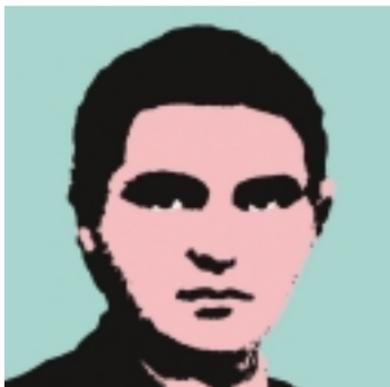


*La restauración del significado.  
Arte otra vez*

**Nilo Casares**



17  
*Col·lecció  
Debats*







LA RESTAURACIÓN DEL SIGNIFICADO.  
ARTE, OTRA VEZ

*17*  
*Col·lecció*  
*Debats*

Nilo Casares

LA RESTAURACIÓN  
DEL SIGNIFICADO.  
ARTE, OTRA VEZ



2004

Copyright: Cedido al dominio público por Nilo Casares

© De esta edición Diputació de València  
Institució Alfons el Magnànim, 2004  
Corona, 36 - 46003 Valencia  
[www.alfonselmagnanim.com](http://www.alfonselmagnanim.com)  
Director: Ricardo Bellveser

Se permite la libre reproducción de este texto por cualquier medio, siempre y cuando su circulación sea sin ánimo de lucro y esta nota se mantenga.

I.S.B.N.: 84-7822-422-X  
Depósito legal: V-4571-2004

Diseño de la colección: A. Paricio  
Ilustración de la cubierta: Andy Warhol  
Luther Blisset, 2004. Serigrafía sobre acrílico sobre lienzo.  
Valencia, Colección Konzeptkonstmuseum

Imprime: Artegraf. Oriente, 5. Valencia

## AVISO

Lo que sigue lo he ido soltando en reflexión procesual, algo así como el *work in progress* de los artistas pero con la mediatez del que llega por detrás; no indicaré por donde han ido cayendo estos diferentes ensayos de dar con el meollo de las cosas, y no lo haré por mi desobediencia al mecanismo implantado por la industria de la cultura (cuyo primer valedor es el sistema universitario) de respeto a lo dicho; el lenguaje no tiene dueño como no lo tienen las palabras ni el azar de juntarlas de una u otra manera en una sucesión de logros de los que sólo conocemos al pillín adoctrinado por el respeto a los maestros, los mismos que infunden reverencia y cautela, sentimientos que no guardo. Si alguien sospecha que no cito por caradura o no saber hacerlo, le dedico uno de los pasajes, con tantas citas como pude introducir: si no hay más es por mi ignorancia.



## A LO LARGO DE LA HISTORIA

A lo largo de la historia del arte moderno son distintos los autores que se han fijado en las partes oscuras del alma para desarrollar su trabajo, como otros muchos se han decantado por encontrar en el artista ciertas disfunciones sociales que le llevan a la creación y el desapego de lo demás y los otros, e infinitas han sido las experiencias de reunir a quienes la ciencia da por distintos (bajo cualquiera de las taras que el lenguaje sólo puede referir tangencialmente) y la sociedad por diferentes: enfermos y artistas, artistas y ladrones, y distintas combinatorias de lo inusual bien por exceso de libertad bien por imposibilidad para ejercerla.

Si en el pasado a ciertas formas de la delincuencia mayor acompañaban serios estudios de frenología o fisiognómica, como ciencias que esperan encontrar un rastro a la legua de quien no

se corresponde con la media, los distintos tiempos han tratado de identificar (también de lejos) al artista por su indumentaria cuando no en las profundidades de un alma consecuencia de una torturada vida. Si unos eran discapaces de entrar en el juego social porque su rostro (siempre espejo del alma) los delataba como impedidos, otros eran manifiestamente incapaces de hacerlo por su falta de respeto a las convenciones. Esa proximidad entre lo disfuncional y lo infuncional es la que siempre ha hecho a ambos mundos compartir parecidos universos.

Cuando tratamos de averiguar el proceso creativo por donde discurre el hacer del artista siempre encontramos un halo de misterio que podría ceñirse a su capacidad para abstraerse de todo menos de aquello que en cualquier momento llega a obsesionarle. Siempre he pensado que el trabajo del artista se limita a destacar de la realidad circundante lo que le resulta significativo (indicativo, tal vez) para recortarlo y darle estatuto de igualdad con otros sucesos que los demás vemos separadamente. El artista vendría a ser como quien me muestra entre la maraña de sucesos el que posee significado por sí mismo sin yo haberlo notado. Es como mezclar las distintas cosas que se van dando a trom-

picones hasta componerlas en un conjunto no disoluto. Esto no puede ser realizado sin una fuerte dosis de obsesión que lo aleje de mi mundo común, nuestro mundo, y lo lleve a las puertas de la incapacidad social por no saber resolver los asuntos que nos embargan a diario. Un no saber que es un mero no querer entender.

Entre la decisión consciente de no querer ir más allá de lo catalogado como incapaz para resolver los asuntos cotidianos y la condena de no poder hacerlo por discapacidad media la misma distancia que entre el aislamiento y la soledad. Si unos van, otros no pueden alejarse. Tanto la condena como la búsqueda se convierten, al realizar el modelo (que es la obsesión de un acto), en indistinguibles: no puedo dejar de hacer aquello a lo que estoy decidido como no puedo dejar de hacer aquello para lo que estoy condenado.

Tal vez el haber creído siempre que el autista es un sujeto que decide dejar de relacionarse con los demás porque no obtiene la suficiente satisfacción de sus semejantes a los que ve como absolutamente ajenos haya idealizado mi visión de la discapacidad (en sus distintas formas) hasta asimilarla con la idea del arte como forma de explosión social.



## PATHOS ES LA PASIÓN

*Pathos* es la pasión, término que no requiere demasiada aclaración aún si traducido comúnmente en español por emoción, palabra oscura que elimina uno de los sentidos que quiero analizar. Así traducido, *pathos* como pasión, tiene dos momentos: Según los cuales, primero se padece, se recibe, se es afectado y después se propende, se dirige a efectuar una respuesta. Cuando padece, a su vez lo hace de dos maneras al tiempo: en la primera siente y en la segunda sufre. Siente el mundo que le rodea y sufre la emoción de sentirlo. Según lo primero, el sentir es un mero percibir el mundo, es un ser afectado sensorialmente pero una afectación sensorial que no acaba ahí, que no se conforma y quiere ser complementada por una emoción asociada a ese sentir que se traduce en sentimiento, momento en que el sujeto se acalora. Y por eso cuando propende lo hace

también de dos maneras inseparables: cuenta una emoción intransmisible, desde un código personal sufrido que le viene del sentimiento, bajo una forma reconocible porque lo ha sentido bajo los mismos patrones que el resto de los mortales, asunto que procede de las estructuras comunes del percibir. Así se alcanza la construcción de una forma material cuyo asunto (contenido, fondo) resulta oscuro. Por eso el artista es interpretado como sensibilidad impar y privilegiada que me regala una satisfacción formal pero al que nunca alcanzaré a comprender en su profundidad lejana y personal. Con la acentuación de este camino para el Arte se impulsa el Mito del Genio al que el Romanticismo sacó gran partido aunque ya pululaba por la historia bajo la forma de Maestro, y con el que quiso acabar nuestro siglo 20.

*Logos*, que exige mayor detenimiento, es algo así como lo dicho, el cuento, discurso, la reflexión sobre lo contado, su razón. El problema es que el *logos* es mucho más que eso: es un concepto radical para la habitación del mundo, pues es el mismo lenguaje que ocupamos, que mantenemos en expresiones del tipo qué bien razona, para indicar qué bien habla. Por ello se comprende que esta razón (*logos*) siempre puede ser transmitida,

contada, bien que a los catecúmenos, pues anida en el lenguaje mismo, sea éste el que se quiera. Desde el privilegio de este camino para acceso al Arte se invita al hombre iniciado a su práctica y ejercicio, a la vez que se busca una forma plana (accesible) que responda milimétricamente al contenido que representa, ajena a la oscuridad y lejanía del modelo que privilegia al *pathos* como exclusivo puente a la raíz del Arte.

*Hybris* es un vocablo griego que acostumbran traducir al español por soberbia, entendida como tomar a Dios en vano ahora, poner en duda el poder de los dioses entonces, pero que prefiero interpretar como la confusión del *logos* y su *pathos*. Una unión que puede ser entendida como razón piadosa o compasiva (los nogubernamentales dirían solidaria) que padece con sus congéneres y espera salvarlos desde un conocimiento que sus semejantes ignoran por ausencia de oportunidad. Una razón que duda del poder del Estado (dios laico) y quiere liberar al hombre de sus cadenas, de todo ese tipo de mensajes que impiden su emancipación. Emancipación, proclama ilustrada que los románticos entendieron como asunto individual de introspección y búsqueda en las propias potencias, superiores en el caso del Genio, fren-

te al uso colectivo que se le otorgó cuando las revoluciones Burguesa (siglo 18) y Obrera (siglo 20). Comete *hybris* el héroe Prometeo, único capaz de cuestionar el poder, de conocerlo y perderle el miedo, libertador del hombre que sufrió la condena eterna de unos dioses que lo encadenaron a una gran roca frecuentada por buitres que le devoraban el hígado, que crecía en igual medida que era picoteado por los buitres lacayos [Una figura que junto al San Sebastián cristiano bien podría presidir los altares performeros]. Pues bien, este espíritu emancipador para todos, que cree que todo hombre puede ser liberado de su condición servil (alienada) es el que encarna a la Vanguardia estricta, la heroica, la que se piensa para todos porque somos de dios, podemos y nada distingue a unos de otros como miembros de una comunidad universal en la que debemos ser emancipados, libres.

Y no se trata de un espíritu salvador que sólo alcanza a los miembros de una Escuela (Escuela de Traductores de Toledo, Impresionista, etcétera) o Comunidad (Arts and Crafts, Hermandad Preraphaelita, etcétera) que procede de los cultivadores del *logos*. Como tampoco es vanguardista la actitud que procede del viaje hacia el *pathos* pri-

mordial que sólo habla a unos pocos (Leonardo, Juan de Yepes, Maestro Eckhart, Goethe, Rembrandt, Goya, Novalis, Cézanne, Valle-Inclán, Duchamp el travieso, Picasso, Miró, Dalí, etcétera). Pero sí que son héroes, vanguardistas, algunos (los menos). Como los productivistas, epígonos radicales del Constructivismo soviético, quienes sostienen que hacer arte es producir objetos idénticos a los que resultan de las cadenas industriales de producción, quienes al eliminar la distinción entre objeto artístico y artefacto consiguen la muerte del Arte mucho antes de la llegada de los acólitos de Duchamp. Afirmación, a su vez, realizada en consonancia con la del forense Hegel que certificó la muerte del Arte en el mismo instante que abandonó su capacidad de religar a los hombres. O los dadaístas, cuya principal defensa sería la del todo vale y todos valen. Muerto Dios, el Canon, ninguna regla queda como guía, tampoco la que privilegia al Arte o la que dicta cuando es Arte; por eso también desde las propuestas del Dada el arte desaparece porque todos somos artistas y ninguno su espectador.

Y toda esta revuelta comenzó a fraguarse allá por el siglo 19, cuando el artista pasó a ser hombre de letras, intelectual, burgués, en su acepción

de autónomo, miembro de los salones, también de los *refusés*. Fue un bello momento de la historia del Hombre, del Arte, que no volverá a repetirse, pues la idea que lo impulsó, el espíritu de emancipación total, fue muerto poco después de surgir ese ímpetu vanguardista, cuando con la segunda Gran Guerra la idea de Progreso se vio defenestrada del mapa conceptual occidental: Idea que alumbró toda la escena artística desde Vasari. Por eso ahora, muerto Dios, el Canon, el Orden, muerto el principio del movimiento, el Progreso: nos queda la Patología de la Originalidad, la mixtura inclasificable de nuestros días.

En suma:

	Autoría	Modelo	Transmisión	Impulso	Recepción
<i>Pathos</i>	Individual	El místico	No	Afán de bondad	Universal
<i>Logos</i>	Grupal	El sabio	Iniciática	Corrección del error	Grupal
<i>Hybris</i>	Universal	El héroe	Total	Emancipación	Individual

En donde notamos que aquello que se buscaba, la transmisión total desde una autoría de to-

dos que esperaba un alcance para todos, proyecto de la Vanguardia Heroica, tropieza con una fatalidad infranqueable: No le interesa a nadie, nadie lo recibe como propio pues se pierde en un supuesto elitismo que la Escuela se encarga de ignorar. Sin embargo, el modelo de artista contrito, el que predica que sólo una sensibilidad especial puede lograr la conexión con el origen y transmitirnoslo, ése que desde el principio nos dice que esto del Arte es cosa de unos pocos y bien contados, el modelo que nos impide todo acceso a esas fuentes de la creación, ése, lo entendemos y buscamos todos. Ahí la radical contradicción ínsita en todo proyecto vanguardista a la *maniera* del inicio del pasado siglo. También de esto se ocupa la Escuela, también es ella la que privilegia el acercamiento al modelo estúpido de artista y Arte. Como se habrá notado, los que predicán la necesidad de camarillas, grupos de creación para un grupo de espectadores cultivados en su transmisión, se ven también relegados a un alcance reducido, aunque mayor a los de la vena heroica.



## EL ÚLTIMO MONO DESAFÍA A DARWIN

El crítico de arte en una situación ideal (teórica) y sin salirnos del ámbito iniciático formado por aquellas personas cuya competencia sobre el proceso productivo de las artes plásticas es indudable, dentro (y sólo dentro) de tal ámbito, el crítico de arte es el último en llegar al aparecer en escena una vez concluido todo el proceso de producción y exhibición de las obras de arte.

