aparatos de filmación pesados. La forma dominante de la población videográfica es el sondeo, esa inmersión aleatoria en la multitud que caracteriza la era de lo televisivo: la cámara plantea preguntas, graba fragmentos, se sitúa

³⁴ Walter Benjamin, *Essais II*, Denoël-Gonthier, París, 1983, p. 105.

en la vereda. El humanoide ordinario habita el video arte: Henry Bond releva momentos de la vida social, Pierre Huyghe organiza audiciones, Miltos Manetas una discusión en una mesa de café. La cámara se convierte en un instrumento de interpelación de los individuos: Gillian Wearing le pide a los transeúntes que silben en una botella de Coca-Cola y después monta esas secuencias produciendo un sonido continuo, una alegoría de un sondeo de opinión. Por otro lado, el video desempeña hoy el mismo papel heurístico que el boceto en el siglo XIX: la videocámara acompaña a los artistas, como Sean Landers, que filma desde su auto; Ángela Bulloch, que documenta su viaje de Londres a Génova, donde va a realizar una exposición; o Tiravanija, que filma un trayecto imaginario entre Guadalajara y Madrid. El video también brinda información sobre el proceso de trabajo: Cheryl Donegan se filma mientras produce pinturas. Pero por ser tan maleable, el video suele usarse como sustituto cosificado de la presencia. En una instalación del grupo italiano Premiata Ditta, sobre la mesa donde se desarrollaba un coloquio había un televisor con la imagen de un hombre comiendo, indiferente a lo que sucedía a su alrededor y que evocaba esas filmaciones de video exitosas que representan una chimenea, un acuario o una *boule disco*. Las uvas de Zeuxis son igual de verdes para los pájaros posmodernos.

El arte después de la videocasetera

Rewind/play/fast forward

La maleabilidad de la imagen de video se expresa en la manipulación de las imágenes y de las formas artísticas: las operaciones básicas que realizamos con una videocasetera (volver atrás, hacer una pausa sobre una imagen, etc.) forman parte ahora de la serie de decisiones estéticas de todo artista, por ejemplo, el zapping. Como las películas, las exposiciones se transforman en "pequeñas listas de programación discordantes y cambiables" como dice Serge Daney, donde el visitante puede componer su propio recorrido. Pero el cambio más profundo reside sin duda en el nuevo concepto de tiempo que induce la presencia del video doméstico: la obra de arte, como vimos, ya no se presenta como la huella de una acción pasada, sino como el anuncio de un hecho por venir ("efecto de avance") o la propuesta de una acción virtual.³⁵ Se presenta como una duración material que cada ocurrencia de exposición se encarga de reactualizar o reanimar: la obra se convierte en una imagen fija, un momento que no borra sin embargo el flujo de gestos y de formas de donde proviene. Sin embargo, esta última categoría de ninguna manera se revela como la más numerosa. Algunas obras recientes, los *Personnages vivants à réactiver* de Pierre Joseph, el *Arbre d'anniversaire* de Philippe Parreno, los cuadros vivientes de Vanessa Beecroft o las *Peintures homéopathiques* de Fabrice Hybert, se presentan como duraciones

³⁵ Nicolas Bourriaud: "The Trailer Effect" ("El efecto 'avance de films')", en *Flash Art*, 1989.

unitarias y específicas que es posible volver a representar, a las que se puede incrustar otros elementos o imprimir un ritmo diferente (fast forward). Porque parece normal hoy que una obra, una acción o una performance terminen documentados en un video, que constituye el concentrado de la obra, susceptible de ser diluido por los contextos heterogéneos de exposición. El video funciona como prueba, como se ve también en otros ámbitos: el caso Rodney King, filmado por un aficionado mientras era violentamente golpeado por la policía de Los Angeles o las polémicas en el caso Kahled Kelkal. En arte, el video significa y prueba la realidad, lo concreto de una práctica por momentos demasiado difusa y compleja para ser comprendida directamente (pienso en Beecroft, Peter Land, en Carsten Höller, Lothar Hempel). Sin embargo, la utilización artística de la imagen video no es casual. La estética del arte conceptual ya es una estética probatoria, de los hechos, del orden de la prueba, y las prácticas recientes sólo continúan esta forma de nombrar el "mundo enteramente administrado" (Adorno) en el que vivimos de un modo confanzudo y literal —propio del video— en lugar del modo analítico y deconstructivo del arte conceptual.

¿Hacia la democratización de los puntos de vista?

Los aparatos de video participan de la democratización del proceso de producción de imágenes, como lógica continuación de la fotografía, y marcan también nuestra vida cotidiana con la generalización de la tele-vigilancia, versión con fines de seguri-

dad de las secuencias de videos familiares. ¿Esto tiene algo que ver con la vigilancia? ¿Forma parte de un mundo perseguido por los objetivos, pegoteado por los procedimientos con los cuales se escruta a sí mismo, volviendo permanentemente sobre las formas que produce y distribuyéndolas nuevamente bajo formas diferentes? Porque el arte después de la videocasetera hace que las formas se vuelvan nómades y fluidas, permite la reconstrucción analógica de los objetos estéticos del pasado, "recargas" de formas catalogadas en la historia. De esta manera, justifica la predicción de Serge Daney en cuanto al cine: "sólo quedará (del arte) lo que seamos capaces de volver a hacer".³⁶ Mike Kelley y Paul McCarthy hicieron "interpretar" nuevamente performances de Vito Acconci por modelos, con decorados de series de televisión (*Fresh Acconci*, 1995) y de esa manera Pierre Huyghe filmó cada una de las escenas de una remake de *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock en unas viviendas humildes de París.

Pero si el video permite que (casi) cualquiera haga una película, facilita también la captura de nuestra imagen por (casi) cualquiera: nuestros trayectos en la ciudad los hacemos bajo vigilancia, nuestras producciones culturales también están sometidas a una nueva lectura que atestigua la omnipresencia de los instrumentos ópticos y de su ventaja actual sobre todas las demás herramientas de producción. El programa *Security by Julia*, empresa de video-vigilancia artística "dirigida" por Julia Sher, explora la dimensión policial y la garantía de seguridad de la cámara de video. Utilizando la iconografía de la

³⁶ Serge Daney, "Journal de l'an passé", en catálogo *Trafic*, n° 1, invierno de 1991.

seguridad (alambrados, playas de estacionamiento, pantallas de control), Julia Sher hace de la exposición un espacio al que cada visitante llega para ser percibido y para percibir su propia visibilidad. En una exposición de grupo, el danés Jens Haaning instaló un mecanismo de cierre automático que encerraba al visitante en una sala vacía, salvo por la presencia de un videoespía: atrapado como un insecto, "el que mira" se transforma en sujeto de la mirada del artista, representado por la cámara. Más allá de los problemas éticos obvios que plantea este tipo de intervención (las relaciones entre el artista y el público se convierten aquí rápidamente en sadomasoquistas), tenemos que rendirnos a la evidencia de que después de *Present continuous past(s)*, la extraordinaria instalación de Dan Graham (1974) que difundía la imagen del que entraba, pero levemente diferida, el visitante filmado pasa del estatuto de "personaje" teatral encerrado en una ideología de la representación al de un peatón encerrado en la ideología represiva de la circulación urbana. El tema del video contemporáneo muy pocas veces es libre: contribuye al gran censo visual, individual, sexual y étnico al que se entregan hoy todas las instancias de poder de nuestra sociedad.

De la manera en que los artistas enfoquen este problema depende el futuro del arte como instrumento de emancipación, como herramienta política que busca la liberación de las subjetividades. Ninguna técnica constituye un tema para el arte: si se sitúa la tecnología en su contexto productivo, analizando sus relaciones con la superestructura y los comportamientos obligados que son la base de su utilización, es posible producir modelos de relaciones con el mundo que van en el sentido de

la modernidad. De lo contrario, el arte se convertirá en un elemento de decoración high tech, en una sociedad cada vez más inquietante.

HACIA UNA POLÍTICA DE LAS FORMAS

Cohabitaciones

Notas sobre posibles extensiones de una estética relacional

Sistemas visuales

Antes levantábamos los ojos hacia el ícono que materializaba la presencia divina bajo la forma de una imagen.

En el Renacimiento, la invención de la perspectiva monocular centrista transformó "al que mira" en un individuo concreto; el lugar que le había sido atribuido por el dispositivo pictórico lo aislaba también de los demás. Por cierto, cada cual puede mirar los frescos de Piero o de Uccello desde varios puntos de vista. Sin embargo, la perspectiva le asigna un lugar simbólico a la mirada y le da "al que mira" su lugar en un simbolismo social.

El arte moderno modificó esa relación, permitiendo miradas múltiples y variadas sobre el cuadro; pero no deberíamos entonces hablar de importación, ya que este modo de lectura existía, bajo otras formas, en África y en Oriente?