Haré un aparte para no posponer su función detonante fruto de la generalizada ansia por un universo ávido de castigos, donde, como se verá, lo relevante es el proceso de difusión de las obras; un proceso que el crítico de arte como figura estrictamente ilustrada (de una Ilustración que inventa la revista, la prensa, y el crítico de arte) protagoniza en calidad de primero de la cadena de difusión. En este sentido, en el de la difusión de las obras, de sus tendencias y modas, así como en

el de la recepción de las mismas desde los jurados que sancionan su bondad, en ambos, el crítico de arte es el primero, la espoleta y el amplificador. Entonces, y esta es la pregunta: ¿puede el crítico de arte dejar su papel de primero en el orden de difusión para pasar a ser ese personaje último en la recepción ideal? No, de hacerlo dejaría su oficio, un oficio que la Ilustración acuña para la exclusiva sanción de la bondad o maldad de unas obras que ya escapan al Santo Oficio. Por eso la pregunta es otra ¿cómo puede el crítico de arte realizar su labor de control de la difusión de las obras? Existen varias posibilidades. ¿Es una perseguir la traducibilidad de géneros? ¿Cumple el crítico de arte con su función cuando sólo intenta convertir la construcción plástica en discurso literario? ¿Y más aún, es esto posible dentro de un interés por la Crítica de Arte como didáctica popular? Aquí cabría hablar de una pregunta mayor ¿puede el crítico de arte cumplir la función social del didacta de la sensibilidad o esto le es ajeno e imposible? Parecen más corrientes las funciones policiales, aquellas que sitúan al crítico de arte como censor pero ¿cómo realizar esta actividad censoria? ¿Desde la promoción del virtuosismo? ¿La cualidad del tema escogido? ¿La simpatía con una

línea tradicional? ¿La ruptura con cualquier tradición (incluso bajo la losa del si no es tradición es plagio)? Y otras por añadir. Desde cualquiera de ellas el crítico de arte que censura parece más bien (o me lo parece) labrarse antes su propia carrera que facilitar la de otros. No hay que olvidar que en este punto, el de una carrera por hacer, al crítico de arte nada lo distingue de los artistas, ambos actúan por el mismo móvil de triunfar en el mundo de las artes, bien desde la creación plástica bien desde su censura literaria. Creo que por esto el crítico de arte se arroja a una carrera censoria, para una pronta promoción personal. Existen otros estilos críticos, los defensores a ultranza de un particular modo de hacer frente a otros de la época, los partidarios de la divulgación de unos mensajes frente a otros, los contrarios a todo aquello que huelga a humano en defensa de un vago ideal por atrapar, el publinreportaje de fuerte cariz biográfico-curricular, la Escuela de Babel para la que no hay don de lenguas posible, los promotores de esa obra contrita donde la vida se hace expresa o los impulsores de unos objetos tan autónomos como desean a sus futuros espectadores. Y más. En cualquier caso afirmo que al crítico de arte le es imposible evitar su papel de pri-

mero en el orden de la difusión, e igualmente no puede ignorar que a su oficio le acompaña siempre el desempeñarlo desde un medio de comunicación más o menos masivo, desde el modesto catálogo hasta la crónica televisiva, y por ello no puede dejar de ser manipulador de artistas, tendencias, géneros y otras especies.

Hecha esta consideración, desde la que aparece el doble estadio del crítico de arte como personaje sin mundo propio, un apátrida al que sólo cabe un oscuro papel próximo al topo de los relatos de espionaje, volvamos al proceso que quiero describir en primer lugar y adonde el crítico de arte es el último en llegar y en enterarse.

Al principio el artista se ha encastillado en su taller, algunos llegan a sufrir el mundo entre esas cuatro paredes (aún quedan sensibilidades especiales) y desde él ha trabado todo el discurso que desea defender ante el público. Un público que sí es el último en enterarse de lo que pasa, y lo es hasta el punto de, por variopinto, no estar presente en la mente del artista salvo como cómplice. Así encerrado fuera del orden, el artista se plantea su trabajo de transmisión plástica; no caracterizaré lo transmitido, pues íntimamente todos reconocemos la materia del arte, aun del que no lo pa-

rece; así, el artista plantea su trabajo como un proceso que mira siempre hacia atrás para esquivar trabajos anteriores: para el artista la historia del arte es más una rémora que un punto de partida desde que se ha decidido privilegiar lo original. Desde tal disposición que evita reconocerse en otros momentos sagrados del arte, la producción personal se concibe como una fuga de la que se desconoce la meta. Esta tarea tan ardua como agónica se presenta como un recurso infinito a la misma divinidad originaria que inaugura territorios, los crea y conquista. Si tal cosa fuera posible el artista termina su misión al encumbrar lo original. Bien, pone su pica en Flandes y a gusto. Pero no, ahora tiene que hacerlo público. Aquí ahorraré los recorridos posibles. Nuevo éxito, alcanza la exposición de sus obras y las acerca al espectador. Problema, nunca el espectador se sintió tan lejos de lo expuesto como en estos momentos de arte ensimismado, de arte hecho a la contra. Volvamos atrás. El artista no se encuentra en la tradición, se siente enemigo de ella y sólo acierta a verla como lastre contra su iniciativa personal (para algunos creatividad), en tal proceso de extrañamiento sólo cabe adentrarse por los oscuros caminos de lo privado, no olvidemos el nada nuevo bajo

el Sol, y fuera de él sólo abriga la oscuridad y ahí trabaja nuestro artista actual. Si lo construido es contra la tradición, a sus espaldas y demasiadas veces desde su desconocimiento, un conocimiento que a nuestras alturas exigiría una erudición tal que agotadora, el resultado de lo producido, los hallazgos de nuestro artista actual serán necesariamente también a la contra y máximamente contra el receptor de su trabajo, contra la razón de ser de su obra: el espectador. Éste (el espectador) desde el desconcierto que provoca tanta inventiva personal bien satisfecha, no alcanza ni el nivel mínimo de proximidad con lo que tiene enfrente, cuestión que convierte lo físico en concepto al entender aquello de enfrente como objeto que se le enfrenta y escapa a su comprensión más esforzada.

Hasta aquí no parece que nada chirríe y creo retratar con exactitud el proceso que confunde al artista actual y al espectador contemporáneo en un divorcio insalvable. Pero no todo está perdido. El proceso tiene carencias, el autor y el veedor se encuentran en un estancamiento irreconciliable, arbitraremos un juez que ilumine este *processus interruptus*, vengan críticos de arte que endulcen este matrimonio malavenido. Y llegan. Y son los últimos. Y no se lo creen. No se creen

que su papel es el de intérpretes específicos de unas obras que nacen cojas, pero sí que sólo desde el aporte de severos emplastos corregirán los males de un proceso enfermo. La distancia entre el espectador y el artista actual es tan grande que se requieren puentes bien recios: La Crítica de Arte. Aquí está el principio de los equívocos, en el terreno que el artista actual se ha dejado robar por terceros. Cuando el artista actual interpreta que su tradición es su enemiga, pierde la partida con el público y cede la cancha a un tercero que tiene a esa misma tradición como supuesta aliada, una tradición que no es sólo Historia del Arte pues que la Crítica de Arte también puede beber de otras fuentes ya nadie lo duda. El artista actual cede el terreno a un tercero que sólo debe acercar un poco sus obras para otorgarle el papel del chamán sin quien todo el proceso carece de sentido. Aquí el error del artista actual, aquí el privilegio de tanto crítico de arte impaciente por explicar sus conocimientos, su preclaro vínculo con las mismas tradiciones (del Arte, la Historia, el Pensamiento) que nuestro artista actual quiere evitar, justo desde éstas llega el crítico de arte y justifica una obra que de otra manera nunca dejaría de ser el alienígena de muchas galerías, visto así por especta-

dores ahogados en la insatisfacción de no poder conectar con objetos tan excelsos. A la patología de la originalidad que embarga el siglo 20, el artista actual sólo ha sabido ponerle el remedio de la Crítica de Arte, incluso realizada por él mismo al acompañar sus obras de detalladas instrucciones de uso; otra vez un error pues vuelven a privilegiar al crítico de arte como hermeneuta único de lenguajes privados más herméticos que las propias obras. Y el crítico de arte engordando. Claro, pero en este proceso sobre que el crítico de arte siempre debe ser visto como el último, existe un mediador entre artista actual y espectador contemporáneo, el que pone la cama en este matrimonio tan mal avenido y desea rentabilizar tanto derroche: el galerista. Éste es el que definitivamente consigue la inversión de los papeles. Es el que consume la revolución que ubica al último como catalizador de los procesos. Para el galerista, sin la previa participación del crítico de arte no existe modo de amortizar la cama del claro divorcio.

No entraré a analizar las posibilidades comerciales que abre un arte ensimismado que favorece la adquisición de obras enajenadas del gusto del comprador sólo benditas por el *connaisseur*,

pero resultan muy lucrativas como lo demostró la pasada década de los ochenta, cuando quien escribe aún era peatón.

Bien, ahora ya sabemos de donde le vienen al crítico de arte sus posibilidades de dejar de ser el último, como propiamente debe serlo considerando el proceso de difusión en su pureza, para pasar a ser el primerito. Primero, y la verdad es que de manera poco relevante, en su propio deseo de dejar de serlo. Un deseo que no sería nada sin la anuencia de otros miembros de un proceso insatisfactorio para todos, por eso importa mucho más el terreno que el artista se deja robar desde esa peculiar poética de nuestro siglo consistente en hacer a la contra, contra todos y máximamente contra el espectador. Así el artista es el primero en dejarse robar el protagonismo y la cartera. Bien es cierto que esto sólo puede suceder bajo permiso del rey de la función: el galerista, una figura que comprende inmediatamente el efecto que la Crítica de Arte tiene no tanto sobre el futuro espectador como sobre el posible cliente, por eso aludí antes a un peculiar estilo de hacer Crítica de Arte al que llamé publlirreportaje que debemos entender como *telos* de la aspiración gallerística. Hasta aquí el detalle de las tres vertien-

tes que coadyuvan a una inversión de los papeles de un proceso que la teoría define con su peculiar inclinación seráfica.

Pero veamos ahora cómo se consuma la inversión de papeles en el proceso de la difusión de los objetos artísticos, una alteración que cambiará los procesos de construcción de esas mismas obras. Este asunto también viene propiciado por los propios artistas cuando renuncian a la tradición y viven sólo bajo el furor de lo nuevo; una cuestión, la del furor de lo nuevo, que no debe ser entendida tanto en términos de esfuerzo por sintonizar con los propios tiempos como en su sentido más vulgar, la servidumbre de estar al tanto de lo que toca. Éste es el corolario fatal de la patología de la originalidad que caracteriza nuestro tiempo. Claro, el artista al estar pendiente sólo de sintonizar con aquellas obras que son privilegiadas como adecuadas, de nuevo cede poder al crítico de arte: ahora ya no para contarlas, acercarlas al espectador sino, y peor, que para hacerlas sigue los dictados de un crítico de arte, el que sea, con el poder de destacar cuáles son las que tocan.

Llegados a este punto uno se pregunta de dónde le viene al crítico de arte ese poder demiúrgico. La respuesta es tan simple como triste: de la

tribuna que lo acoge. Y de ahí la dependencia de la Crítica de Arte con respecto a los medios de comunicación, la que hace que sólo sea posible tal Crítica de Arte en el orden periodístico, dentro del marco de exigencias de un *mass media* y no desde las idílicas de un *minimal media*. Eso es la Crítica de Arte, algo que se escribe en los periódicos con la intención de llegar al mayor número de personas posible. Justo lo contrario a lo que realiza nuestro artista contemporáneo empeñado en el gueto y la endogamia. Entendido que el poder del crítico de arte se ciñe a su tribuna, no es lo mismo lo dicho desde el ámbito local que desde el nacional o por el corresponsal de un medio nacional especializado, quien añade a su discurso nacional el carácter de especializado. Ése es el fiel de su discurso, el alcance del medio para el que el crítico de arte trabaja, ése y no otro. Se le puede añadir lo de medio especializado pero siempre que su alcance sea notable, no si la tirada es de doscientos ejemplares, hablamos de medios de comunicación y éstos lo son si de masas.

Ya podemos volver a la figura del galerista que parecía haberse escurrido entre mis palabras. Insisto en que el artista del siglo 20 va cediendo sus parcelas de poder ante el crítico de arte en dos

momentos, primero cuando le otorga el poder de traducir sus obras a quienes se ven desconcertados y, segundo, cuando le confiere la autoridad de dictar las reglas de producción de las obras. Momento culmen de la cesión de poder, subversión que, no debemos olvidar, el crítico de arte viene intentando desde los inicios de la disciplina, pues a nadie le gusta ser el último mono, pero una modificación del proceso que el crítico de arte no hubiese conseguido sin el auxilio directo o inconsciente de otros. Cuando el artista cede su iniciativa al crítico de arte, momento en que, insisto, se consolida la inversión de los papeles, sólo lo hace para ir más lejos en su trabajo, para besar el santo expositivo, es decir, para exponer sus obras; algo sólo posible si conquista la voluntad del galerista, camino que el artista interpreta como factible cuando se adecua a los dictados de la Crítica de Arte de mayor alcance, aquella que viene recogida en los periódicos de mayor tirada. Si su obra satisface al poderoso crítico de arte, el galerista sabe que contará con un apoyo imprescindible para la venta de sus obras. No olvidemos que también el galerista otorga grandes parcelas de poder al crítico de arte cuando lo ve como necesario aval de su trabajo; sin repercusión social,

eco medido en términos de inserciones en prensa, el beneficio galerístico se convierte en números rojos y cierre del establecimiento. Es necesario amortizar la inversión y esto sólo ocurre por la mediación del crítico de arte como periodista especializado en la cobertura de sucesos artísticos. Creo que ir más lejos en la valoración de la Crítica de Arte es desconocer el medio en que se desarrolla: la comunicación de masas sin la que el *show-bizz* dejaría de tener sentido. Por eso cuando al principio me preguntaba sobre la viabilidad de realizar una Crítica de Arte inmersa en la tarea de educar la sensibilidad, lo hacía desde la impostura que conoce la imposibilidad de ir más lejos de lo que el *show-bizz* se ha marcado: La socialización homogénea de los ciudadanos. Ante esto la pregunta sobre qué estilo cabe en la Crítica de Arte, se ciñe a un: cualquiera que sea terminará en publlirreportaje, fuera de su papel publicitario de corrientes a las que antes se limpia de todo contenido no permitido por el *show-bizz*, no hay Crítica de Arte. Para salir de ese proceso debemos cambiar de asuntos y pasarnos a la Teoría del Arte, todavía al margen del *show-bizz*. Así cuando el crítico de arte consuma su proyecto de dejar de ser el último mono con la participación

de un artista que le cede tanto la función comunicativa como la iniciativa poética, y de un gale-rista que lo ve como último salvavidas para la ruina de su negocio, en ese momento de éxito para el crítico de arte, que no sería posible sin el papel que los medios de comunicación de masas cumplen en la sociedad, y los críticos de arte en su seno como personajes creadores de una opinión igualadora, en tal momento, cuando el crítico de arte vence, cae Darwin y todo intento evolutivo: El pensamiento ilustrado que inventa la función de la Crítica de Arte y vivía en la posibilidad de un progreso constante hacia lo mejor consigue salvar el negocio.

## CORRÍAN LOS CINCUENTA

Corrían los cincuenta cuando, por lo que parece, en los EUA iban a toda pastilla (aquí comíamos de estraperlo) y gente como Daniel Bell nos advertía que las ideologías entraban en barrena a la par que introducía lo postindustrial en la liza especulativa, en España un ministro franquista se atribuía la patente de inaugurar la Crisis de las Ideologías como si fuera un pantano más del régimen que lo albergaba. Bell diagnostica la crisis ideológica en su país y más abajo comenzaban a perder la fuerza económica y su capacidad para servir de ejemplo a una Nueva York en la que el muralismo mexicano caía por el peso de su propia inmensidad; sorprende asistir a la caída de la carga sociorrealista y que sólo se conserve la desmesura del mural en unos cuadros sobre lienzo de tamaño imposible; abre la Escuela de Nueva York como la mejor continuación del surrealismo

europeo, al tiempo que al otro lado del continente, en la feliz California, mientras el industrioso norte sufre las crisis ideológicas, se barrunta la reacción lúdica contra las ideologías en el seno de la más enferma de todas, tirando de orientalismo, porque cuando no nos aclaramos vamos a nuestro hermano oriental a pedirle la hora y los de la costa oeste lo tienen enfrente, si añadimos la miscelánea de cuatro imposibles que la brecha tardocapitalista parece haber abierto vemos nacer el movimiento *underground* como segundo fruto urbano; el primero ocurre en el París de los salones decimonónicos, Baudelaire lo cuenta muy bien. Este movimiento, muy al contrario que el anterior empuje urbano incapaz de salir del salón burgués, intenta hacer de la calle una cultura sin que ello suponga limitarse a las tradiciones que en los EUA se encerraban en la misa dominical y cuatro saldos más (Ezra Pound nos informa al dedillo de esa miseria americana) para elevar lo popular como nuevo vínculo de lo que en Nueva York no era más que elite cerca del cielo.

Que se puede ganar la calle y correr por carretera de un lado a otro sólo atento a lo que el discurrir implica desde una vida inmersa en el asfalto parece posible de primeras pero no resulta

tan revulsivo como aparenta, no hay que olvidar las pruebas aportadas sobre la financiación del Expresionismo Abstracto por los servicios de inteligencia de los EUA como contramodelo al Realismo Socialista que imponía la URSS, la libertad del gesto frente a la constricción burocrática de cartón-piedra.

La movilidad como forma suprema de la libertad es un supuesto irrevocable del liberalismo, pertenece a nuestro marco ideológico básico, los Derechos Humanos, que recoge el derecho de tránsito de mercancías y del hombre como una mercancía más (la Organización Mundial del Comercio es el mejor ejemplo) que empapa la crisis ideológica que desde ese momento nos subyuga, pero ese ir y venir físico no es más que la epifanía de lo que sustenta un sistema que eleva el elegir a ley suprema, así que lo contracultural (palabra que prefiero al término *underground*, cuyo tufillo catacumbista me recuerda ese cristianismo misterioso y redentor que no comprendo) no es más que la contraparte de la cultura que lo acoge, del sistema que lo alumbraba y de esa crisis que es mentira.

El vértigo de un vivir sin apoyos que inaugura el movimiento contracultural americano no es

más que la advertencia de lo que vendrá, como no podría ser de otro modo pues la cultura sólo alumbraba lo que en ella misma está de una u otra manera, y así la movilidad, el vértigo, la velocidad y la aceleración que daban la vida en la carretera, las drogas de síntesis que no son de hoy pues venimos sintetizando drogas desde que los emporios químicos legislan nuestra salud y ocio, cosas que van de la mano, que a la enfermedad poca diversión cabe, las telecomunicaciones con la televisión como modelo supremo del conocer contemporáneo, y contra la que luchan el antiguo cine que se protege bajo la oscuridad uterina o la literatura que cambia sus maneras para ver en el *punch* un nuevo modo de contar e hilvanar las cosas, a golpe de fragmentos (*bits*) que te van llegando sin parar hasta que todo estalla en un final de Disneylandia.

Así comenzó toda la contracultura, buscando en los tebeos, imprenta rápida que permite el boca a boca a toda prisa, los inicios del vídeo y muchas otras cosas que ahora la industria del ocio (de la cultura, que lo mismo da) nos pone en la mano con una normalidad que desconcierta.

Volvamos a Bell para quien la fuente principal de puesta en crisis de los modelos (cualquiera de

ellos) radicaba en el rotundo hedonismo individualista en que habían caído los jóvenes, como un síntoma indeseado y no querido por el sistema que nos acoge; no lo veo esto por ningún lado, pues si algo nos enseñan es a ser nosotros mismos y por todos los medios, no hay nada de mayor orgullo que creerte tú mismo, y ésa es la principal ficción que genera esta ideología dominante tan en crisis. Aquello que se veía como una tendencia perjudicial para el sistema, hoy es cosa de todos los días: el autista como modélico peatón de nuestra cultura occidental y del que tenemos varias vertientes, todas ellas igual de promocionadas por nuestra industria del ocio (de la cultura, si se prefiere). El autista electro-acústico, ése que aparece por todas partes cogido de su *walkman* por las orejas y va de un lado para otro sin escuchar más que lo que se ha decidido, con respecto a su edad y posición, que ha de oír, a Akio Morita debemos esta revolución en el comportamiento; también podemos tropezar con el autista vídeo-digital, tan atrapado como el anterior pero ahora cogido por el otro sentido fundamental de nuestra cultura, la vista (el canon), a unas imágenes que tienen luz propia, ir con la videoconsola, el videocasco, las gafas de televisión

portátil ya es posible, cosa que ayuda más a ese individualismo, ya podemos cerrarnos de ojos (como antes de oídos) y prescindir por completo de nuestros vecinos; aún queda el autista químico-mecánico, el yonqui sería el mejor ejemplo contracultural del principio, para quien la mecánica era empuje del émbolo a cámara lenta, era el principio y no había prisa, hoy hablaríamos de pastilleros y es curioso que las pastillas de éxtasis lleven, entre otros, el nombre de marcas automovilísticas pero en cualquier caso indicativo de que la velocidad y sus distintas mecánicas son las formas de llevarnos de un lugar a otro por las carreteras abiertas en los bravos cincuenta, también hablaríamos de ketamínicos o cualquier otro usuario de unas drogas que te insuflan una mecánica distinta a la ordinaria para acabar rodeándote de ti mismo, de la misma manera que el envoltorio musical, o visual, te protege de los otros como una burbuja en la que elevar tu individual hedonismo a la cima del deseo.

Esa progresión en lo individual como modelo de un ir a tu rollo que nos vendía la contracultura americana, el ser diferente como modo barato de distinción, a cuatro perras en cualquier tienda de segunda mano con dos porros y un tebeo, re-

sulta ser un triste producto intrasistémico que los agoreros veían como ruptura y crisis del modelo y hoy comprendemos como tendencia de la Historia que empezaba donde ésta cede el testigo y se transmitían el dominio tecnológico, también cultural, los EUA y Japón, en la cuenca del Pacífico, perdida para el Atlántico la oportunidad de salvar a occidente de una decadencia de la que la Crisis de la Ideologías no es más que su continuación en otras palabras.

Así que esa convulsión interna de rechazo que muchos ven en la contracultura no es más que la nariz que asoma una industria de la cultura (del ocio también se puede decir) apuntando direcciones posibles por las que seguir desde avanzadillas pseudoilustradas (casi conejillos de indias) que sufren el desgaste del experimento para después limpiar el producto y ofrecerlo en masa a un consumidor temerario de su salud, familia y hacienda.

Tan triste y cierto como que hoy visto la vida con los cadáveres de tantos amigos como sermones intentaron de niño que me dirigiera por un camino recto que sigo viendo imposible y aburrido.



## EL PRIMER ERROR

El principio del error comienza con el asalto a la realidad materializado por una iconografía de exclusivo alcance popular ejecutado con la simplicidad de la estulticia. Este fenómeno de embargo de las imágenes al servicio de lo funcional surge de la resaca tras la carestía vivida con la Última Guerra: tras el éxito se liberan las ansias por abarcar; se había vencido, había que conquistar la vida propia. Ante tal emoción general comienza la colonización de las parcelas más privadas cobrando apoyos en los mensajes más sencillos de esa planicie que conservan los principios marciales que habían monopolizado el momento anterior; por eso los mensajes eran órdenes, unos mandatos que debían llegar hasta el último: como en la batalla en la que no puede quedar peón sin oír orden, sin obedecerla. Así el mensaje por directo y llano alcanza exitosamente a las capas po-

pulares, consigue intimidarlas. El abuso en los mandatos no era otra cosa que la restitución del sacrificio padecido por una población al albur de ideas: ideas sacrificiales que querían amortizadas con confort material: Les fue dado. Acaba la posguerra y los artistas del momento cobran conciencia de la mengua en la calidad vital que supone la uniformidad material de la población y, en terapia internalista, deciden que el enemigo sólo puede ser vencido en sus entrañas, determinan adueñarse del proceso de meliorización cuantitativa, protagonizar la pérdida de esas ideas que sudaban sacrificios y pasan a explotar el proceso de multiplicación de imágenes junto con su inseparable abrazo en la necesidad [*pop-art*]. Desde la rama de la estulticia se exaltan los valores populares a la vez que los mensajes planos hasta que la dinámica artística queda reducida a *show-bizz*: Proceso que se agrava hasta el insostenible extremo de obligar a la segregación interna contra tal promiscuidad en las imágenes: el repudio, que opera como brazo revisionista, establece nuevo principio: a conocer el espacio, el espacio como lugar que cabe rescatar para la esfera privada a la que se había extirpado su intimidad: El problema es el espacio y la solución la geometría cartesia-

na tanto en su proyección plana como en su ejecución estricta. Decidida la solución, el brazo revisionista [*minimal-art*] se aleja agigantadamente de lo corriente y se enfrenta a sus sandeces desde la promoción de grupos iniciáticos; se prohíben las imágenes y ya sólo se pueden arrimar a los duchos en espacio, se progresa hacia las ideas como enemigas de toda imagen y se reduce a los espíritus místicos con mensajes del consustancial pecado a toda representación, del vicio ínsito en toda proximidad con lo cotidiano. El proceso, aún lento, iba mellando las conciencias de los más puros y los exaltaba hacia ideas lejanísimas de aquellas sacrificiales a las que culpaban de la Última Guerra. Visitaron lo más lejano y se dejaron llevar por sus ideas como ideas incólumes de sacrificio humano, progresaban en trascendencia y se volvían para amar las ideas (si otras) vacunados contra toda imagen. Exprimida la Geometría, violada la Matemática, les supo a poco y quisieron el más allá y lo quisieron todo, se acostaron con la Metafísica (la Geometría ya era impura) y se levantaron con las solas ideas de nula filiación con lo popular, con las imágenes de lo cotidiano, imposible diálogo con otros: Trascendentes podían superar los controles hasta la nue-

va facción surgida en nueva segregación, ahora armada [*conceptual-art*]. Y se llegó al viejo principio, podrida ley: las ideas trascienden la realidad y sólo son puras y dignas cuando la trascienden, sólo si irresolubles en imágenes: Así se consumó el error de sostener las ideas si (son adecuadas) son trascendentes. Error auxiliado por tormenta que anegó con el exclusivo carácter intertextual del mundo todo [*post-modernism*], conque la proliferación de ideas trascendentes nunca afiliadas a la realidad, llegó a vorágine. Y todo este proceso (error que aún vivimos) realizado sin los imprescindibles requisitos gramaticales: Así: Aunque la realidad emane ideas sin que éstas puedan trascenderla.

## UNA CONTRADICCIÓN

La razón de mi desprecio hacia este pobre género de las artes escénicas conocido como *performance* no es otra que el espíritu reaccionario que la mueve, su intención revisionista de la tradición artística moderna. Si algo caracteriza a la modernidad artística es considerar la obra de arte autónoma en todos sus sentidos, entre otros y fundamentalmente, frente al sujeto creador; consigue la autonomía de las obras con respecto a su productor tanto como respecto a cualquier espectador, se podría decir que las obras de arte pasan a lograr el rango de objetos naturales que a nadie deben su estar en el mundo. Pues bien, así vista la modernidad, el performer supone su negación absoluta y la vuelta a una concepción que podríamos llamar mágico-taumatúrgica desde la que la obra se comprende como radicalmente dependiente del sujeto que la realiza, sin el cual no

tiene sentido y sin quien carece de existencia porque exige la concurrencia del creador en todos los casos en que haya de estar (aparecer) ante el espectador, pasando a depender directamente del sujeto creador: Imposibilitándose el establecimiento de un diálogo autónomo del receptor con la obra, pues todo intento de comunicación debe pasar por el filtro directo impuesto por el mago performer, ahora ya, un pequeño tirano que se impone sobre la obra y sobre quien la intente disfrutar.

Por ese profundo espíritu reaccionario que imbuye a la *performance* le declaro la guerra.

Por su exaltación de la figura del sujeto creador al imponerse su presencia física, a pesar de su pronunciamiento teórico contra la figura del sujeto creador privilegiado; en una manifestación artística la forma desvela tanto como la idea (toda forma es fondo sedimentado): regresa al mito decimonónico del genio o a la vieja figura del rapsodo o del aedo, contra los que se lucha: por tanto, proyecto errado. Esto es lo peor, el intento de rematar la tarea de acabar con el genio lo acrecienta.