Rothko o Pollock inscribieron en su obra la necesidad de un "envoltorio" visual. El cuadro supuestamente envuelve, sumerge incluso "al que mira" en un ambiente cromático. A menudo se

recuerdan las similitudes existentes entre el efecto "envolvente" del expresionismo abstracto y aquél que buscaban los pintores de íconos: en los dos casos, se trata de una humanidad abstracta, constatada y lanzada al espacio pictórico. A propósito del espacio que envuelve al "que mira" en un ambiente o en un medio-ambiente construido, Éric Troncy habla de un efecto *all around* opuesto a *all over*, que sólo se aplica a las superficies planas.

La imagen es un momento

Una representación no es más que un momento M de lo real; toda imagen es un momento, de la misma manera que cualquier punto en el espacio es el recuerdo de un tiempo x, como reflejo de un espacio y. ¿Esta temporalidad está paralizada o es, por el contrario, productora de potencialidades? ¿Qué es una imagen que no contiene ningún porvenir, ninguna "posibilidad de vida", si no una imagen muerta?

Lo que muestran los artistas

La realidad es aquello de lo que puedo hablar con el otro. Sólo se define como un producto de negociación. Salirse de la realidad es la "locura": alguien ve un conejo naranja sobre mi hombro, yo no lo veo; entonces la discusión se debilita, se estrecha. Para volver a encontrar un espacio de negociación, yo debería hacer como si viera ese conejo naranja sobre mi hombro; la imaginación aparece como una prótesis que vendría a fijarse sobre lo real con el fin de producir más intercambios entre los interlocutores. El arte tiene como objetivo reducir en nosotros lo mecánico: apunta a destruir cualquier tipo de acuerdo *a priori*.

De la misma manera, el sentido es el producto de una interacción entre el artista y "el que mira", y no un hecho autoritario. Ahora bien, en el arte actual, "el que mira" debe trabajar para producir el sentido a partir de objetos cada vez más livianos, imposibles de delimitar, volátiles. Los códigos del cuadro presentaban un límite y un formato; hoy tenemos que contentarnos generalmente con fragmentos. No sentir nada es no trabajar lo suficiente.

Los límites de la subjetividad individual

Lo apasionante en Guattari es su voluntad de producir máquinas para subjetivar, singularizar todas las situaciones, con el fin de luchar contra "la operación de los mass media" a los que estamos sometidos y que son una herramienta de nivelación.

La ideología dominante desearía que el artista estuviera solo, lo idealiza como solitario e irredento: "uno escribe siempre solo", "hay que alejarse del mundo", pura cháchara. Esa imagen estereotipada confunde dos nociones distintas: el rechazo por parte del artista de las reglas vigentes en la comunidad, y el rechazo de lo colectivo. Si hay que rechazar todo tipo de agrupamiento comunitario impuesto, es justamente para sustituirlo por la creación de redes relacionales.

Según Cooper, la locura no está "en" la persona, sino en el sistema de relaciones al que pertenece. Uno no se convierte en un "loco" solo, porque uno no piensa solo, salvo para postular que el mundo posee un centro (Bataille). Nadie escribe, pinta, o crea solo. Pero hay que hacer "como si".

La ingeniería de la intersubjetividad

Los años noventa vieron el surgimiento de inteligencias colectivas y la estructura "en red" en el manejo de las producciones artísticas: la popularización de la red Internet, así como las prácticas colectivistas vigentes en el medio de la música tecno y de manera más general la industrialización creciente de las diversiones culturales, produjeron un acercamiento relacional de la exposición. Los artistas buscaron interlocutores: ya que el público permanecía como un ente irreal, los artistas incluyeron a ese interlocutor en el mismo proceso de producción. El sentido de la obra nació del movimiento que unía los signos emitidos por el artista, pero también de la colaboración de los individuos en el espacio de exposición. (Después de todo, la realidad no es otra cosa que el resultado transitorio de lo que hacemos juntos, como decía Marx.)

¿Un arte sin efecto?

Las prácticas artísticas relacionales son objeto de crítica reiterada, porque se limitan al espacio de las galerías y de los centros culturales, contradiciendo ese deseo de lo social que es la base de su sentido. Se les reprocha que niegan los conflictos sociales, las diferencias, la imposibilidad de comunicar en un espacio social alienado, en beneficio de una modelización ilusoria y elitista de las formas de lo social, porque se limita al medio del arte. ¿Pero se niega el interés del arte Pop porque reproduciría los códigos de alienación visual? ¿Se le reprocha al arte conceptual perpetuo una visión angélica del sentido? Las cosas no son tan simples. La principal queja sobre el arte relacional es que representaría una forma suavizada de la crítica social.

Lo que estas críticas olvidan es que el contenido de estas propuestas artísticas debe ser juzgado formalmente: en relación con la historia del arte, tomando en cuenta el valor político de las formas, lo que llamo "el criterio de coexistencia", a saber: la transposición en la experiencia de vida de los espacios construidos o representados por el artista, la proyección de lo simbólico en lo real. Sería absurdo juzgar el contenido social o político de una obra "relacional" desembarazándose pura y simplemente de su valor estético, como desearían aquellos que sólo ven, en una exposición de Tiravanija o de Carsten Höller, una pantomima falsamente utópica, y como deseaban ayer los defensores de un arte "comprometido", es decir propagandista.

Estos procesos no dependen de un "arte social" o sociológico: apuntan a la construcción formal de espacios-tiempo que no representarían la alienación, que no continuarían en sus formas la división del trabajo. La exposición es un *intersticio* que se define en relación con la alienación reinante. Reproduce o desplaza a veces las formas de esta alienación, como en la exposición de Philippe Parreno, *Made of the 1st of May* (1995), cuyo centro era una cadena de montaje de actividades para el ocio. La exposición no niega entonces las relaciones sociales en vigencia, pero las distorsiona y las proyecta en un espacio-tiempo codificado por el sistema del arte y por el artista mismo. Uno puede percibir, en una exposición de Tiravanija por ejemplo, una forma de animación ingenua y lamentar lo tenue y lo artificial del momento social que propone: lo que sería, me parece, equivocarse sobre el objeto de la práctica. Porque su objetivo no es lo social, sino su producto, o sea una forma compleja que vincula una estructura formal, objetos

puestos a disposición del visitante, y la imagen efímera que nace del comportamiento colectivo. En cierta manera, el valor de uso de lo social se mezcla con su valor de exposición, en el seno de un proyecto plástico. No se trata de representar mundos angelicales, sino de producir las condiciones de esos mundos.

El porvenir político de las formas

A nuestra época no le falta un proyecto político, sino que espera formas susceptibles de encarnarlo, de posibilitar su materialización. Porque la forma produce o modela el sentido, lo orienta, lo repercute en la vida cotidiana. La cultura revolucionaria creó o popularizó varias formas de lo social: la asamblea (soviets, agoras), el *sit-in*, la manifestación y sus cortejos, las huelgas y sus declinaciones visuales (pancartas, panfletos, organización del espacio, etc.).

La muestra explora el dominio de la estasis: huelgas paralizantes, como la de diciembre de 1995, donde hay que organizar el tiempo de manera diferente; *free parties* de varios días, que dilatan la noción de sueño y de vigilia; exposiciones visibles durante un día entero y desarmadas después de la inauguración; virus informáticos que bloquean miles de programas al mismo tiempo.

Es en el congelamiento de las mecánicas, en la detención de la imagen, donde nuestra época encuentra su eficacia política.

El enemigo que debemos combatir se encarna en una forma social: es la generalización de las relaciones proveedor/cliente en todos los niveles de la vida humana, desde el trabajo hasta la vivienda, pasando por el conjunto de los contratos tácitos que determinan nuestra vida privada.

La sociedad francesa está tan afectada que sufre un doble bloqueo: las instituciones nacionales presentan un déficit democrático y la economía mundial trata de imponerle modos de cosificación en todos los aspectos de la existencia.

El fracaso relativo de mayo del 68 en Francia se ve en la tenue tasa de institucionalización de la libertad.

El fracaso global de la modernidad se descubre a través de las relaciones humanas devenidas producto, de la pobreza de las alternativas políticas y de la desvalorización del trabajo como valor no económico, al cual no corresponde ninguna valorización del tiempo libre.

La ideología glorifica la soledad del creador y desprecia toda comunidad.

Su eficacia consiste en promover el aislamiento de los autores poniéndoles un microchip-producto que alaba su "originalidad", pero la ideología es invisible: su forma es no tener ninguna. La falsa multiplicidad es su astucia suprema: se reduce cada día el abanico de lo posible, mientras proliferan los nombres que abarcan esta realidad empobrecida.

Rehabilitar la experimentación

¿A quién se le quiere hacer creer que sería útil y beneficioso volver a valores estéticos basados en la tradición, el dominio de las técnicas, el respeto de las convenciones históricas? Si hay un ámbito donde el azar no existe, es por supuesto el de la creación artística. El azar es importante, pero del lado de la producción únicamente. Una vez expuesta, la obra abandona el mundo de lo artificial, todo en ella depende de la interpretación. Cuando se quiere destruir la democracia, se empieza

por amordazar la experimentación, y se termina por acusar a la libertad de rabiosa.

Estética relacional y situaciones construidas

El concepto situacionista de la "situación construida" pretende sustituir la representación artística por la realización experimental de la energía artística en los ambientes de lo cotidiano. Si el diagnóstico de Guy Debord en cuanto al proceso de producción espectacular nos parece implacable, la teoría situacionista en cambio ignora el hecho de que el espectáculo, que arremete en primer lugar contra las formas de las relaciones humanas, —es "una relación social entre personas, mediatizada por imágenes"— sólo podrá ser pensado y combatido a través de la producción de nuevos modos de relaciones entre la gente. Ahora bien, la noción de situación no implica necesariamente una coexistencia con los demás: se pueden imaginar "situaciones construidas" que excluyen, incluso deliberadamente a los demás. La noción de "situación" repite la unidad de tiempo, de lugar y de acción, en un teatro que no implica necesariamente una relación con el Otro. Pero la práctica artística está siempre en relación con el otro, al mismo tiempo que constituye una relación con el mundo. La situación construida no corresponde necesariamente a un mundo relacional, que se elabora a partir de una figura de intercambio. ¿Es azaroso que Debord divida el tiempo espectacular en dos, el "tiempo intercambiable" del trabajo ("acumulación infinita de intervalos equivalentes") y el "tiempo consumible" de las vacaciones, que imita los ciclos de la naturaleza mientras es un espectáculo "en un grado más

intenso"? La noción de "tiempo intercambiable" se revela aquí solamente negativa: el elemento negativo no es el intercambio en sí, que sería factor de vida y de sociabilidad; son las formas capaces de intercambio las que Debord identifica, quizás sin razón, como el intercambio humano. Estas formas de intercambio nacen del "encuentro" entre la acumulación del capital (el empleador) y la fuerza de trabajo disponible (el empleado-obrero), bajo la forma de un contrato. No representan el intercambio en abstracto, sino una forma histórica de producción (el capitalismo): el tiempo de trabajo es un tiempo "comprable" bajo la forma de un sueldo más que un "tiempo intercambiable" en el sentido pleno. La obra que forma un "mundo relacional", un intersticio social, actualiza el situacionismo y lo reconcilia, en lo posible, con el mundo del arte.

El paradigma estético (Félix Guattari y el arte)

La obra prematuramente truncada de Félix Guattari no constituye un conjunto de fragmentos nítidos, del cual un subconjunto se refiere específicamente a la cuestión estética. El arte constituía para él un material vivo más que una categoría del pensamiento, y esta distinción es inherente a la naturaleza misma de su proyecto filosófico: más allá de los géneros y de las categorías, dice Guattari, "lo importante es saber si una obra concurre efectivamente a una producción cambiante de enunciación"; no se trata de delimitar los contornos específicos de tal o cual enunciado. La *psyché* de un lado, lo *socius* del otro,

se construyen a partir de dispositivos productivos. Aunque parezca privilegiado, el arte es sólo uno de ellos. Los conceptos de Guattari son ambivalentes, flexibles, susceptibles de traducirse en múltiples sistemas: se trata entonces de abarcar una estética potencial, que adquiere consistencia real a condición de librarse de una decodificación permanente. Porque aunque siempre, en el desarrollo de su reflexión, le asignara un lugar preponderante al “paradigma estético”, el practicante de la clínica psiquiátrica de La Borde escribió muy poco sobre el arte propiamente dicho, con la excepción del texto de una conferencia sobre Balthus y de algunos fragmentos de sus principales obras, en el marco de un discurso más general.

El paradigma estético se encuentra ya en el nivel de la escritura misma. El estilo, o mejor aun el flujo de la escritura de Guattari rodea cada uno de los conceptos de una infinidad de imágenes: los procesos del pensamiento son descritos a menudo como fenómenos físicos, dotados de una constancia específica: “placas” que se desvían y “planos” que encajan unos en otros, “maquinarias”, etc. Un materialismo sereno en el que los conceptos deben revestirse de los adornos de la realidad concreta para encontrar su eficacia, territorializarse en imágenes. La escritura de Guattari está trabajada con una evidente preocupación plástica, incluso escultural, pero no muy preocupada por la claridad sintáctica. La lengua de Guattari puede parecer oscura porque no duda en formar neologismos (“nacionalitario”, “estribillar” “ritornelizar”)³⁷ y palabras-baúles, o palabras inglesas o alemanas cuando le surgen, o proposiciones, sin pre-

ocuparse por el lector, jugando con las significaciones menores de una palabra común. Su fraseado es completamente oral, caótico, “delirante”, espontáneo y plagado de atajos engañosos, lo opuesto del orden conceptual que reina en los textos de su compadre Gilles Deleuze.

Guattari parece todavía ampliamente subestimado, reducido muchas veces al mero papel de acompañante de Deleuze, aunque parece más fácil hoy reconocer su aporte específico en los textos a dos manos, de *El Anti-Edipo* a *¿Qué es la filosofía?*. Desde el concepto de *ritornello*³⁸ hasta los fragmentos magistrales que hablan de los modos de subjetivación, la stampa de Guattari se distingue claramente, su voz resuena cada vez más fuerte en el debate filosófico contemporáneo. Por su singularidad extrema, por la atención que le merece la “producción de la subjetividad” y sus vectores privilegiados, las obras, el pensamiento de Félix Guattari se conecta con las maquinarias productivas que aparecen en el arte actual. En la penuria de la actual reflexión sobre la estética, nos parece también cada vez más útil, sea cual fuera el grado de arbitrariedad que marca esta operación, proceder a una suerte de trasplante del pensamiento de Guattari al campo del arte actual, creando así un “enlace polifónico” lleno de posibilidades. Se trata ahora de pensar el arte con Guattari, con la caja de herramientas que nos deja.

³⁷ NT: nationalitaire, ritournelliser.

³⁸ NT: conservamos la voz original, ampliamente difundida en la terminología musical.

La subjetividad conducida y producida

Desnaturalizar la subjetividad

La noción de subjetividad constituye verdaderamente el principal hilo conductor de las investigaciones de Guattari. Consagró su vida a desarmar y a reconstruir los mecanismos y las redes sinuosas de la subjetividad, a explorar los componentes y los modos de salida, llegando a plantearla incluso como piedra angular del edificio social. ¿El psicoanálisis y el arte? Dos modalidades de producción de subjetividad conectadas entre sí, dos regímenes de funcionamiento, dos sistemas de herramientas privilegiadas que se encuentran en la posible resolución del "Malestar en la civilización". La posición central que asigna Guattari a la subjetividad determina su concepción y su valoración del arte. La subjetividad como producción tiene el papel de eje alrededor del cual los modos de conocimiento y de acción pueden engancharse libremente, lanzarse detrás de las leyes del *socius*. Lo que, por otra parte, determina el campo del léxico empleado para definir la actividad artística: nada subsiste de lo habitualmente fetichista de este registro del discurso. El arte está definido como un proceso de semiotización no verbal, y no como una categoría separada de la producción global. Se trata de desarraigar el fetichismo para afirmar el arte como modo de pensamiento e "invención de posibilidades de vida" (Nietzsche): la finalidad última de la subjetividad no es más que una individuación a conquistar. La práctica artística forma un territorio privilegiado de esta individuación, aportando potenciales modelizaciones para la

existencia humana en general. El pensamiento de Guattari puede definirse como una gran empresa de desnaturalización de la subjetividad, que se despliega en el campo de la producción y teoriza sobre su inserción en el marco de la economía general de intercambios. Nada menos natural que la subjetividad. Nada más construido, elaborado, trabajado. "Se crean nuevas modalidades de subjetivación de la misma manera en que un artista plástico crea nuevas formas a partir de la paleta de la que dispone".³⁹ Lo que importa es nuestra capacidad de crear nuevos dispositivos en el seno del sistema de *equipamientos colectivos* que forman las ideologías y las categorías del pensamiento, creación que presenta numerosas similitudes con la actividad artística. El aporte de Guattari a la estética permanecería incomprensible si no destacáramos su esfuerzo para desnaturalizar y desterritorializar la subjetividad, expulsarla de su ámbito reservado, sacrosanto tema, para abordar las orillas inquietantes donde proliferan los dispositivos mecánicos y los territorios existenciales en formación. Inquietantes porque lo no humano es parte integrante, en contra de los esquemas fenomenológicos que acribillan el pensamiento humanista. Proliferación, porque es posible decodificar la totalidad del sistema capitalista en términos de subjetividad: la subjetividad reina, poderosa, entretejida en las redes del sistema, secuestrada en beneficio de sus intereses inmediatos. Porque "al igual que las máquinas sociales que se pueden catalogar en el rubro general de los equipamientos colectivos, las máquinas tecnológicas de información y de comunicación actúan en el

³⁹ Félix Guattari, *Caosmosis*, Manantial, Buenos Aires, 1999.

corazón de la subjetividad humana".⁴⁰ Habrá que aprender a "captar, enriquecer y volver a inventar" la subjetividad, so pena de verla transformarse en un equipamiento colectivo rígido, al servicio exclusivo del poder.