Por su intento de fusión del arte con la vida, su igualación, al presentar al espectador como un productor más del pseudoproceso vital artístico

(artista idéntico al psicogramador, que podría decir Wolf Vostell), deviene un exclusivo público de artistas, y entre ellos se confirman la tesis a demostrar: Todos hemos tenido un comportamiento artístico pero no porque hayamos despertado las facultades artísticas en un sujeto común (el peatón) sino porque todos los presentes somos artistas: A esto se le llama *petitio principii*, se confirma la identidad emisor-receptor porque ambos son cómplices, los dos están en el ajo. Algo que les lleva a entenderse como conocedores privilegiados de la realidad humana, como sanadores.

Por su persistente confusión de arte y moral, confusión que procede de la anterior identidad arte = vida, pues es la moral la legisladora de la vida y no el arte: según esta confusión, lo representado se presenta como modelo de comportamiento, como estricto corolario a lo bueno, como patrón de santidad, cometiendo un salvaje cambio de plano: no existe mayor cercanía entre ética y estética que su convivencia en un pareado.

Porque sólo se presenta en términos superlativos:

Como supremo conocedor, transmisor y transformador de las estructuras profundas de la realidad: Genio.

Como despertador de ese artista dormido que todos llevamos dentro, como detonante de la creatividad que anida en toda alma, lo cual se da de hostias con lo anterior: Mesías.

Como modelo de comportamiento vital (cívico y moral), vecino de la beatitud y místico regio; el arte no debe, un debe que sólo tiene comprensión moral, sujetarse al comercio cuando es en el arte donde ocurre el mayor valor, de cambio, añadido: Santo.

Porque es incapaz de trascender el interés de los miembros de su cofradía.

Por otro lado, a la *performance* la dividiría entre dos intereses, rectores del movimiento performer, el centrípeto y el centrífugo, para señalar la que a pesar de lo dicho me atrae (ya se sabe, nadar entre contradicciones te garantiza que no te llevará el oleaje); creo que no necesito explicar esta división con mucha profundidad, resulta bastante inmediata; los performers del ala centrípeto se decantan por un trabajo de intraversión y reclamo de la atención del entorno hacia su propia presencia, por la centralidad que el sagrado cuerpo del artista cobra en estas situaciones, me molesta su sola mención. Frente a esta manera de entender la *performance* se sitúa el ala centrífuga

que descansa sobre principios de extraversión y que sólo tiene el inconveniente de la presencia de un artista que encuentro prescindible. Por el propio carácter de cada una de ellas, la centrífuga exige un complemento tecnológico que nos ayudará a entender el recurso que desde algunos performers se hace de todo tipo de utillaje; además, en la vertiente centrífuga, concurren dos fuerzas fundamentales del Arte Contemporáneo, la Interdisciplinar y la Pública, que contribuyen a la consolidación de las ansias totalitarias, capitales para entender el Retorno al Significado que se viene dando entre ciertos artistas.

Entre las posibilidades que me da el pensamiento para elegir entre pulsión universal, en todo decimonónica, mundializadora o globalizadora, según calendario francés o norteamericano, decido darme una palabra a medida y desvelar el espíritu totalitario de siempre que nuestro querido novecientos encierra; el Impulso Totalizador que quiero referir ya se da en los primeros ambientes artísticos (las instalaciones) realizados tanto desde las artes visuales como escénicas, lado en que sitúo al performer; se habla de las Merzbau de Schwitters o las Tiendas de Oldenburgh como primitivas instalaciones bien entrada la mi-

tad del novecientos pero gente más informada, en un ciclo que programé para saber qué era una instalación, las situaba en las pinturas parietales de los inicios del arte, de ser así las imagino como graves escenificaciones en comunión que no se conforman con el puro acto plástico. Me interesa muy en especial esta faceta del performer centrífugo como interventor escénico que no se conforma con la bipedestación mayestática y espera una conquista del entorno, gente y espacio.

Para discriminar entre las formas centrípeta y centrífuga de la *performance* resulta indicativo observar el movimiento de las extremidades, a veces la gestualidad, aunque para esto el rostro es menos indicativo que el cuerpo del performer; todo movimiento identitario, hacia dentro, será reflejo de un interés interno, de una preocupación interior, sobre todo en el movimiento de los brazos, también podemos encontrar la posición sedente como pista para una acción centrípeta; las acciones centrífugas suponen una mayor relación con el hacer que con el pensar y, en mi experiencia como observador, la mayor parte de las veces proceden de dos tipos de preocupaciones: la reflexión sobre los propios procesos técnicos de las distintas artes y el análisis sobre la pérdida co-

municativa en todas las artes en general, en ambos casos se da un movimiento de las extremidades del performer que podría encontrar parentesco con pesca y caza para fijar la expresión y el diálogo en un flujo no estéril con los demás. Este último tipo de ejecución es el que relaciono con el impulso totalizador que en otro tiempo denominé totalitario, disconforme con recrear el rico mundo interior del artista, algo que sigo sin entender, como sigo sin sentirme atraído por una riqueza que me es inaprehensible del magnífico interior de una persona que nunca está a mí alcance.

A la *performance* centrípeta se la enraíza con la mística oriental, creo que zen, pero le encuentro un precedente europeo anterior a las querencias orientales en el arte occidental, el monólogo interno de raigambre proustiana, y por dos razones, porque sólo intenta ser reflejo del puro fluir de la conciencia (ínsito de manera más desbocada en la literatura joyceana) y porque decide que el lugar de la representación pasa a ser el propio individuo como territorio inmenso del que se puede desentrañar todo el mundo, de la misma manera que el performer decide que con su cuerpo basta, sin otros recursos que su presencia. A la manera centrífuga, en cambio, le encuentro re-

ferentes en la misma épica, también porque la veo como muy anterior en sus débitos y por ello más lejana en su alcance; a la épica siempre le cupo el auxilio tecnológico de las armas, de la misma manera que hoy la encontramos envuelta por todo tipo de adelantos.

## PLUSVALÍA Y GÉNERO ARTÍSTICO

Antes de comenzar quisiera advertir que lo que sigue es un intento por refinar para demostrar que los performers y sus acólitos desde las nuevas producciones artísticas siguen estrategias que deberían ser interpretadas como mecanismos para la obtención de ingresos próximos a la industria del espectáculo, y no me estoy refiriendo a la industria de la cultura, o a la cultura como industria, sino al espectáculo, como el de varietés, y su industria. Antes relataré los antecedentes de lo que voy a decir.

Terminaba la década de los ochenta cuando mi mujer y yo cenábamos con una amiga común que residía en Londres, amiga que había sido compañera de estudios y conservaba unas inquietudes por el arte circunscritas al puro análisis estético, fuera de su encadenamiento en el tiempo, justo lo contrario de lo que esta institución prima:

la catalogación y filiación de las obras y sus artífices, asunto que sigue sin interesarme. Como no podía ser menos, el tema de conversación de la cena pronto derivó hacia la actualidad artística británica en un momento muy interesante a raíz de la reflexión iniciada por un grupo de críticos de arte londinenses desconcertados con una obra de Damien Hirst, más tarde galardonado con el prestigioso premio Turner de 1995; *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) recogía a un tiburón disecado en una pecera llena de formaldehído: por descontado, el tiburón era tan real como el formaldehído y el vidrio de la pecera. Aquello, al margen de los juicios estéticos y artísticos que les mereciese el caso, les llevaba a meditar sobre el mercado del arte. Sostenían aquellos críticos de arte que obras de este tipo sólo podían ser ofrecidas en alquiler, no recuerdo el argumento empleado pero desde luego les resultaba imposible ver a un coleccionista cambiándole el formaldehído o dando de comer a aquel tiburón en su pecera. En cualquier caso comenzaban a vislumbrar, aunque fuera del ties-to, uno de los asuntos que está cobrando mayor actualidad: la imposibilidad de vender ciertas obras, no porque no resulten vendibles, también, sino

porque los artistas no encuentran el medio para hacerlo sin perjudicar la difusión de sus obras.

Trataré de explicar esto último pero tras un recorrido que ni trata de ser exhaustivo ni el más acertado, tan sólo una aproximación pseudoempírica a los gastos que todo artista realiza, más o menos.

Antes quiero señalar que la lista de gastos que indico quise corroborarla entre los artistas que conozco pero ninguno respondió; así que sin poder concretar a cuánto ascienden, paso a relatar una serie de apartados que trataban de precisar los gastos corrientes así como los ingresos de los artistas:

- gastos en materiales de producción
- alquiler de espacio para la producción
- mantenimiento del taller (agua, luz, etcétera)
- difusión (recordatorios, cartelera, publicidad postal u otros)
- transporte de la obra
- estimación de gasto por unidad producida
- tiempo dedicado a la producción de una unidad
- ingresos por la venta de una unidad
- por derechos de reproducción
- bolos (conferencias, talleres, lecturas, otros)
- premios
- estimación de ingresos por unidad producida

Dirigía estas preguntas a los artistas tras comprobar el estado actual del arte constreñido por algunos pormayores que paso a enumerar.

Penuria general del mercado. Lo cierto es que no sólo el artístico, pero sí especialmente éste; ante una crisis económica de lo primero que se prescinde es de los gastos suntuarios. Asimismo parece confirmarse la general dedicación de los ciudadanos al cultivo de la salud de su utilitario, y empleo la palabra utilitario en el doble sentido que recoge su uso sustantivo para designar al coche y su uso adjetivo para referir todo ese universo del que la socialización predica su utilidad.

Estrechez del circuito privado. Entiéndase por circuito privado el formado por galerías comerciales y por cooperativas, o sociedades, de artistas. Las primeras son estrechas por sus alicortos criterios comerciales a la hora de incorporar artistas a sus cuadras, que les lleva a reaccionar con suma lentitud ante los cambios de tendencias que acompañan a las nuevas generaciones; normalmente se llega a la galería privada tras demasiados años de ejercicio del arte. Respecto de las iniciativas que nacen de los propios artistas, tanto espacios expositivos cuanto talleres compartidos, su estrechez viene determinada por su rareza, son

contados los espacios de este tipo en toda la península, y por su épica, exige tanta actividad al artista que debe convertirse en su marchante, su galerista, y otros oficios, que pocos tienen la energía necesaria, y no digo ganas sino que me ciño a la energía exigida por tal pluriempleo.

La lejanía del circuito institucional de elite, el circuito de los museos más o menos prestigiados. Si para ingresar en el circuito comercial el artista tiene que estar cansado por el tiempo de espera y reducido por el ayuno económico que acompaña a esta espera, para entrar en el circuito de los museos debe esperar y ayunar doblemente, bien es cierto que uno ingresa en los museos, normalmente, tras el éxito comercial. El museo vendría a ser como la oficina de registro de patentes en la que se consolida la trayectoria de un autor (su marca), siempre tras la consolidación de su obra como valor de cambio; si esto sucede, se bendice al artista con la beatífica exposición en el museo. Por descontado existen distintos museos, unos más reconocidos que otros, de la misma manera que existen distintas salas en el mismo museo que cumplen funciones de distinto nivel en su confirmación del prestigio de un artista.

La pobreza de los circuitos públicos de inicia-

ción al grado de artista. Aquí estoy pensando en las casas de cultura, los concursos, las becas y los distintos convenios para la promoción del arte joven. Bueno, este circuito de enorme valor para los artistas porque les posibilita su sobrevivencia tanto como su promoción en los inicios de su carrera, es tan reducido, y los premios a los que pueden aspirar tan miserables, que apenas cubre su manutención. Aunque sí les permite ir catalogando muy modestamente su trabajo; algo, la catalogación, de importancia vital para el artista pues le permite difundir su obra fuera de los asistentes a la exposición, normalmente cuatro que se coleccionan con esfuerzo entre familiares y amigos.

Una novedad nefasta que se añade a la grisalla anterior: el encarecimiento de los procesos de producción artística a los que les ha conducido nuestro clima de época, un ambiente que ha dado en primar sobre todo otro tipo de manifestación plástica la instalación y la intervención *site specific* (en notación sajona que quiere decir *ad hoc*, y prefiero referir como a propósito), géneros que redundan en unos costos disparados. Recordemos ahora la lista de gastos y posibles ingresos y trasladémosla al caso de realizar una instalación o una intervención a propósito, veremos incre-

mentarse los gastos y desaparecer la posibilidad de ingresos. Así es imposible ser artista, debe corregirse esta disfunción, porque mientras todos los miembros de la comunidad artística se están lucrando con el disfrute de las obras (el espectador), con su explotación publicitaria o comercial (la institución que inserta su logotipo o cede un espacio que saldrá en prensa), al artista se le niega el pago de una cantidad compensatoria de sus esfuerzos y dispendios.

Finalmente, y aquí sí que quisiera insistir como determinante de la solución a todo lo anterior, el surgimiento del arte digital, también conocido como ciberarte o arte multimedia, esta última expresión completamente desafortunada ya que no nos sitúa ante su novedad, que conjuga dos premisas fundamentales: el ser y darse de manera multimedia; mejor interdisciplinar o de manera más apropiada a la actualidad transdisciplinar, pero también lo podríamos entender desde las aspiraciones seculares al arte total que ya estarían recogidas en la ópera; y la interactividad, es decir, la posibilidad real y física de participación del espectador, que deja de ser receptor para constituirse en una especie de actor. Estas dos características cuando se dan a la vez, no como ocurre

con la ópera donde se da la aspiración al arte total desde la confluencia de todas las artes, y sólo posibilita al espectador su participación en el objeto estético pero nunca en el artístico que es lo que impone la interactividad digital; así, cuando ambas se dan a la vez, nos conducen a una concepción de las artes plásticas como patas de la mesa en la que se desarrolla el *show-bizz*. Y el *show-bizz* se sitúa en el lado más puro del espectáculo, es decir, aquello cuya representación exige el pago en taquilla. Algo que en las galerías comerciales no ocurre, las obras están ahí, permanecen mientras son expuestas, tanto si son vistas como si no, sin el pago de una entrada; en el *show-bizz* la obra no existe, no puede ser presenciada o manipulada o lo que se quiera, si antes no se satisface el peaje. Y aquí está el meollo, en el pago previo que constituye el ser de estas nuevas obras.