Estatuto y funcionamiento de la subjetividad

Esta denuncia de la naturalización *de hecho* de la subjetividad humana es un aporte capital: la fenomenología la esgrimía como emblema insuperable de la realidad, más allá de la cual nada podría existir, mientras que el estructuralismo veía en ella algunas veces una superstición y otras, el efecto de una ideología. Guattari ofrece una lectura compleja y dinámica —puesta a la divinización del sujeto que aparece en la vulgata fenomenológica, pero refractaria a la petrificación de los estructuralistas— situada en la intersección de los juegos de los significantes. Podríamos decir que el método de Guattari consiste en llevar a ebullición las estructuras anquilosadas por Lacan, Althusser o Lévi-Strauss: sustituyendo el orden inmóvil por análisis estructurales y los "movimientos lentos" de la historia Braudeliana por las uniones inéditas, dinámicas, ondulatorias que el calor provoca en la materia. La subjetividad de Guattari está determinada por un orden caótico y ya no, como era el caso para los estructuralistas, por la búsqueda de cosmos escondidos bajo las instituciones cotidianas "Para no caer en el abandonismo social posmoderno falta encontrar cierto equilibrio entre

los descubrimientos estructuralistas, nada despreciables, y su gestión pragmática".⁴¹

El equilibrio sólo se alcanzará a condición de observar al *socius* a temperatura real, al calor de las relaciones humanas y no artificialmente "enfriado" para mejor liberar las estructuras. Esa urgencia caótica induce cierta cantidad de operaciones. La primera consiste en des-pegar la subjetividad del sujeto, en disolver los lazos que son su atributo natural. Es necesario trazar una cartografía que desborde ampliamente los límites del individuo: pero es ampliando el territorio de lo subjetivo hacia las maquinarias impersonales reguladoras de la sociabilidad que Guattari puede convocar a la "re-singularización", superadora de la noción tradicional de ideología. Sólo el dominio de los "dispositivos colectivos" de la subjetividad permite inventar dispositivos singulares; la verdadera individuación pasa por la invención de dispositivos de reciclaje eco-mental, de la misma manera que la alienación económica permitió el trabajo de Marx acerca de la emancipación del Hombre en el seno del mundo del trabajo: Guattari sólo señala hasta qué punto la subjetividad está alienada, dependiente de una superestructura mental, e indica posibilidades de liberación.

Este segundo plano marxista es visible incluso en los términos con los que Guattari define la subjetividad: "el conjunto de las condiciones que hacen posible que instancias individuales y/o colectivas estén en posición de emerger como territorio existen-

⁴⁰ *Ibidem*, p. 15.

⁴¹ *Ibidem*, p. 23.

30
d'oculto

cial sui-referencial, que delimita, o es adyacente a una alteridad también subjetiva".⁴² En otras palabras, la subjetividad podría ser definida sólo por la presencia de una segunda subjetividad: constituye un "territorio" a partir de los territorios que encuentra; formación evolutiva, se moldea sobre la diferencia que la constituye a sí misma como principio de alteridad. Es entonces en esta definición plural, polifónica, de la subjetividad, donde aparece el temblor perspectivo que Guattari impone a la economía filosófica. La subjetividad, dice, no podría existir de manera autónoma, y no podría de ninguna manera fundar la existencia del sujeto. Sólo existe bajo el modo del acoplamiento: la asociación "de los grupos humanos, de las máquinas socio económicas, de las máquinas informativas."⁴³ Intuición fulgurante, decisiva: si la jugada de Marx en sus *Tesis sobre Feuerbach* consistió en definir la esencia del hombre como "el conjunto de las relaciones sociales", Guattari, por su parte, define la subjetividad como el conjunto de las relaciones que se crean entre el individuo y los vectores de subjetivación con los que se encuentra, individuales o colectivos, humanos o inhumanos. Brecha decisiva: se buscaba la esencia de la subjetividad en el sujeto y se la encuentra descentrada, encerrada en "regímenes semióticos a-significantes". Guattari aparece como tributario del universo de referencias estructuralistas. Como en el bosque de Lévi-Strauss, el significante domina "el inconsciente maquinista" de Guattari;⁴⁴ la "producción de subjetividad colectiva", que se nos ofrece en cantidad, servirá para construir

⁴² *Ibidem*, p. 21.

⁴³ Félix Guattari, *Las tres ecologías*, Pre-Textos, Valencia, 2000.

⁴⁴ Félix Guattari, "L'inconscient machinique. Essai de schizoanalyse", *Recherches*, París, 1979.

2007

"territorios mínimos" en los que el individuo podrá identificarse. ¿Cuáles son los significantes fluidos que componen la producción de subjetividad? Primero, el entorno cultural ("la familia, la educación, el ambiente, la religión, el arte, el deporte"); luego, el consumo cultural ("los elementos fabricados por la industria de los medios, del cine, etc."), artilugios ideológicos, piezas sueltas de la maquinaria subjetiva. Y finalmente, el conjunto de la maquinaria informativa que forma el registro a-semiológico, a-lingüístico de la subjetividad contemporánea, que "funcionando en paralelo o independientemente del hecho producen significados". El proceso de singularización/individuación consiste precisamente en integrar esos significantes en "territorios existenciales" personales, como herramientas que sirvan para inventar nuevas relaciones "con el cuerpo, el fantasma, el tiempo que pasa, los 'misterios' de la vida y de la muerte", y que sirvan también para resistir a la uniformación de los pensamientos y de los comportamientos.⁴⁵ Es en esta perspectiva que las producciones sociales deben pasar por el tamiz de una "ecosofía mental". La subjetividad individual se forma entonces a partir del tratamiento de los productos de esas maquinarias: fruto del disensus, de las separaciones, de acciones de distanciamiento, la subjetividad es inseparable del conjunto de las relaciones sociales, así como los problemas del medio ambiente lo son del conjunto de las relaciones de producción. La decisión de considerar la existencia como una red de interdependencias, en el marco de una ecología unitaria, determina las relaciones de Guattari con la cuestión artística: constituye una placa de sensibilidad entre

⁴⁵ Félix Guattari, *Las tres ecologías*, Pre-Textos, Valencia, 2000.

otras, ligada a un sistema global. Su reflexión sobre la ecología conduce a Guattari a tomar conciencia, antes que la mayoría de los "profesionales" de la estética, de la ineficacia de los modelos románticos todavía en vigencia para describir el arte moderno. La subjetividad de Guattari aporta de esta manera a la estética un paradigma operacional legitimado por la práctica de los artistas de los últimos treinta años.

Las unidades de subjetivación

Kant admitía los paisajes y el conjunto de las formas naturales en el campo de la estética. Para Hegel el arte es una forma particular bajo la cual el espíritu se manifiesta. La estética romántica, de la que probablemente no hayamos salido todavía,⁴⁶ postula que la obra de arte, producto de la subjetividad humana, expresa el universo mental de un sujeto. Durante el siglo XX, numerosas teorías discutieron esta versión romántica de la creación, sin llegar, sin embargo, a revertir completamente los fundamentos. Citemos la obra de Marcel Duchamp, cuyos *ready-made* redujeron la intervención del autor a la elección de un objeto en serie y su inserción en un sistema lingüístico personal, redefiniendo así el papel del artista en términos de responsabilidad en relación con lo real. O también la estética generalizada de Roger Caillois, que ponía en un pie de igualdad las formas nacidas por accidente, por crecimiento, por molde, y aquellas surgidas de un proyecto.⁴⁷ Las tesis de Guattari, aunque vayan en

⁴⁶ Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, Payot, París, 1992.

⁴⁷ Roger Caillois: *Cohérences aventureuses*, Gallimard, París, 1976.

... la misma dirección -rechazando la noción romántica de genio y comprendiendo al artista como un operador de sentido, más que como un "creador" puro, dependiente de una hermélica inspiración divina- no se corresponden, sin embargo, con los himnos estructuralistas sobre la "muerte del autor". Para Guattari se trata de un falso problema: son los procesos de producción de subjetividad los que deben ser redefinidos desde la perspectiva de su colectivización. El individuo no tiene el monopolio de la subjetividad, de modo que poco importa el modelo del Autor y su supuesta desaparición: "los dispositivos de producción de subjetividad pueden existir a escala de las megápolis o de los juegos de lenguaje de un individuo".⁴⁸ La oposición romántica entre el individuo y la sociedad, que estructura el juego de roles del arte y su sistema mercantil, está definitivamente caduca. Sólo una concepción "transversalista" de las operaciones creativas, que resigna de la figura del autor en beneficio del artista-operador, puede dar cuenta del "cambio" en curso: Duchamp, Rauschenberg, Beuys, Warhol, construyeron su obra a partir de un sistema de intercambio con los flujos sociales, desarticulando el mito de la "torre de marfil" mental que la ideología romántica le asigna al artista. No es un azaroso que la progresiva desmaterialización de la obra de arte, en el transcurso del siglo XX, fuera acompañada de una irrupción de la obra en la esfera del trabajo. La firma, que sella en la economía artística los mecanismos de intercambio de la subjetividad (forma exclusiva de su difusión, que la transforma en mercadería), implica la pérdida de la "polifonía", de esta forma bruta de la subjetividad que es la multiplicidad de voces,

⁴⁸ Ver nota en página 111 de la presente edición.

en beneficio de una fragmentación estéril, estática. Guattari nos recuerda en *Chaosmose*, lamentando su pérdida, una práctica corriente en las sociedades arcaicas que consistía en dar un gran número de nombres propios al mismo individuo.

La polifonía se vuelve a componer sin embargo a otro nivel, en esos complejos de la subjetivación que unen campos heterogéneos: esos bloques "individuo-grupo-máquina-intercambios múltiples"⁴⁹ que "ofrecen a la persona la posibilidad de volver a componer una corporeidad existencial, (...) de volver a singularizarse" en el marco de una terapia psicoanalítica. Basta con aceptar el hecho de que la subjetividad no se relaciona con la homogeneidad: por el contrario, evoluciona de manera fragmentaria, segmentando y desarticulando las unidades ilusorias de la vida psíquica. "Esta no conoce ninguna instancia de decisión dominante, que dirija a las otras instancias según una causalidad unívoca".⁵⁰ Si esto se aplicara a las prácticas artísticas, desaparecería por completo la noción de estilo. El artista, provisto de la autoridad de su firma, se presenta a menudo como el director de una orquesta de facultades mentales y manuales reunidas en torno a un principio único, su estilo. El artista occidental moderno se define ante todo como un sujeto cuya firma sirve como "unificador de los estados de conciencia", manteniendo una confusión calculada entre subjetividad y estilo. ¿Pero podemos seguir evocando al sujeto creador, al autor y su dominio de sí, cuando los "componentes de la subjetivación" —que "en mayor o menor medida, trabajan por cuenta propia"—⁵¹, sólo aparecen

⁴⁹ Ver nota en página 111 de la presente edición.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

unificados por el efecto de una ilusión consensual custodiada por la firma y el estilo, los garantes de la mercancía?

El sujeto de Guattari está formado por placas independientes, relacionadas por apareamientos diversos, derivando hacia el encuentro de campos de subjetivación heterogéneos: al "Capitalismo mundial integrado" (CMI), comentado por Guattari, no le importan los "territorios existenciales" que el arte debe producir. Por la valorización exclusiva de la firma, factor de homogeneización y de solidificación de los comportamientos, el capitalismo puede continuar haciendo su oficio, es decir transformando esos territorios en productos. Dicho de otra manera, ahí donde el arte propone "posibilidades de vida", el CMI nos envía la factura. ¿Y si el verdadero estilo, como dicen Deleuze y Guattari, fuera, ya no la repetición de un "hacer" petrificado sino "el movimiento del pensamiento"? Guattari opone a la homogeneización y a la estandarización de los modos de subjetividad, la necesidad de comprometer el ser en "procesos de heterogénesis". Tal es el principio primero de la ecosofía mental: el de articular universos singulares, formas de vida raras; cultivar en sí la diferencia, antes de hacerla pasar en lo social. Esta argumentación es producto de la modelización previa, interna, de las relaciones sociales —nada es posible sin la toma de conciencia de las interdependencias fundadoras de subjetividad— y es cercana a la mayoría de las vanguardias de este siglo, que llamaban a una transformación conjunta de las mentalidades y de las estructuras sociales. El dadaísmo, el surrealismo, los situacionistas, trataron de promover una revolución total, postulando que nada podría cambiar en la infraestructura (los dispositivos de producción) si la superestructura (la ideología) no se remodelaba también profundamente.

El alegato de Guattari para las "Tres ecologías" (ambiental, social y mental) bajo la égida de un "paradigma estético" apto para federar las diferentes reivindicaciones humanas, se sitúa de hecho en la corriente de las utopías artísticas modernas.

El paradigma estético

La crítica del paradigma del cientificismo

En el universo "esquizoanalítico" de Guattari, la estética goza de un estatuto aparte. Constituye un "paradigma", un dispositivo flexible, capaz de funcionar en diferentes niveles, sobre diferentes planos del saber. En primer lugar, como la base que le permite articular su "ecosofía"; como un modelo de producción de subjetividad; como un instrumento para fecundar la práctica psiquiátrica-psicoanalítica. Guattari apela a la estética para contrarrestar la hegemonía del "superyó partidario del cientificismo", que estereotipa las prácticas analíticas en fórmulas: lo que reprocha a la "comunidad psi", es volverse hacia el pasado, manipulando los conceptos freudianos o lacanianos como si fueran certezas insuperables. El inconsciente mismo se ve asimilado a una "Institución, a un equipamiento colectivo". ¿Una revolución permanente en el método? "Así debería ser (...) como en pintura o en literatura, campos donde cada desarrollo concreto tiene la vocación de evolucionar, de innovar, de inaugurar aperturas novedosas, sin que los autores puedan valerse de fundamentos teóricos asegurados o de la autoridad de un grupo,

de una escuela, de un conservatorio o de una academia".⁵² Sólo cuenta el *work in progress*: el pensamiento depende de un arte, que no es sinónimo de retórica. No sorprende la definición de Deleuze/Guattari de la filosofía: "el arte-de formar, de inventar, de fabricar conceptos".⁵³ De manera más general, Guattari busca remodelar el conjunto de las ciencias y técnicas a partir de un "paradigma estético": "Mi perspectiva consiste en hacer que las ciencias humanas y las ciencias sociales se muevan de los paradigmas del cientificismo hacia los paradigmas éticos estéticos". Un deseo que se asemeja a un escepticismo científico: las teorías y los conceptos sólo tienen, para él, el valor de "modelos de subjetivación", ninguna certeza es irrevocable. El primer criterio de lo científico, como lo explica Popper, es lo falsabilidad. Según Guattari, el paradigma estético está llamado a contaminar todos los registros del discurso, a inocular el veneno de la incertidumbre creadora y de la invención delirante en todos los campos del saber. Negación de la pretendida "neutralidad" científica: "lo que estará de ahora en más a la orden del día, es el despejamiento de campos de virtualidad 'futuristas' y 'constructivistas'".⁵⁴ Retrato del psicoanalista en artista: "así como un artista toma prestado de sus antecesores y a sus contemporáneos los rasgos que le convienen, de la misma manera invito a los que me leen a tomar y a tirar libremente mis conceptos".⁵⁵

⁵² Félix Guattari, *Las tres ecologías*, Pre-Textos, Valencia, 2000.

⁵³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993.

⁵⁴ Félix Guattari, *Las tres ecologías*, Pre-Textos, Valencia, 2000.

⁵⁵ Ver nota en página 111 de la presente edición.

La estética guattariana, a semejanza de la de Nietzsche, de la cual es ampliamente tributaria, sólo considera el punto de vista del creador. No encontramos consideraciones sobre la recepción estética, salvo en las páginas que tratan de la noción de *ritornello*: toma como ejemplo el hecho de mirar la televisión. Porque prender el televisor es exponer su "sentimiento de identidad personal" al estallido temporario: el telespectador existe entonces en el cruce de varios nudos subjetivos: la "fascinación en perspectiva" provocada por el barrido electrónico de la imagen; el encanto ("captura") que procura el contenido narrativo, amenizado por los "parásitos" perceptivos que aparecen en la pieza, el teléfono por ejemplo; en fin, el "mundo de los fantasmas" que suscita la emisión, percibida como "motivo existencial", funcionando como "atracción" en el interior del "caos sensible y significacional". La subjetividad plural se ve aquí "ritornelizada", "colgada" por lo que mira, como preludio a la constitución de un "territorio existencial". Ahí también, la contemplación de la forma es un proceso termodinámico, un fenómeno de condensación, de acumulación de energía psíquica sobre un "motivo" en la perspectiva de una acción; no es una "suspensión del querer" (Schopenhauer). El arte fija la energía, la "ritorneliza", desviándola sobre la vida cotidiana: es cuestión de repercusión, de rebote. Puro "enfrentamiento de una voluntad y de un material",⁵⁶ el arte, según Guattari, podría compararse con la actividad, bien nietzscheana, que consiste