Un ejemplo más que indicativo, el 16.10.96 se vendió la primera obra de arte digital en subasta pero se vendió de una manera rara y aclaradora; no se vendía la obra sino que se vendía la contraseña sin la que esta obra resultaba invisible. Es cierto que la obra había estado expuesta en la FIAC pero también es cierto que he visitado la URL en que se muestra y sólo puedes ver un cuadra-

do negro que tapa el ochenta por ciento de la imagen. Su autor, Fred Forest, además de artista de larga carrera es un destacado estudioso de los nuevos territorios del arte, una tarea que desarrolla con el aval del reconocido crítico de arte Pierre Restany, padrino del *nouveau realisme*, una anticipación francesa al que luego sería movimiento pop. Pero volvamos al asunto.

El arte digital supone la irrupción total en el mundo del *show-bizz*, una decisión que puede salvar al obsoleto género teatral (para sus miembros plástico) de la *performance* de la desidia en que se encuentra, a la vez que es la razón, y tal vez su satisfacción, de la nueva fuerza que está cobrando el movimiento performer, especialmente en Valencia. Los performers siempre habían utilizado la premisa de la interactividad en su trabajo, y también lo habían hecho desde la perspectiva real de la contribución del espectador a la construcción del objeto artístico; igualmente, siempre habían trabajado desde la real búsqueda de un arte total al no imponerse límites en los materiales de trabajo ni cerrarse en los géneros artísticos utilizados. Todo esto lo venían haciendo con mayor pena que gloria, pero ahora con la irrupción del arte digital, al que han contribuido

en gran medida los iniciadores del accionismo vienes, quienes antes de la acuñación del término ya trabajaban por la superación de los límites corporales tanto como en la extensión de estos límites a partir de cualquier progreso tecnológico; una confluencia que les ha dado el grado de anticipadores de las estrategias comerciales que deben seguir los artistas digitales o multimedia, estrategias que dentro de esa lógica de *show-bizz* han conducido al alquiler de sus obras, primero porque la complejidad de sus piezas hace inviable su venta pero también porque su intención, como la del teatro, es la de la mayor presencia pública, un asunto que no se lograría con la venta, como en el caso de Fred Forest que continúa con los patrones del arte privado para el salón burgués, y que sí posibilita su alquiler a cualquier tipo de instituciones, siempre que éstas les garanticen una mínima presencia de público, normalmente de acceso libre. Creo que por ahí van los tiros en la actual escena artística, hacia ese secular impulso por la fusión e indefinición de las artes desde unos patrones próximos a los del *show-bizz* como única salida comercial a un arte de extraña presencia objetual (física) al que sólo le resta la salida del alquiler de las obras para su mejor difusión

pública. Porque comprar una intervención a propósito no es algo que me resulte plausible más que en la mente de un enfermo que no comprende el objeto de la instalación, o de una *performance* normal, y espera que su propiedad le conduzca a la invocación del alma del autor: vamos, un enfermo.



## RODALIES

*Rodalies* es palabra que empecé a saborear con mi llegada a Valencia, que bien hubiera podido ser en uno de esos trenes que te acercan en un momento desde el borde de los acantilados, al desconocer su significado, los que le di a esta palabra que todavía me llena la boca iban de perímetros a cinturones, pasando por periferias sin caer nunca en esa cercanía que ahora me tiene, y me sigue sirviendo, aún hoy, para ubicar las cosas donde más a mano están sin alcanzar el centro que otras ocupan, coges un cercanías y te pones aparte en un instante, te plantas en un punto diferente del mapa sin cambiar por completo en el territorio porque todo queda unido con esa línea de cercanías que puedes tomar cuando quieres para después volver adonde estabas, la periferia es así de rápida, está al otro lado de la ventanilla pero es igual de cruel, puedes pasar toda la vida

sin asomarte a la ventanilla o equivocando el trayecto o no sabiendo qué camino tomar o sin dinero para hacerlo, todas estas cosas y alguna más se dan en el territorio del arte, un mundo del que hay mil guías para desarrollarte, alguna para triunfar, muchas por las que perderte y oportunidades sinfín bajo palabras como emergente, joven o cualquier calificativo que venga a referir todo ese tipo de cosas o personas a quien uno sitúa como nuevo con pretensiones o camada inevitable que soportar en esta sucesión darwinista de generaciones artísticas, tal es el asunto que anda detrás de todo arte o artista que comienza, y existen preclaros miembros de nuestro mundillo, por lo regular críticos de arte y comisarios de exposiciones, cuya vida semeja ojeador ufano de haber descubierto los más jóvenes valores de cada generación en su dilatada vida de comparsa del arte, cuando éste es un terreno que sólo al galerista cabría explorar pues pobre rendimiento, para insistir en el valor en su sentido más espurio, se le va a extraer a lo que se abre al mundo para reordenarlo, ciegos a esta racionalidad poco podemos entender y mejor resultaría confiar en lo que empiezan a desprender obras que acabarán por consolidarse, si los dioses acompañan, que pre-

tender la existencia de reglas de valor artístico, aquí en su sentido noble, en este mundo cambiante que nos toca vivir, desde las que aventurar cómo terminará lo que hoy apunta mera dirección plausible, olvidando qué es el arte y quiénes sus casamenteros, porque fuera de los circuitos comerciales a los que es tan difícil llegar como obtener la marca de fábrica que te ate de por vida, con una manera de aparecer ante los demás sin cejar en la pose conquistada por un acaso, y conforme con una clientela, lejos de casa, de sus seguridades, existen zonas inabarcables por las que el arte vaga y se protege, instituciones gubernamentales o no que, sin ánimo de lucro y siempre de interés público por extrañas al ajeteo mercantil, tratan de abrir esperanzas para quienes no conocen el protocolo artístico, o no saben si lo quieren conocer; el concepto de oenegé, tan en boga y al que muchos ubican como el tercer sector que cabría entre lo estatal y lo civil, también convendría acercarlo al mundo del arte y de aquellas instituciones que buscan apoyar las nuevas producciones artísticas sin otro fin que su difusión en favor de quienes lleguen después y puedan aprovechar el valor generado por este movimiento altruista con un desinterés que desde los principios

de este tercer sector foguea la oferta, la malea y difunde tanto como lo requiera un mercado que se resiste a los nuevos productos, así tendríamos la inversión pública como mercado de futuros, que ésa y nunca otra es la función de las oenegés; en estas condiciones, jugar a probar, arriesgarse, es algo que sólo sucede cuando a uno le dan cancha para hacerlo, y sin la responsabilidad ni el estigma que el negocio tiene, nadie respira tranquilo si después le espera un arqueo que le rompe los huesos con la falta de numerario, por eso las redes independientes de espacios expositivos, gestionados o no por los propios artistas, de las que puedo apuntar la RedArte ibérica o las europeas Trans Europe Halls o FESARS, sin remontarme a la Sociedad de Artistas Ibéricos, el Cabaret Voltaire, el Armory Show o el Salon des Refusés, y los entramados gubernamentales, regentados desde el ministerio o el menor de los ayuntamientos, tienen la importancia de abrir el arte a la gente, las primeras desde el más comprometido riesgo porque los circuitos independientes, libres de los presupuestos públicos, pueden llegar hasta el último resquicio de la creación sin temor al qué dirán, y las que ahora nos ocupan con un freno político muy inferior al yugo del mercado, pues si la po-

lítica vive lejos de la calle, al menos baja para rogarle votos, mientras el negocio, como becerro de oro, vuela ensimismado por un poderoso brillo que no le deja ver nada; dudar de la necesidad de infraestructuras, caudales públicos que vayan armando a la población con las defensas de su época, que eso vendría a ser el arte, una suerte de bálsamo de fierabrás que te recompone después de cada sobresalto vital (todos los días vivir y cuándo descansas), desconfiar, digo, de la oportunidad de estas parcelas de contemplación y reencuentro con nosotros mismos, perdida para siempre la liturgia, por más que algunos predigan un siglo veintiuno de creencias y religiones, es volver atrás; si vamos ganando tiempo y ésta es la única señal que encuentro de que progresamos, cada día tenemos más tiempo, y cada vez más entimpados, entrampados por un tiempo que no se acaba, vivimos más, trabajamos menos, entonces qué, pues arte que te acompañe en este dolor de la eternidad que ya entrevemos; pero arte desde dónde, y ahora viene la pregunta que en todo momento sobrevuela esta reflexión y me resisto a contestar, cómo empezar en el arte; algunos creen que desde la academia, casi siempre con titulación universitaria en lo que sea, este absurdo ya ha llega-

do a las escuelas de literatura que te enseñan a escribir sin admitir que sobra con coger papel y lápiz, como otros pensamos que viviendo y dando a la vida pie a que camine sin trabas para que los significados vayan aflorando con el devenir de uno mismo sin más patrón que los propios tropezos, visto así el arte, poco sentido tiene dentro de lo académico y el museo como cima de este conocimiento estable, conque a buscar refugio en partes que no se dejen arrastrar por las convenciones que nos imponemos, y esto sólo puede suceder en la periferia del arte, en quienes se sostienen en equilibrio tangentes al ruido que se forma en el centro bajo el aparente reposo de las cátedras, el biempensante como enemigo del libre-pensador está a la misma distancia que va del centro a la periferia, de la cima (la vieja torre de marfil que ahora es un ático dúplex en el mejor ensanche de la ciudad) a la calle; de la casa de cultura a la galería de arte corre un camino que bien podría ser autodidáctica del arte regulada por el propio discurrir de cada uno, por ese tempo vital que va presentando pistas seguidas según el palpito nos vaya marcando, la otra escuela, ése podría ser el nombre que cabría dar a esas cercanías del arte que se mueve entre las instituciones políticas

cuyo fin es la difusión sin afán sancionador y las privadas que, sin ánimo de lucro, comparten ese interés por el descubrir y dejar hacer imposible en los órdenes comerciales del valor (las galerías) y la revalorización (los museos), con tantas anotaciones al texto como lo indique la autoridad académica competente, basta ir al pie de página para saber si nos encontramos ante un diagnóstico académico, profesoral, universitario o como peor se pueda decir, está poblado de letras pequeñas que se pelean con el grueso del texto por el protagonismo de la lectura y que son tantos más impedimentos a la comprensión de lo escrito, te obligan a leer en una exclusiva dirección, con andaderas, lo sé porque también me enseñaron a leer de rodillas con la cabeza bien agachada y atento a esas anotaciones que se escapaban de la página, tan eruditas como innecesarias, y cuando eran de interés superaban al autor que se molestaba en recogerlas, así que te ibas a lo citado y dejabas al copista con sus malas lecciones; toda esa negación de los ritos, ese ir contra las convenciones que la sociedad se dota para conservarse inmune a los cambios, fortificada por bibliotecas y museos como referentes impolutos de un saber que permanece y un decir que no cambia, debe tener un

espacio por el que discurrir para que podamos enterarnos los que seguimos pensando que el Estado, con sus bienestares (voy tirando, gracias) al final nos duerme en un letargo tan calentito como nefasto, y sólo por los aledaños de la realidad, la periferia del poder, las últimas calles de la ciudad, las pequeñas salas públicas, que no guardan las mejores condiciones de exhibición como tampoco las aulas lo permiten, sólo por ahí puede entrar el viento que limpie de polvo los intemporales anaqueles custodios, con el mejor amor sí pero con férreo Síndrome de Estocolmo, del legado y la fortuna que nuestros deudos deben recibir; por fin llegamos a las dos escuelas posibles para discurrir por la senda del arte, lo que la academia viene sancionando desde siempre, con las instituciones escolares o los talleres gremiales (las actuales cuadras galerísticas, cuando la galería es algo más que sala de exposiciones y sostiene a sus artistas, creo que en España ya no queda ninguna de este tipo) o la vida empecinada en resistirse a los conceptos, negándose a ser sujeta entre palabras, claves, consignas y toda la recua de anotaciones que los doctos y enterados somos capaces de imponerle a una obra; cuando uno ve algo y no sabe qué decir, entonces comienza lo

bueno porque tienes que poner en marcha todo tu acervo para replantearte tu relación con la realidad y buscar el momento en que dejaste de vivir en lo que ocurre, o perdiste el tren de las cosas porque te habías acomodado a verlas del modo en que los estándares la ofrecen, cuando esto pasa, si eres capaz de superar la conmoción que tu propia ignorancia te produce y que aparece como rechazo simplón ante lo que no ubicas en tus casillas, comienza el vértigo de lo nuevo que es algo más que pura emergencia o juventud y cobra el estatuto de reconstrucción del universo que habitas y enfrentamiento con lo que ya habías olvidado porque te habían dormido todos los poderes que sujetan nuestras neuronas hasta hacer de la materia gris burdo postema preludio de un sopor que no tardará en ser definitivo; quedan arrabales todavía por los que darse con certezas olvidadas y descubrir que el mundo no es simple continuidad de nuestros zapeos (ahora, pinche o clique, aquí) sino lapsos de vida que rompen tanta solemnidad alambicada.



## LA RESTAURACIÓN DEL SIGNIFICADO

Entre los múltiples intentos del arte último por conciliarse con el público destaca el de restauración del significado; un proyecto emprendido desde los muy distintos frentes formados por los cansados de la pesada autorreferencialidad de unas obras que no salen de sí mismas ni ganan a nadie fuera del perímetro al que se ciñen y satisfacen. Por eso abundan los retornos al significado y por eso mismo a nadie sorprenden estos intentos contra la fuga de realidad que supone un arte de espaldas, sólo avalado por la más agotadora literatura de encomio y *bemdizer*.

Este retorno del significado comienza enfrentando ese arte cargado del sentido puro que se desplaza dentro de una subjetualidad de lo propio e inefable; puede uno pasearse por distintos momentos del arte de los ochenta y primeros noventa del novecientos para conocer el alcance de

esa subjetualidad satisfecha que señalo. Un tipo de obras en que el artista dispone las coordenadas mínimas para que llegue el espectador y las llene de la plenitud de sus vivencias (no quiero pensar qué ocurre cuando al espectador no le acompañan vivencias y aparece a pelo frente a la inmanencia de esas obras), bajo disculpa de poéticas activas, de absoluta proyección pragmática en el desarrollo de su referencialidad. Dicho de otro modo, las cesiones a terceros (ni a la obra ni a su autor) de la responsabilidad significativa han demostrado ser, al menos, agotadoras. Se exige tanto al espectador, se le pide que llegue tan lejos en sus lecturas de las obras, como de las prótesis literarias que extienden lo que de facto está en precario, que el espectador ha dicho: Basta, el cansancio es absoluto y sólo quiero que me vuelvan a situar ante un espacio de recreo y no de creación, quiero ver: Sólo mirar y perderme.