⁵⁶ Ver nota en la página 111 en la presente edición. Véase también: Félix Guattari, "Cracks in the street", en *Flash Art*, n° 135, Summer 1987.

en trazar textos en el caos del mundo; o sea, el acto de "interpretar y evaluar". Los "motivos existenciales" propuestos para la contemplación estética, en un sentido amplio, captan los diferentes componentes de la subjetividad y los dirigen: el arte del cual la subjetividad puede recomponerse, como los focos de luz que se juntan en un solo haz para iluminar un punto único. Lo contrario de esta condensación, de la cual el arte propone el ejemplo más convincente, sería la neurosis, en la que la "canción", caracterizada por su fluidez, se "endurecería" en una obsesión; pero también la psicosis, que hace implosionar la personalidad disparando los "componentes parciales" de la subjetividad "en líneas delirantes, alucinatorias",⁵⁷ lo que nos hace pensar que el objeto mismo es neurótico. En lugar de la fluidez de la "ritornelización", cuyas cristalizaciones sucesivas rebotan sobre objetos parciales blandos, la neurosis "endurece" lo que toca. El capitalismo integrado, que transforma los territorios existenciales en mercaderías y deriva la energía subjetiva hacia productos, funciona entonces sobre el modo de la neurosis: engendra un "inmenso vacío en la subjetividad", una "soledad maquinal"⁵⁸ que se precipita hacia un espacio que la desertificación de los espacios de intercambios directos ha dejado vacío. Un vacío que podrá ser colmado sólo si se inventa un nuevo contrato con lo inhumano, es decir la máquina.

El pensamiento de Guattari se organiza alrededor de una perspectiva analítica en la cual la cura es el horizonte lejano: para recomponer el cuadro estallado de las subjetivaciones siempre

⁵⁷ Ver nota en la página 111 en la presente edición.

⁵⁸ Félix Guattari, "Refonder les pratiques sociales", en *Le Monde diplomatique*, "L'agonie de la culture", octubre de 1993.

surge el modo de la curación parcial. El arte está siempre cerca del síntoma, pero sin confundirse con él: "funciona como una canción existencial a partir del momento en que se repite", cuando la cantinela "se encarna en una representación "endurecida", por ejemplo en ritual obsesivo". Pero aunque la analogía entre el logro de autonomía por parte del enfermo y la creación artística llega a veces muy lejos, Guattari no "asimila la psicosis a la obra de arte y el psicoanalista a al artista", salvo porque ambos tratan con el mismo material subjetivo, que se intenta hacer surgir con el fin de "curar" efectos desastrosos de la homogeneización, esa violencia que ejerce el sistema capitalista contra el individuo, esa represión de los desacuerdos que podrían fundar su subjetividad. En todo caso, el arte y la vida psíquica están imbricados en los mismos dispositivos: Guattari sólo describe el arte en términos inmateriales para poder materializar mejor los mecanismos de la psiquis. Tanto en el análisis como en la actividad artística, "el tiempo deja de ser padecido; es actuado, orientado, objeto de mutaciones calificativas". Si el papel del analista consiste en "crear hogares de pasajeros de la subjetivación", la fórmula podría fácilmente ser aplicada al artista.

La obra de arte como objeto parcial

La obra de arte le interesa a Guattari solamente en la medida en que no se trata de una "imagen pasivamente representada", o sea, de un producto. La obra materializa territorios existenciales, en los que la imagen asume el papel de vector de subjetivación, de *shifter* apto para desterritorializar nuestra percepción antes de

"conectarla" a otras posibles: el de un "operador de bifurcaciones en la subjetividad". Ahí tampoco la obra de arte puede jactarse de ninguna exclusividad, aunque ofrezca el modelo de "conocimiento" propio de la estética, esa "experiencia no discursiva de la duración". Este modo de conocimiento es posible sólo si la contemplación de la obra de arte no es un simple deleite. Guattari ronda a Nietzsche, trasponiendo el vitalismo del filósofo alemán ("Es bello un problema que nos incita a superarnos") al campo del léxico psico-ecológico: ve así en la contemplación estética un proceso de "transferencia de subjetivación". Este concepto, tomado de Mijail Bajtin, designa el momento en que la "materia de expresión" se convierte "formalmente creadora",⁵⁹ el instante del paso de testigo entre el autor y "el que mira".

Aquí los postulados de Guattari son muy cercanos a aquellos que Marcel Duchamp enunciaba en su famosa conferencia de Houston en 1954 en relación con "el proceso creador":⁶⁰ "el que mira" es el creador de la obra, ingresa en los arcanos de la creación por el bies del "coeficiente de arte" que es la "diferencia entre lo que (el artista) había previsto realizar y lo que realizó". Duchamp describe este fenómeno en términos cercanos al psicoanálisis: se trata efectivamente de una "transferencia" de la que "el artista no es consciente en absoluto" y la reacción del "que mira" delante de la obra se realiza como una "ósmosis estética a través de la materia inerte: color, piano, mármol, etc.". Esta teoría de transición de la obra de arte es retomada por Guattari como base de sus propias intuiciones en cuanto a la naturaleza fluida de la

⁵⁹ Ver nota en la página 111 en la presente edición.

⁶⁰ Marcel Duchamp, "El proceso creativo", en *Escritos. Duchamp du signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

subjetividad, cuyos componentes funcionan colgándose de manera temporaria, como hemos visto, de "territorios existenciales" heterogéneos. La obra de arte no impide la mirada: es el proceso de fascinación, parahipnótico, de la mirada estética el que cristaliza a su alrededor los diferentes componentes de la subjetividad, y los vuelve a distribuir hacia nuevos puntos de fuga. La obra es lo contrario del tope que define la percepción estética clásica, que se ejerce sobre objetos terminados, sobre totalidades cerradas. La fluidez estética sigue siendo inseparable de un cuestionamiento de la autonomía de la obra. Guattari la define como un "objeto parcial" que goza de una "autonomización subjetiva relativa", como el objeto en el inconsciente lacaniano.⁶¹ El objeto estético toma aquí el estatuto de un "enunciador parcial" cuya captura de autonomía permite "secretar nuevos campos de referencia". Esta definición se adapta a la evolución de las formas artísticas de manera fecunda: la teoría del objeto parcial estético como "segmento semiótico" desprendido de la producción subjetiva colectiva para ponerse a "trabajar por cuenta propia" describe perfectamente los métodos de producción artística más corrientes en nuestros días: *sampling* de imágenes y de informaciones, reconversión de formas ya socializadas o historiadas, invención de identidades colectivas. Estos son los procesos del arte actual, surgidos de un régimen de imágenes hiper-inflacionadas. Las estrategias relacionadas con los objetos parciales introducen la obra en el *continuum* de un dispositivo de existencia en lugar de otorgarle la autonomía tradicional de la obra maestra en el registro del dominio conceptual. Estas obras ya no son pinturas, esculturas, instalaciones, palabras

⁶¹ Ver nota en la página 111 en la presente edición.

que corresponden a categorías del dominio y a ordenamiento de productos, sino simples superficies, volúmenes, dispositivos, que encajan en estrategias de existencia. Tocamos aquí los límites de la definición de actividad artística propuesta por Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?*: conocimiento del mundo por perceptos y afectos. Si la idea misma de un objeto parcial que envía nuevamente hacia un movimiento de singularización de los componentes heterogéneos de la subjetividad induce una idea de *totalidad* —"el enunciador parcial" que constituye la obra de arte no depende de una categoría particular de la actividad humana—, ¿cómo podría limitarse a esta disposición particular que sugiere el plano de los "afectos" y de las "percepciones"? Para existir plenamente, una obra de arte tiene que proponer también los conceptos necesarios para el funcionamiento de esos afectos y percepciones, en el marco de una experiencia total del pensamiento. De lo contrario, la categorización —contra la cual se lucha, a favor de la función— se recompone inevitablemente en el plano de los materiales que fundan el pensamiento. Parece entonces más juicioso, al leer los textos de Guattari, definir el arte como una construcción de conceptos, gracias a perceptos y afectos, que aspira a un conocimiento del mundo.