Esto lo anticipaba, entre otros, el impar Norman Rockwell cuando retrata al crítico de arte en *El entendido* (cubierta del *Saturday Evening Post* de enero de 1962): de espaldas, exquisitamente vestido (tal vez pensando en esa norma del gusto que Hume atribuía al *gentleman*), agarrado a su bastón (de mando) y absorto ante un cuadro

(resto) de la Escuela de Nueva York. Sobre todo importa su estar de espaldas al público, el crítico, como también importa esa interposición entre público y obra que establece el crítico, siempre con el público a sus espaldas, sin importarle. Esas obras, críticamente mediadas, o críticamente satisfechas, han resultado puro ejercicio endogámico; y por eso muchos se han decidido al rescate del significado; porque han comprendido que debían restar distancias entre la obra y su espectador, y desplazar al crítico de arte de un lugar que no le corresponde.

El retorno del significado que encontramos entre las nuevas producciones españolas ¿supone un intento de salvar la distancia con el público que el manierismo conceptual había conseguido expulsar de la escena? Creo que sí.

Antes de continuar quisiera evitar un equívoco que seguro aparecerá al leer esto, el error de confundir retorno del significado y realismo. En ningún caso apunto un regreso al realismo como estilo determinado con sus propios cánones, sino al resto de manifestaciones que buscan el significado de lo representado como extensión del sentido de la obra hasta introducirla en un mundo común desde el que compartir patrones y estándares

de comunicación establecidos desde muy distintas convenciones, la más inmediata, la propia Historia del Arte. Es decir, no estoy identificando significado y realidad sino significado y convención. De otro modo, regresa el significado tras la revisión de las convenciones que las artes se han ido otorgando en su desarrollo histórico.

Bien, si lo anterior se entiende, también se comprenderá que desde la vuelta a ciertas convenciones compositivas para facilitar la ubicación del espectador ante la obra y acomodar su distancia a la complacencia, resulta más fácil devolver al espectador el espacio de recreo que las poéticas activas habían sustituido por los más dignos espacios de creación, re-creación o concreación.

Si volvemos atrás y revisamos el hartazgo hacia formas de arte que se vuelcan en una pragmática plena, donde la obra no es más que disculpa para un posterior desarrollo imprevisible (por la parquedad inicial de la obra), entenderemos, en esta vuelta atrás en el texto, por qué el recreo es lo que se busca, por qué otra vez la plenitud ocular que no intenta ir más lejos sino que satisface su mirada por el simple acto de ver. Algo que, tras las proscripciones retinianas de los defensores de la pragmática absoluta, ha traído

más de una enemistad entre épocas e incom-  
prensión entre intérpretes. Llenarme el ojo sólo  
podía traer lesiones, descalificaciones contra ese  
sentimiento del ojo pleno y satisfecho de ver. Y  
aún seguimos así, proscribiendo el placer por ba-  
nal e insano, como si no tuviéramos dientes.



## FRAUDE DE REALIDAD: FOTOGRAFÍA

Al arte, siendo un objeto real más, se le discuten sus vínculos con la realidad hasta provocar situaciones como las sufridas por la fotografía.

Estamos en una época ‘multi’ consecuencia inmediata de la moda ‘decons’ que todo lo desarma para verle las tripas a la realidad lingüística y olvidarnos de la certeza de los objetos, la ola ‘decons’ consigue desviar nuestra atención hacia los signos y los intenta rearmar para dar cuenta de lo contemporáneo cuando es más sencillo acercarnos a las cosas como se dan, sin la pesada presencia de esos signos que otros se esfuerzan por rearmar huérfanos de palabras con que afrontar la novedad ‘multi’ en torno, creo que en estos momentos de multiplicidad variable la fijación que permite el medio fotográfico contribuye con firmeza y seguridad a refugiar las dudas que se nos presentan.

Las cosas cambian, atrás queda el tiempo en que eras lo que tu padre o poco más, ya casi nadie aspira a morir en la calle que le vio nacer, como sólo los menos atentos esperan del paisaje habitual de su infancia su persistencia en el tiempo; esto empezó con el cambio de figurantes, si comienzas por ver a ricos nórdicos para obtener trabajo y terminas recogiendo a pobres sureños a quienes das empleo, te cambia el paisanaje hasta revolver el paisaje; la geografía sobre todo es humana, el hombre le aporta su peculiaridad y con ella sus huellas y rastros, recogerlos de forma rápida y transmitirlos es algo que deja de estar al alcance de los viejos sistemas de representación prestos a ponerse al día con la inmediatez que permite la instantánea; aquí empieza la presencia de la fotografía a tomar cuerpo, desde esa facilidad que le permite rearmar las imágenes.

Nunca comprendí la manera de hablar impuesta por esa semiótica que exige leer una imagen: las imágenes no se leen, se ven y miran hasta llenarte el ojo; la lectura es muy diferente, sólo vale como lanzadera para otros estados, pero a la imagen le cabe la fuerza de dejarte parado, no como el libro que te lleva más allá con el movimiento de la lectura y su traslación a imágenes, las imá-

genes vistas, y no leídas, se me dan plenas y me detienen para dejarme, si plenas, boquiabierto, sin habla, no como la lectura que me llena la boca de palabras sin parar de hablar; quedarse a leer una imagen es renunciar a verla y obtener una pléto-ra significativa a la que el fraude de realidad fotográfico contribuye con enorme eficacia.

Situados ante los momentos máximos de la producción artística como son la poesía o la música vemos que ambas se dan en origen con una linealidad que de manera más o menos sencilla, con mayor complejidad en el caso del pentagrama, sigue el tempo de lectura de unos renglones que devienen planos y más planos como otros tantos universos que la *imago* del espectador va poblando con una riqueza sólo atribuible a su modesto origen: una linealidad que parece por pura contraposición y plasticidad lingüística desenvolver en nosotros todos los posibles recovecos abiertos por el lenguaje a cada paso, proliferación de planos imposible de abarcar para la planicie pictórica.

Quien se enfrente a un cuadro verá que su bidimensionalidad supone una deuda más, un lastre añadido a la linealidad virgen de un texto que apunta caminos y renglones contra cuadros que atan

más cuanto mejores; el despliegue de la pintura en el plano supone una limitación representativa al someter lo pintado bajo dos dimensiones, esto hace que la capacidad de abstracción en su representación de la realidad pierda con la ganancia de materialidad, mientras la colaboración del espectador se reduce al ver el territorio de su propia ideación parcelado a la superficie del cuadro; con la escucha o lectura los límites, los perímetros físicos de desarrollo del universo personal del espectador, pierden realidad y desaparecen.

Esta parcelación del territorio receptor con la escultura, y por la suma de planos que culminan en espacio estricto de representación, deviene cárcel para mis propias fuerzas como espectador. Cuando el objeto artístico aparece al alcance de la mano, en la escultura el tacto es juicio último, el interés desaparece porque la capacidad de ideación queda atrapada entre la suma de planos que son otros tantos barrotes, impedimentos para mí. La escultura no se ve en el trance de abstraer planos hasta dejar a la realidad en los mismos huesos que la linealidad de la música o la poesía sí consigue porque les es imposible recoger todo ese tejido de lo real con que la escultura parte de origen. Toda esa materialidad inicial no es al final

más que límites al territorio del espectador, puro obstáculo en su camino porque de la misma manera que la escultura aparece al alcance de mi mano estorba el desarrollo de mi mundo; así podemos comprender cómo la rotunda completud del objeto (escultórico) deviene incompletud comunicativa, obstáculo en el territorio del espectador.

Esta experiencia de insatisfacción comunicativa, incompletud poética y pérdida en la ganancia, lleva a distintos autores a buscar en el fraude de realidad, que la fotografía permite con gran facilidad, la compensación al freno semántico impuesto por el objeto (escultórico) como obstáculo físico en el desarrollo de la *imago* del espectador. No quiero olvidar el lema que llevó a Donald Judd a radicalizar los preceptos de Clement Greenberg, muy en especial la búsqueda de una pintura objetiva, resuelto con la construcción tenaz de unos objetos a los que nunca le cupo poner la mano encima para no resultar heridos de subjetividad; preñando el mundo de objetos consiguió erradicar la pintura de la misma manera que hoy la fotografía sería puerta de retorno a la pintura al partir con ventaja en el logro de un fraude que el vulgo asume por las muchas convenciones a que nos someten: retrato de familia, de grupo festivo,

de momento irrepetible (qué pena no haber traído la cámara), de paisaje sublime (parece una postal), retrato burocrático (sin o con finalidades policiales), las muchas orlas, recordatorios sacros, y tantas otras formas que la pulsión de eternidad ciñe al sonría bien peinado. Esta ventaja convencional (social) de la fotografía creo ver detrás de todos los coqueteos del arte contemporáneo con la fotografía para salvar la paradoja de los objetos (escultóricos) vueltos incompletud representativa.

La fotografía es además el medio que no existe, el no-medio, si se me permite esta paráfrasis (y pienso antes en el *nonsite* que en los *non-lieux*), porque en el tiempo que antes te peinabas hoy disparas varios carretes y te vas, salvado el terrible escollo de la pericia técnica gracias al desarrollo tecnológico, el artista llega pronto a un lugar del que antes vivía muy alejado, otro tanto sucede con los avances informáticos de tanta ayuda en la actual eclosión fotográfica. A la fotografía se dirigen muchos porque está a mano y logra los excelentes resultados confirmados por su exitoso fraude de realidad, un fraude que nos rodea y ante el que cabe luchar con sus mismas artes desde las distintas máquinas de visión que fijan lo visto hasta dejarlo impoluto, porque no debemos

olvidar las capacidades de fijación que posee este no-medio entre tanto cambio desbocado; como tampoco debemos olvidar la extravagante relación con el tiempo que posee la fotografía, y no como representación de un tiempo detenido sino por su filiación con un tiempo contenido, cada fotografía viene a ser un micro-metraje (creo que en la fotografía viene ya impuesta su animación) al que se asigna pasado y futuro en el mismo acto de ver, algo que no sucede en ningún caso con los objetos (escultóricos o pictóricos) y sí con la música y la poesía que portarían el tiempo del oído y la palabra; el furor fotográfico que presenciamos avanzaría sobre la fijación fraudulenta alentada por su estatus no-mediático.



## LAS IDEAS QUE ALUMBRAN EL ÚLTIMO ARTE CONTEMPORÁNEO

Las ideas que alumbran el último Arte Contemporáneo y más me interesan giran en torno a los conceptos que llamaré Principio Angélico (idea que debo sobre todo a Paul Virilio) y Movimiento Totalitario (nombre que tomo con traición de lo político). Empezaré por el Movimiento Totalitario porque tiene el rancio abolengo de las inquietudes románticas tras una obra de arte que no dejase parcela de la percepción por cubrir ni espectador por atrapar, en la Ópera conservamos la primera intención (no permitir una percepción ajena a la obra) como ya la encontramos en el Auto de Fe bajo disculpa espiritual. Siguiendo tales requisitos vemos hoy continuaciones en el Arte Multimedia (Interdisciplinar) que pretende seguir por la línea operística ya apuntada, y el Arte Público que persiste en superar la indiferencia de gran parte de la ciudadanía hacia el Arte Contemporáneo.

El Principio Angélico rector de muchas de las producciones actuales, es el más propio de nuestros días pues de él surge de manera espontánea y concluyente un espíritu de nuestro tiempo al que el *locus* de la acción ya no importa porque todo tiende a una sincronía imposible sólo al alcance de los dioses del pasado. Si observamos de cerca nuestras técnicas de comunicación veremos al espacio perder una presencia que va siendo ganada por la realidad de un tiempo que siempre se da al unísono [Paul Virilio]; de idéntica manera que vemos a los razonamientos ideológicos desaparecer ante el avance de un sentimentalismo que lo puede todo y que basa su estar en el mundo en la simpatía y compasión [Alain Finkielkraut], como sucede con las multinacionales (oenegés) de una lástima que exprimen hasta no dejar gota; además, y para mayor confusión, está creciendo un victimismo atroz que nos hace siempre irresponsables (nunca culpables, inocentes) de nuestros actos hasta alcanzar ese grado angélico [Pascal Bruckner] de bonhomía que nos lleva a la perfecta expiación del pecado por su misma imposibilidad. Simpatía, simultaneidad (o sincronía) y victimismo hacen de nuestra realidad última puro vértigo angelical al que sobran lugares y veci-

nos, tanto como exigen a las obras de arte dislocarse por el espacio expositivo porque el *locus* del objeto ya no posee importancia, realidad, sino que sólo se atiende a esa modificación en el tempo de la percepción que permite a muchos estar al tiempo ante la obra sin que ocurran interferencias, el espacio ha desaparecido y la obra se ha dislocado por un territorio tal cual permitan sus medidas variables [aquí también podríamos encontrar la presencia ya tediosa de la forma red (su concepto) como mal de época]. Otra peculiaridad que conlleva la dislocación de la obra de arte contemporánea es el incremento de las producciones realizadas a propósito para un lugar y sólo para ése; ahora entendida la dislocación en su sentido de pérdida de enraizamiento con el espacio general al que se deben las artes plásticas, al ser sólo posible en un lugar ideal bajo las especiales condiciones del momento de su ejecución, un momento único al ser privativo del lugar contratado para la ocasión, asunto éste que contradice lo anterior apuntado pero que en realidad sólo desvela el intento del arte por mantener la exclusividad de antaño, si las cosas se realizan para ese lugar, sólo el propietario de tal lugar (grandes instituciones) puede financiar el asunto (su disfrute),