Para una praxis artística ecosófica

El hecho ecosófico consiste en una articulación ético-política entre el medio ambiente, lo social y la subjetividad. Se trata de reconstruir un territorio político perdido, destrozado por la violencia desterritorializante del "Capitalismo mundial integrado". "La

época contemporánea, exacerbando la producción de bienes materiales e inmateriales, en desmedro de la consistencia de los Territorios existenciales individuales y de grupo, engendró un inmenso vacío en la subjetividad que tiende a ser cada vez más absurda y sin recursos",⁶² y la práctica ecosófica, centrada sobre las nociones de carácter global y de interdependencias, aspira a reconstruir esos territorios existenciales a partir de modos de funcionamiento de la subjetividad hasta aquí meticulosamente puestos en minoría. La ecosofía puede pretender "sustituir las viejas ideologías que fragmentaban de manera abusiva lo social, lo privado y lo civil".⁶³ Desde esa perspectiva, el arte se revela también como un auxiliar precioso, en la medida en que proporciona un "plan de inmanencia",⁶⁴ muy organizado y muy "absorbente" a la vez para el ejercicio de la subjetividad. Tanto más dado que el arte contemporáneo se desarrolló en el sentido del rechazo a la autonomía (y entonces, a la fragmentación) que le proporcionaban las teorías formalistas del "modernismo", del cual Clément Greenberg fue el principal promotor. El arte sólo se define ahora como un lugar de importación de métodos y de conceptos, una zona de hibridaciones. Como decía Robert Filliou, uno de los animadores del movimiento Fluxus, el arte ofrece un "derecho de asilo" inmediato a todas las prácticas que se apartan de la norma, que no encuentran su lugar en su lecho natural. Muchas obras importantes de estas tres últimas décadas sólo llegaron al campo del arte porque habían alcanzado un punto límite en otros dominios: Marcel Broodthaers encon-

⁶² Félix Guattari, *Las tres ecologías*, Pre-Textos, Valencia, 2000.

⁶³ Ver nota en la página 111 en la presente edición.

⁶⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993.

tró un medio para continuar la poesía en la imagen; y Joseph Beuys, para seguir la política en la forma. Guattari parece haber registrado esos desplazamientos, esa capacidad del arte moderno para abrazar los sistemas de producción más diversos; critica decididamente el arte en tanto actividad específica, conducida por una profesión en particular. Su experiencia de la clínica tuvo gran influencia en el asombro frente a la fragmentación de los saberes, esa "subjetividad corporativa" reciente, que nos lleva, por ejemplo, en un reflejo de "fragmentación", a "estetizar un arte rupestre que, como todo nos indica, tenía un alcance esencialmente tecnológico y cultural".

La exposición *Primitivisme dans l'art de XXème siècle* que se realizó en el MOMA de Nueva York, fetichiza "las correlaciones formales, formalistas y finalmente bastante superficiales", entre obras que han sido arrancadas de su contexto, "por un lado tribal, étnico, mítico; por el otro, cultural, histórico, económico". La raíz de la praxis artística está en la producción de la subjetividad; poco importa el modo particular de producción. Pero esta actividad está determinada sin embargo por el dispositivo enunciativo elegido.

La economía conductista del arte actual

"¿Cómo lograr que una clase escolar se viva como una obra de arte?"⁶⁵ pregunta Guattari. Plantea así el problema último de la estética, el de su utilización, su posible inyección en las

⁶⁵ Ver nota en la página 111 en la presente edición.

tramas rígidas de la economía capitalista. Todo nos lleva a pensar que la modernidad se construyó, a partir de fines del siglo XIX, sobre la idea de la "vida como obra de arte". Según la fórmula de Oscar Wilde, la modernidad es el momento en que "no es el arte el que imita la vida, sino la vida la que imita el arte". Marx va en la misma dirección cuando critica la distinción clásica entre *praxis* (el acto de transformarse a sí mismo) y *poiesis* (la acción "necesaria", servil, que aspira a producir o a transformar la materia). Marx pensaba, por el contrario, que "la *praxis* se verifica constantemente en la *poiesis*, y viceversa". Más tarde, Georges Bataille erige su obra sobre la crítica a ese "renunciamiento a la existencia a cambio de la función" que funda la economía capitalista. Los tres registros: ciencia, ficción y acción, quiebran la existencia humana clasificándola en función de categorías preestablecidas.⁶⁶ La ecosofía guattariana plantea también la totalidad de la existencia como etapa previa a la producción de la subjetividad. Afirma el lugar central que Marx le atribuye al trabajo y que Bataille le da a la experiencia interior, en el esfuerzo de recomposición individual y colectivo de la totalidad perdida. Porque "la única finalidad aceptable de las actividades humanas, dice Guattari, es la producción de una subjetividad que autoenriquece de manera continua su relación con el mundo".⁶⁷ Una definición que se aplica de manera ideal a las prácticas de los artistas contemporáneos, que crean y ponen en escena dispositivos de existencia que incluyen métodos de trabajo y modos de ser; así, en lugar de los objetos

⁶⁶ Georges Bataille, "L'apprenti sorcier", en Denis Hollier, *Le collège de sociologie*, Gallimard, 1979.

⁶⁷ Ver nota en la página 111 en la presente edición.

concretos que delimitaban hasta ahora el campo del arte, utilizan el tiempo como un material. La forma *prima* sobre la cosa; los flujos, sobre las categorías; la producción de gestos, sobre los objetos materiales. "Los que miran" son incitados a franquear el umbral de "módulos temporales catalizadores", más que a contemplar objetos inmanentes cerrados sobre su mundo de referencia. El artista se presenta incluso como un universo de subjetivación en marcha, como el maniquí de su propia subjetividad: se vuelve entonces el terreno de experiencias privilegiadas y el principio sintético de su obra, una evolución que prefigura toda la historia de la modernidad. El objeto de arte, en esta economía conductista, adquiere una suerte de aura de decepción, agente de resistencia frente a su distribución mercantil o parásito mimético.

En un universo mental donde el *ready-made* constituye un modelo privilegiado, en tanto producción colectiva (el objeto en serie) asumida y reciclada en un dispositivo plástico autopoietico, los esquemas del pensamiento de Guattari nos ayudan a pensar los cambios en curso en el arte actual. Pero ese no era sin embargo el objetivo primero del autor, para quien la estética está obligada, ante todo, a acompañar y reorientar los cambios sociales... La función poética, que consiste en recomponer universos de subjetivación, tal vez no tendría sentido si no pudiera también ella ayudarnos a sobrellevar las "muestras de barbarie, de implosión mental, de espasmo caótico, que se vislumbran en el horizonte, para transformarlas en riquezas y placeres imprevisibles".⁶⁸

⁶⁸ Ver nota en la página 111 en la presente edición.

GLOSARIO

Arte

1. Término genérico que califica un conjunto de objetos puestos en escena en el marco de un relato llamado "historia del arte". Este relato establece una genealogía crítica y plantea como problema lo que está en juego en esos objetos, a través de tres subconjuntos: pintura, escultura, arquitectura.

2. La palabra "arte" aparece hoy sólo como un resto semántico de esos relatos, cuya definición más precisa sería esta: el arte es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, gestos u objetos.

Arte (Fin del)

El "fin del arte" existe sólo en la perspectiva idealista de la historia. Podemos sin embargo retomar, con un dejo de ironía, la fórmula de Hegel según la cual "el arte es para nosotros una cosa del pasado", para transformarla en figura estilística: estamos disponibles para lo que suceda en el presente, que supera *a priori* nuestra facultad de entendimiento.

Artista

Recordando la generación conceptual y minimalista de los años sesenta, el crítico Benjamin Buchloch definía al artista como un "sabio/filósofo/artesano" que entrega a la sociedad

*x podría ser un portero, un maestro,
un vendedor, o un nuevo f'ra h*

“los resultados objetivos de su trabajo”. Esta figura sucedía a la del artista como “sujeto médium y trascendental”, representada por Yves Klein, Lucio Fontana o Joseph Beuys. Los recientes desarrollos del arte son sólo un matiz de la intuición de Buchloch: el artista de hoy aparece como un operador de signos, que modela las estructuras de producción con el fin de lograr dobles significantes. Un empresario/político/realizador. El denominador común entre todos los artistas es que *muestran* algo. El hecho de mostrar basta para definir al artista, se trate de una representación o de una designación.

Artificial

El arte no es el mundo de la suspensión del querer (Schoopenhauer) o de la desaparición de la contingencia (Sartre), sino un espacio vaciado de *artificio*. No se opone de ninguna manera a la autenticidad (un valor absurdo concerniendo el arte), sino que sustituye coherencias, aunque sean falsas, del mundo ilusorio de la “verdad”. Es el mal-mentir que traiciona al trabajador, cuya sinceridad, por cierto conmovedora, termina inevitablemente por sonar falsa.

Academicismo

1. Actitud que consiste en encariñarse con los signos y las formas muertas de su época, y *estetizarlos*.

2. Sinónimo: *pompier*.

“¿Y por qué no sería bombero, si le viene bien?” (Samuel Beckett).

Avance de film

Después de haber sido un acontecimiento en sí (la pintura clásica), y luego el registro gráfico de un hecho (la obra de Jackson Pollock, los documentos fotográficos que dan cuenta de una actuación o de una acción), la obra de arte cumple hoy el papel de avance de un acontecimiento por venir, o diferido para siempre.