muy lejos del consumidor común, del pequeño fetichista. La producción a propósito también resulta importante porque permite unir las dos pulsiones a que me estoy refiriendo como motrices del Arte Contemporáneo: Movimiento Totalitario y Principio Angélico. Bajo el prisma del Movimiento Totalitario podemos comprender el arte a propósito, aun como intento de dominio del lugar expositivo hasta el final, sin dejar escapar ni un estímulo, de manera que todo lo que suceda, el consumidor mismo, se encuentre bajo el imperio de un autor que se adueña del espacio de exhibición de su obra bajo sus prescripciones últimas. En realidad esta proliferación de las producciones a propósito en muchos casos oculta la precariedad de unas obras que a plena luz resultarían fallidas; pero centrando el análisis en aquellas que emplean la especificidad como parte de la representación son prueba de que la libertad del consumidor, para muchos artistas, está reñida con el logro del trasfondo que se busca, por eso la pertinencia de situarlas del lado del Movimiento Totalitario. Otra consecuencia, y ésta triste, de la tendencia del objeto artístico a su dislocación es la manía entre los artistas de llamar instalación a lo que sólo es una pieza que se des-

membra en unos pocos componentes adyacentes entre sí y muy a menudo tan sólo válidos como composición yuxtapuesta que amplía el campo perceptivo a fuerza de su despliegue espacial no porque suponga un verdadero logro de la emoción, sino por pura ganancia cuantitativa; esto, por descontado, atenta contra el mismo Principio Angélico al cosificar un asunto que sólo tiene sentido fuera del mundo mismo de las cosas, como se viene diciendo. Finalmente, y dentro también de las consecuencias al Principio Angélico, ahora en su manera más radical, vemos al cuerpo humano incorporarse con toda normalidad al material de las obras sin ningún límite, como si fuera pura representación ilimitada, recurso inagotable de expresión al que no cabe determinación alguna; pienso en este momento en la máxima del cuerpo ausente (obsoleto) de Stelarc, al que caben todas las expiaciones posibles que purgar; salvar al cuerpo del dolor es negarle su existencia, como también le cabe la conquista de la plena inocencia de un cuerpo al que las muescas dejan en mera relación eidética su trato con el orden natural del dolor, sin dolor ni hay castigo ni caben límites, fuera del sufrimiento no hay responsabilidad, y sin ella no podemos hablar más que de víctima,

objeto último de una represión que no percibes, tonto. Pero volvamos un momento a esa pulsión Totalitaria que encontramos entre los nuevos artistas, y muy especialmente la que dirige a la esfera interdisciplinar un tipo de trabajos sobre los que gira la obligación (de época) de su realidad a propósito, específica para el lugar que lo contrata; en este caso debemos pensar que la plena conquista del espacio expositivo exige su abordaje desde los distintos umbrales perceptivos que nos acercan al espacio mismo, dejar uno de tales umbrales libre será tanto como abrir al consumidor una puerta contra los intereses de la obra y su autor, como no se puede dejar nada por cubrir, el artista se ve obligado a recurrir a todo tipo de técnicas y así adentrarse en la interdisciplinariedad como forma misma del nuevo género que se le presenta; como sin querer se encuentra en el ámbito interdisciplinar, sin buscarlo ya está dentro del Movimiento Totalitario y persiguiendo al consumidor para no dejarlo respirar porque si entra en la obra (el espectador) lo hace ya no en la acepción figurada del entendimiento sino en el pleno sentido del ingreso físico en un espacio de la propiedad y gobierno del autor que nos permite un momento para entrar a ver y que te en-

tregues. Así, como quien no quiere la cosa ni sabe donde se mete, el autor contemporáneo se encuentra en la plenitud de lo interdisciplinar; como además la tecnología es cada vez más amigable, este mismo autor se atreve con todo y pasa del mundo de la luz al del sonido (si no son más que ondas) como va de lo tridimensional al plano, y todo para que al entrar en su obra no tenga donde cogerme: en la cuerda floja, así me veo cuando el autor interdisciplinar consigue su objetivo y me deja en el aire como a un ángel. Esto me devuelve al Principio Angélico, si la producción interdisciplinar me sitúa dentro del Movimiento Totalitario, al menos en cuanto al autor de la obra se refiere y muy en particular en las realizaciones a propósito, aunque también vale esta incardinación para las producciones interdisciplinarias en general que siempre son parte del Movimiento Totalitario, para el consumidor tales obras no son más que un camino hacia ese cielo en que será puro ángel; y ello por dos razones, la primera por su dislocación como receptor de la obra, inmerso en ella y rodeado en la totalidad de sus percepciones; en el caso de la producción a propósito en su extremo, el *enviromental-art*, se comprende al momento, pues el consumidor se ve envuelto

hasta un punto tal que pierde todo referente espacial, entra en la obra para dejar el espacio público compartido y verse fuera de él, del espacio. En el caso del *net.art*, el otro extremo de lo interdisciplinar, también se aprecia idéntica consecuencia al ser la pérdida de realidad lo que se busca sobre cualquier otra cosa; además, y en segundo lugar, se ve ganado por una simpatía sin límites al ver explotadas sus emociones al máximo; al perder el apoyo físico de los referentes espaciales, el consumidor se ve en el aire sin otro asidero posible que las fuentes de la emoción, a ellas se agarra y desde ellas se entrega en brazos del autor de una obra que no acierta a ubicar, de esta manera, de las tres formas posibles del Principio Angélico, la forma dislocada y la simpática se consuman en el espectador de la obra interdisciplinar como producción a propósito, aun en cualquiera de los otros modos de la interdisciplinariedad. La otra manifestación del Principio Angélico, el victimismo, la encontramos en el sujeto buscado por el Arte Público en su forma salvífica, aquella que parte de la condición ciudadana como situación víctima de las distintas estructuras de un sistema que sólo pretende su alienación y alejamiento de las fuentes de la comprensión de la realidad, su distancia

de aquellas obras que le sitúan en un estatuto paritario con el resto de elementos de la sociedad, así visto el Arte Público, como propedéutica y motor social de igualdades, esta forma del Movimiento Totalitario también se ve conformada con un consumidor al que rige el Principio Angélico en el sentido de víctima no culpable de su estado ciudadano como tal. Se preguntará ahora si las ideas rectoras del Arte Contemporáneo sólo operan de forma encontrada, es decir, si sólo se da el Movimiento Totalitario entre los autores, y el Principio Angélico entre sus consumidores; y no es así, como ya se pudo apreciar más arriba, aunque aparecen dudas. Situar, por ejemplo, el Arte Público como forma del Movimiento Totalitario parece indudable, al menos en cuanto al autor se refiere, como ya indiqué, pero en ese mismo autor podemos encontrar aun caracteres angélicos, como sucede cuando el autor de esta poética se siente intermediario entre la Igualdad buscada y sus víctimas, los peatones comunes, como simples y desafortunados episodios de la cosificación adquirida por las personas en nuestra época; al ubicarse en tal posición, un autor así se instituye mensajero de los dioses, la forma más simple y comprensible de lo angélico que en él se da ahora a raja-

tabla; tal posición demiúrgica le permitirá llevar al extremo de la bondad el principio de salvación de todos los ciudadanos, mejor ángel no cabe, como tampoco un modo mejor de ver al Principio Angélico darse entre los polos artísticos clásicos, el productor y sus consumidores. Claro que ahora, expuesta la cuestión para uno de los casos del Movimiento Totalitario, se exigirá otro tanto para un Principio Angélico que se espera ver manifiesto en la posición del autor; tal principio, bajo la forma de dislocación, se da siempre y por excelencia en ese error del Arte Contemporáneo que conocemos como *conceptual-art* y que, por encima, entiende lo artístico como trasunto tan inmaterial que sólo quepa en la mente del creador y todo intento de materialización es visto como una renuncia a su pureza, un imposible que sólo debe ser entendido como error de concepción; proscribir la fisicidad de la obra es como otorgarle un exclusivo estatuto eidético, o angélico. El mismo Principio Angélico, en el sentido simpatético, se encuentra en cada autor que vive el arte como salvación de las distancias conceptuales dadas cada vez que se impone la comprensión sobre el sentimiento, la renuncia al lenguaje siempre es un nimbo angelical innegable. Si para el Principio An-

gético encuentro motores tanto en el productor como en el consumidor, para el Movimiento Totalitario sólo encuentro casos en los impulsos germinales de la obra; me resulta, en este momento, imposible un consumidor totalitario, tan bulímico.



## ANGELI NOVI

L'art moderne a puisé la conscience de sa spécificité dans le grand rassemblement, toutes époques et toutes cultures confondues, opéré par les musées. Les musées ont été inventés par les sociétés démocratiques pour que soient restitués aux peuples les emblèmes de leur génie et les traces de leur histoire. Au travers des musées, l'art moderne est le produit des sociétés démocratiques; il est donc logique qu'il en devienne l'ultime point en fuite quand ses sociétés tout entières s'absorbent de plus en plus dans leur fonction muséographique. (Catherine Millet: *L'art contemporaine en France*. Paris, Flammarion, 1998. 303).

El museo, tras el intento con la biblioteca, fue campo privilegiado para suspender el orden temporal en sus objetos al cuestionar la autoridad de un tiempo por nadie puesto en duda en sus vidas pero discutido por todos en nuestras obras, ade-

más la mezcla, impuesta por el capricho científico a las cosas expuestas, consigue que pocos lugares resulten más democráticos y paradójicamente cotidianos (desde una perspectiva del hoy apuntada más abajo) que el immaculado espacio museístico; ver lo angelical encarnarse en un museo resulta tan inmediato como afirmar que a ese mismo museo la vida, y su tiempo, le está vedada; tampoco resultará raro si afirmo que un director de museo es un acomodador de cementerio bien pagado.

Titulo a esto *Angeli Novi* porque no puedo olvidar la acuarela de Klee, fechada en 1920, que Walter Benjamín llevaba en su pequeña maleta cuando decidió quitarse la vida, su aquí y ahora, en un instante nada angélico de la realidad europea.

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El án-

gel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras un cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso. (Walter Benjamin: *Tesis de Filosofía de la Historia* [1940], en *Angelus Novus*. Barcelona, Editorial Sur, 1970. 82).

La condición angélica del hombre aparece cuando las nuevas tecnologías de la información refuerzan el ahora y anulan el aquí de la condición humana gracias a la televisión, teleaudición y la, anunciada como inmediata, telepresencia; todo esto lleva al hombre a una dualidad, ora corpórea ora angélica, de difícil asimilación para el ciudadano común.

En la filosofía escolástica se habla de un aquí y ahora de la realidad del hombre, su *hic et nunc* según esa cima que representa la *Suma Teológica* de Tomás de Aquino, donde también podemos encontrar un minucioso *Tratado sobre los Ángeles* que, entre las cuestiones 50 y 64, estudia su naturaleza, operaciones y origen. Seguiré, como apoyo,

la edición de 1959 realizada en Madrid por la B.A.C. para observar cómo los nuevos tiempos occidentales están trascendiendo ese aquí del hombre, su condición espacial, de dos maneras porque «no hay para qué hablar de que el ángel sea medido por el lugar ni de que ocupe un sitio en lo extenso, ya que éstas son cosas peculiares del cuerpo localizado, por cuanto tiene cantidad dimensional». (*Suma Teológica*, 1 q.52 a.1).

El primer advenimiento angélico ocurre cuando el hombre (occidental) adopta la forma de televidente, teleoyente, teletrabajador, telepresente; «el ángel puede en determinado instante estar en un lugar, y en otro instante en otro, sin necesidad de que entre ellos medie tiempo alguno». (1 q.53 a.3), un estado que conduce, en el ciudadano occidental, a un conocimiento de la realidad telescópico. Si la televisión es una ventana al mundo, en ese preciso instante, el mismo mundo se convierte en un patio de colegio y te hace vecino del hombre más lejano (a la vez que te permite odiar a tu vecino físico, pero esto es una consecuencia ético-política que ahora no interesa). Bien, el televidente no tiene un *locus* propio, su espacio es el mundo completo empequeñecido por su visión telescópica (queda muy bien reflejado el estatuto

de la televisión con ese «ver sin estar» empleado por Emilio Lledó).

Cuando se instaure la sustitución de la ideología por el sentimiento nos encontramos ante el segundo momento de lo angelical que nos transporta a una rotunda disminución del mundo, fruto de la supresión de las fronteras físicas entre estados; ejemplo, la actual política de solidaridad impone al hombre una razón sentimental basada en la mera distinción entre lo bueno y lo malo sustentada por las oenegés, esto nos lleva a la condolencia con quien sufre sin mirar más lejos, tal espíritu piadoso acaba con las barreras, deshace la condición espacial del hombre, para convertirlo en puro aquí del dolor; soy, estoy, con quien me (se) duele, soy el ahora de la compasión para renunciar al aquí de la ideología que distingue los quién conforme a sus coincidencias con mis fines; los fines ideológicos como metas espaciales del éxito de la razón, ¿es bueno que el malo sufra? El absurdo de la simpatía dirá que no, no debe sufrir nadie, el sentimiento manda y la razón ya no gobierna; el Doctor Angélico lo confirma, «en los ángeles, fuera del amor gratuito, no hay otro amor más que el natural, y por tanto, no hay amor electivo». (1 q.60 a.2), y, antes, «en cuanto

que la inclinación natural le ha sido infundida por el autor de su naturaleza». (1 q.60 a.1). Encuentro ayuda en Toni Negri, en su *Carta a Massimo, Sobre lo Bello* (15.12.1988), donde, tras indicar que «El arte no es el producto del ángel sino la afirmación –cada vez el nuevo descubrimiento– de que todos los seres humanos son ángeles». (52,s), concluye su reflexión con esta seguridad «Volvamos, para terminar, a la definición, a la definición “republicana” de lo bello que opongo a la definición “angélica”. Entendiendo por republicana la tradición que ve lo colectivo como base de la libre producción del ser. Para lo bello, una excedencia, una innovación. Una libertad que es liberada, cada vez más libre, cada vez más potente. Mientras que el ángel es el símbolo de un déficit, de una relación que nunca se resolverá. Una inesperada ilustración de la confusión del ser que se opone a la construcción del ser y a su aclaración colectiva. Qué mal sabor de boca tiene el ángel. Qué impotencia se sorprende expresando. En el fondo, el ángel es todavía la demostración de un poder desengañado y maligno». (*Arte y multitud: ocho cartas*. Madrid, Trotta, 2000. 56).