Comportamiento

1. Junto a esos dos géneros establecidos que son la historia de las cosas y la historia de las formas, queda por inventar una historia de los comportamientos artísticos. Es ingenuo pensar que la historia del arte constituye un todo susceptible de reemplazar de manera duradera esos tres componentes. Una micro biografía del artista revelaría los gestos que hizo en el espacio de su obra.

2. Artista, productor de tiempo.

Todas las ideologías totalitarias se caracterizan por la voluntad de dominar el tiempo vivido, sustituyendo a la flexibilidad del tiempo vivido e inventado por el individuo, el fantasma de un lugar central en el que sería posible acceder al sentido global de la sociedad. El totalitarismo busca sistemáticamente instaurar una forma de inmovilismo temporal, uniformar o colectivizar el tiempo vivido, fantasma de eternidad que apunta, en primer lugar, a estandarizar y controlar los comportamientos. Foucault insistía en que el arte de vivir se oponía a “todas las formas ya presentes o amenazadoras del fascismo”.

Contexto

1. El arte *in situ* es una forma de intervención artística que toma en cuenta el espacio en el cual se deja ver. Este hacerse cargo de un lugar de exposición por parte del artista consistía ayer en explorar su configuración espacial y arquitectónica. Una segunda posibilidad, que dominó los años noventa, consistió en una encuesta sobre el contexto general de la exposición: su estructura institucional, las características socioeconómicas en las que se inscribe, sus actores. Este último método exige la mayor delicadeza: aunque esos estudios del contexto tienen el mérito de hacernos recordar que el hecho artístico no cae del cielo en un espacio libre de ideología, es sin embargo necesario insertar la encuesta en una perspectiva que supere la sociología divertida. No basta, efectivamente, con explorar mecánicamente las características sociales de un lugar donde se expone (el centro de exposiciones, la ciudad, la región, el país...) para "revelar" algo. En el caso de artistas cuyo pensamiento complejo constituye una verdadera arquitectura de significaciones (Dan Asher, Daniel Buren, Jef Geys, Mark Dion) ¿cuántos trabajadores conceptuales encuentran, no sin dificultad, "la relación" —con respecto a su exposición en Montélimar— entre la producción de turrón y las cifras del desempleo? El error consiste en creer que el sentido de un hecho artístico reside únicamente en su contexto.

2. *Art after criticism.*

El arte, después de haber "superado" la filosofía (Joseph Kosuth), excede hoy la filosofía crítica, aunque el arte conceptual haya contribuido a propagar el punto de vista. La posición del artista "crítico" puede ser puesta en duda cuando ésta consiste en juzgar el mundo como si estuviera fuera de él, sin ninguna participa-

ción. Se puede contraponer a esta actitud idealista la intuición lacaniana según la cual el inconsciente es su propio analista y la idea de Marx según la cual una verdadera crítica no es otra cosa que la crítica de lo real que existe por la realidad misma. Porque no existe ningún lugar mental donde el artista pueda excluirse del mundo que representa.

Criterio de coexistencia

Toda obra de arte produce un modelo de sociedad, que traspone el ámbito de lo real o podría traducirse en él. Entonces, frente a una producción estética, podemos preguntarnos: ¿esta obra me autoriza al diálogo? ¿Podría yo existir, y cómo, en el espacio que esta obra define? Una forma puede ser más o menos democrática: las formas que produce el arte de un régimen totalitario son perentorias y cerradas sobre sí mismas (sobre todo por su insistencia en lo simétrico); no dejan "al que mira" la posibilidad de completarlas.

(Ver: relacional, estética)

Estética

Una noción que distingue a la humanidad de las demás especies animales. Enterrar a sus muertos, reír, suicidarse, no son más que los corolarios de una institución fundamental, la de la vida como forma estética, marcada por ritos, puesta en forma.

Estilo

El movimiento de una obra, su trayectoria. "El estilo de un pensamiento es su movimiento" (Gilles Deleuze y Félix Guattari).

Forma

Unidad estructural que imita un mundo. La práctica artística consiste en crear una forma susceptible de "perdurar", haciendo que se encuentren de manera coherente entidades heterogéneas con el fin de producir una relación con el mundo.

Gesto

Movimiento del cuerpo que revela un estado psicológico o que pretende expresar una idea. Lo gestual es el conjunto de las operaciones necesarias puestas en juego por la producción de obras de arte, su fabricación a la producción de signos periféricos (acciones, hechos, anécdotas).

Habitar

Después de haber imaginado la arquitectura y el arte del futuro, el artista propone ahora soluciones para habitarlos. La forma contemporánea de la modernidad es ecológica, la obsesiona la ocupación de formas y la utilización de las imágenes.

Imagen

Construir una obra implica la invención de un proceso para ser mostrado. En ese proceso, toda imagen adquiere el valor de un acto.

Materialismo crítico

El mundo está constituido por encuentros materiales y aleatorios (Lucrecio, Hobbes, Marx, Althusser). El arte también está hecho de reuniones azarosas, caóticas, de signos y de formas. Hoy, los artistas comienzan por crear espacios en los cuales

puede surgir el encuentro. El arte actual no presenta el resultado de un trabajo, es el trabajo en sí, o el trabajo por venir.

Moderno

Los ideales de la modernidad no han desaparecido, se han adaptado: así, "la obra de arte total" se realiza hoy en su versión espectacular, vaciada de todo contenido teleológico. Nuestra civilización compensa la hiper-especialización de las funciones sociales por la unificación progresiva de las actividades de ocio: se puede predecir sin demasiados riesgos que la experiencia estética del individuo *lambda* del final del siglo XX se parecerá más o menos a lo que imaginaban los vanguardistas de comienzos de siglo: entre el disco de video interactivo, el CD Rom, las consolas de juego cada vez más multimedia y la sofisticación extrema de los espacios de ocio masivos, discotecas o parques de atracciones, vamos hacia la condensación del ocio bajo formas unitarias. ¿Hacia un arte compacto? Apenas aparezcan lectores de CD Rom o CD-I que dispongan de autonomía suficiente, el libro, la exposición y el film se van a encontrar en competencia con un modo de expresión a la vez más completo y más apremiante para el pensamiento, que distribuirá la escritura bajo formas nuevas, la imagen y el sonido.

Ready-made

Figura artística contemporánea de la invención del cine. El artista pasea su subjetividad-cámara por lo real, se define como un camarógrafo; el museo juega el papel de película, graba. Por primera vez, con Duchamp, el arte ya no consiste en traducir lo real con signos, sino presentar lo real como tal. (Duchamp, los hermanos Lumière...)

Realismo operatorio

Presentación de la esfera funcional en un dispositivo estético. La obra propone un modelo funcional y no una maqueta; es decir, no se considera la noción de dimensión, como en la imagen digital, cuyas proporciones pueden variar según el tamaño de la pantalla, que —a la inversa del cuadro— no encierra las obras en un formato preestablecido sino que materializa lo virtual en un sinnúmero de dimensiones.

Relacional (arte)

Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo.

Relacional (estética)

Teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan.

(Ver: criterio de coexistencia)

Semionauta

El artista contemporáneo es un semionauta, inventa trayectorias entre signos.

Sociedad de figurantes

La sociedad del espectáculo ha sido definida por Guy Debord como el momento histórico en que la mercancía llega a la "ocupación total de la vida social" y el capital, "a un grado tal de acumulación" que se convierte en imagen. Estamos

ahora en el estadio posterior de este desarrollo espectacular: el individuo pasó de un estatuto pasivo, puramente receptivo, a actividades dictadas por imperativos mercantiles. Por eso el consumo televisivo retrocede en beneficio de los videojuegos; por eso la jerarquía espectacular privilegia las "mónadas vacías", los maniqués o los políticos sin programa; por eso cada cual se ve instigado a ser famoso durante quince minutos, en un juego televisivo, una encuesta callejera o un suceso. Es el reino del "Hombre infame", descrito por Michel Foucault como el individuo anónimo y "ordinario" que se encuentra de repente bajo la luz de los proyectores mediáticos. Estamos invitados a convertirnos en figurantes del espectáculo, después de haber sido considerados como sus consumidores. Este cambio tiene una explicación histórica: después de la rendición del bloque soviético, el capitalismo no tuvo en su camino ningún impedimento para su imperio. Disponiendo de la totalidad del campo social, pudo permitirse incitar a los individuos a retozar en los espacios de libertad que él mismo definió. Vemos así asomar, después de la sociedad de consumo, la sociedad de los figurantes donde el individuo se mueve como un trabajador temporario de la libertad, un figurante del espacio público que trabaja por bolos.

INDICE

Prólogo	5
La forma relacional.....	9
El arte de los años noventa	27
Los espacios-tiempo del intercambio	49
Copresencia y disponibilidad: la herencia teórica de Félix González-Torres	59
Relaciones pantalla	79
Hacia una política de las formas	99
Glosario	135