Como sea, se pierde el aquí del hombre para pasar a vivir un ahora idílico y perpetuo, las co-

sas son en este momento, en aquel o en el otro, «El ángel está por encima del tiempo que mide el movimiento del cielo, ya que está sobre todos los movimientos de la criatura corporal. Pero, en cambio, no está por encima del tiempo que mide la sucesión de su ser después de no ser, ni del que mide la sucesión que hay en sus operaciones; y por esto dijo Santo Tomás que Dios “mueve a la criatura espiritual en el tiempo”» (1 q.61 a.2). Un síntoma claro de la dificultad que conlleva asumir esta nueva condición utópica (*u-topos*: en ningún lugar) lo tenemos en el bisoño usuario de teléfonos celulares y su «me encuentro en», qué me importa donde te encuentres, hablo contigo que es lo que quiero, no necesito saber el lugar desde el que hablas, necesito hablar; algo bien sabido por la publicidad cuando afirma que lo importante es hablar; también lo reconoce Antón Reixa, «Porque hay algunos que ya no es que seamos o estemos, sino que la vida, la tecnología y la angustia nos ha llevado a la extraña y paradójica situación de decir insistentemente la frase “estoy en el móvil” ... Por tanto, somos los que podemos decir “estoy en el móvil” sin temor a ser considerados enajenados. Poco más ... La frase “estoy en el móvil” ratifica nuestra obsesión por ser y estar en algún

sitio: la territorialidad de nuestro deseo ... Pero estamos todos juntos en el móvil. Estamos/somos en el territorio fracasado del “no lugar”. (*No somos: estamos (en el móvil)*). Madrid, Diario 16, Extra 16 «Quiénes somos», Martes 16 de Marzo de 1999). Para entender esta afirmación no debemos descuidar el sentido del nuevo concepto empleado «Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de “lugares de memoria”, ocupan allí un lugar circunscripto y específico». (Marc Augé: *Los «No Lugares». Espacios del Anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1992. 83). Pues bien, si el hombre pierde sus raíces, ya puede volar, es puro ahora, mero tiempo sin espacio, ya está en la casa de los dioses y conquista su condición angélica; de eso hablo, del espacio ausente en el nuevo hombre occidental

para llegar al puro tiempo presente: estricta condición angélica. Porque «El ángel es el Otro de Dios, sin el cual lo Mismo de Dios no sería posible. La incursión, la recursión del Otro en el Mismo podría servir de paradigma para una vasta gama de descubrimientos antropológicos. (Régis Debray: *El arcaísmo posmoderno. Lo religioso en la aldea global*. Buenos Aires, Manantial, 1996. 77).

Sobre este asunto, y en la presentación del catálogo de la exposición *TrashMedia* (Valencia, CC Purgatori II, 1998), apunté, y, ahora anoto, para mejor comprensión «El Principio Angélico, rector de muchas de las producciones {artísticas} actuales, es el más propio de nuestros días pues de él surge, de manera espontánea y concluyente, un espíritu de nuestro tiempo al que el *locus* de la acción ya no importa porque todo tiende a una sincronía imposible sólo al alcance de los dioses del pasado. Si observamos de cerca nuestras técnicas de comunicación veremos al espacio perder una presencia que va siendo ganada por la realidad de un tiempo que siempre se da al unísono [Paul Virilio<sup>1</sup>]; de idéntica manera que vemos a los

---

<sup>1</sup> En la entrevista publicada en el número 3 (1998) de *Acción Paralela* entre Catherine David & Paul Virilio, titulada *Alles Fertig: Se acabó (una conversación)*, podemos ver una referencia explícita

## razonamientos ideológicos desaparecer ante el avance de un sentimentalismo que lo puede todo

---

a la nueva condición angélica del arte «La instalación me interesa porque plantea el problema del lugar y el nologar. Tomemos tres ejemplos. En arquitectura, primero, el nologar del vestíbulo en la casa burguesa, un espacio semipúblico, semiprivado. La gente entra en un espacio semivirtual, porque entran sin haber sido invitados — como por ejemplo lo hace el cartero. El segundo es la cabina de teléfonos, que también es un lugar semiprivado y semipúblico: no hay allí otros cuerpos, tan sólo una voz. El tercero —que apenas ahora está empezando a funcionar— es el portal virtual —la «cámara de llamada». Una habitación habitada por el clon de tu invitado, su espectro. Puedes ver al clon, él te ve, le saludas, hueles su perfume ... Lo único que no puedes hacer es tomarte una copa de vino con él. ¡La telecata todavía no es posible!

Ese es el ejemplo de la deslocalización definitiva, el encuentro entre espectros, entre ángeles, la dislocación del encuentro real con el otro.

El arte participa en esta situación. Su aquí y ahora está también puesto en cuestión».

Pero ya encontramos alusiones implícitas en *El Desequilibrio del Terror* (1992, 69) «¿Se puede democratizar la ubicuidad, la instantaneidad, la inmediatez, que son justamente los dones de lo divino, dicho de otra manera, de la AUTOCRACIA?», y en *El Instante Luz* (1990, 105) «Aquí [en una comunicación interactiva en tiempo real] el acontecimiento *no tiene lugar* o, más exactamente, *tiene lugar dos veces*; el aspecto tópico cede entonces su lugar al aspecto teletópico; la unidad de tiempo y de lugar es desdoblada entre la emisión y la recepción de señales, aquí y allá *al mismo tiempo*, gracias a las proezas de la interactividad electromagnética», ambos recogidos en *Un paisaje de acontecimientos* (Barcelona, Paidós, 1997). Aunque, el problema de la dislocación del hombre contemporáneo, y de su arte, puebla toda su obra, «Al quebrar la unidad del ser, las dimensiones fraccionarias del espacio cibernético permiten trans-

y que basa su estar en el mundo en la simpatía y compasión [Alain Finkielkraut],<sup>2</sup> (como sucede con

---

ferir a un impalpable DOBLE *el contenido de nuestras* sensaciones, suprimiendo, junto con la distinción adentro/afuera, el *bic et nunc* de la acción inmediata». (*El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Buenos Aires, Manantial, 1996. 159), en la misma medida que su proposición de un tiempo intensivo sustituto del tiempo extensivo ordinario, «Disimulando el porvenir en la ultracorta duración de un directo telemático, el *tiempo intensivo* reemplazará entonces a ese tiempo extensivo donde el futuro todavía se disponía según la larga duración de las semanas, de los meses, de los años por venir». (*La máquina de visión*. Madrid, Cátedra, 1989. 88).

<sup>2</sup> «¿Se ha producido esta reconciliación [entre los hombres]? A modo de pluralidad, las redes y los flujos están edificando una sociedad planetaria. Angélicos, atareados y vigilantes, sus apóstoles están convencidos de encarnar la resistencia contra lo inhumano. Pero esta alternativa entre la euforia comunicacional y los viejos demonios es una falacia. Disimula, bajo la edificante apariencia de un combate primordial, la desaparición de la amistad en la sentimentalidad, el desvanecimiento debido al turismo generalizado de la tradicional distinción entre lo próximo y lo lejano, y por último, la victoria del coloquio mundial del mismo con el mismo sobre el mundo común y sobre la idea de humanidad que la gratitud presupone.

El proceso sigue su curso. Los acontecimientos no han llegado a significar un acontecimiento que sacuda al hombre moderno. El reino del sentimiento y la derrota, que sólo puede ser de la ideología, no han puesto fin al imperio del resentimiento. ¿Inutilidad del siglo XX?» (*La humanidad perdida*. Barcelona, Anagrama, 1998. 154).

En este mismo sentido ya se había pronunciado Gilles Lipovetsky, «Cuanto más se debilita la religión del deber, más generosidad consumimos; cuanto más progresan los valores individualistas, más se multiplican las escenificaciones mediáticas de las buenas causas y más audiencia ganan. La era posmoralista no significa expulsión del referente ético sino sobreexposición mediática de los valo-

las multinacionales de una lástima –oenegés– que exprimen hasta no dejar gota); además, y para mayor confusión, está creciendo un victimismo atroz que nos hace siempre irresponsables<sup>3</sup> (nunca culpables, inocentes) de nuestros actos hasta alcanzar ese grado angélico [Pascal Bruckner<sup>4</sup>] de bon-

---

res, reciclaje de éstos en las leyes del espectáculo de la comunicación de masas. El hechizo del deber rigorista termina, empieza el reino encantado de los mediashows interactivos de masas. Se perfila una nueva era, que mezcla las tradicionales parejas de oposición combinando generosidad y marketing, ética y seducción, ideal y personalización». (*El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona, Anagrama, 1994. 134).

<sup>3</sup> «La voluntad del ángel se emplea en cosas opuestas en cuanto a hacer o no hacer muchas de ellas; pero en lo que se refiere a Dios, como ve que es la misma esencia de la bondad, no oscila entre cosas opuestas, sino que, elija ésta o su contraria, a todas se dirige según Dios, en lo cual no hay pecado». (Tomás de Aquino, *o.c.*, 1 q.62 a.8).

<sup>4</sup> «¡No me juzguen: tendrían que ser yo para comprenderme! Cada cual se convierte en una excepción a la que el código tendría que adaptarse, cada cual deduce el derecho de su propia existencia. La ley, en vez de contener los apetitos de un ego desmedido, es requerida para que se ciña al máximo a sus meandros. Pero el sufrimiento cuando nos golpea confiere a ese relativismo un fundamento objetivo: nos purifica y nos gratifica con este regalo inesperado, la candidez recobrada. Y esta candidez no es sólo la ausencia de mal: es la imposibilidad de la maldad, de la villanía. No se trata de la inocencia relativa del hombre falible por naturaleza sino de la inocencia absoluta como estatuto ontológico, la inocencia del ángel que jamás puede pecar. Todo acto emanado de mí no puede ser malo puesto que yo soy su fuente y su procedencia lo santifica: me mantengo puro, incluso cuando por inadvertencia he cometido una falta». (*La tentación de la inocencia*. Barcelona, Anagrama, 1996. 130,s).

homía que nos lleva a la perfecta expiación del pecado por su misma imposibilidad. Simpatía, si-

---

En este mismo sentido, encontramos la afirmación de Robert Hughes «Desde que nuestra recién descubierta sensibilidad decreta que los únicos héroes posibles son las víctimas, el varón blanco americano empieza también a reclamar su estatus de víctima. De ahí el éxito de esas terapias de culto que nos explican que todos somos víctimas de nuestros padres: que por grande que sea nuestra locura, nuestra venalidad o incluso nuestra violencia criminal, no debemos ser culpados, ya que procedemos de “familias disfuncionales” ... Hemos recibido modelos de comportamiento social imperfectos, o hemos carecido del más elemental cariño, o hemos sido maltratados, o tal vez hemos sido sometidos a la insaciable lujuria de nuestro papi; y si creemos que no ha sido así, ello se debe únicamente a que hemos reprimido nuestra memoria». (*La cultura de la queja*. Barcelona, Anagrama, 1994. 17,s).

Dicho de otro modo, «La lista que enuncia las faltas de los padres es larga: se descargan de su responsabilidad en los enseñantes, dejan que los hijos se embrutezcan delante de la televisión, ya no saben hacerse respetar. A medida que el niño triunfa, las fallas de la educación familiar son más sistemáticamente señaladas y denunciadas. Ya no hay niños malos. Sólo malos padres». (Gilles Lipovetsky, *o.c.*, 165).

En fin que nos hemos vuelto unos ‘angelitos’ en ese sentido que tiene en español y que equivale a decir unos inocentes niños, a quienes de nada cabe culpar. Aunque a esta inocencia se podría contestar, como hace Margarita Rivière, «¿Ángeles? Ni mucho menos: verdaderos mutantes, un desafío en toda regla a los injustos límites de la naturaleza». (*Crónicas virtuales. La muerte de la moda en la era de los mutantes*. Barcelona, Anagrama, 1998. 70); a propósito de la facilidad con que cambiamos nuestros papeles sexuales (desde una bisexualidad a la moda), o llegamos a modificar nuestro cuerpo para cambiar de sexo o forma. Podríamos apuntar, en este sentido, la obra de la francesa Orlan y sus sucesivos procesos de transforaciones físicas que

multaneidad (o sincronía) y victimismo hacen de nuestra realidad última puro vértigo angelical al que sobran lugares y vecinos, tanto como exigen a las obras de arte dislocarse por el espacio expositivo porque el *locus* del objeto ya no posee importancia, realidad, sino que sólo se atiende a esa modificación en el tempo de la percepción que permite a muchos estar al tiempo ante la obra sin que ocurran interferencias, el espacio ha desaparecido y la obra se ha dislocado por un territorio tal cual permitan sus medidas variables [aquí también podríamos encontrar la presencia ya tediosa de la forma red<sup>5</sup> (su concepto) como mal

---

entienden su propio cuerpo como materia artística y objeto de los mejores cirujanos plásticos; y, fuera del ámbito artístico, que siempre resulta más reducido, el fenómeno de la anorexia como una tendencia decidida hacia la renuncia 'angélica' a la fisicidad del cuerpo.

<sup>5</sup> Con su habitual anticipación, Ernst Jünger, advertía «Tendencias parecidas se encuentran también dentro del mundo técnico. Se acentúan a medida que progresa la igualación mediante la automatización. Esas tendencias quieren, de un lado, integrar lo más pronto posible en el proceso a la persona singular o al menos familiarizarla con él, y, de otro, debilitar sus vínculos naturales. Estos son vínculos que individualizan; contradicen la estandarización llevada a cabo por la automatización y su aceleración. El choque propiamente dicho se produce entre el mundo erótico y el mundo técnico y sus leyes. Es un fenómeno de nuestro tiempo y en él se repite el poderoso encuentro entre el organismo y la organización, que es un fenómeno primordial, un profenómeno. Aparecerá en todas las inflexiones de los tiempos y antes de toda mutación.

de épocal. Otra peculiaridad que conlleva la dislocación de la obra de arte contemporánea es el

---

En la historia no es raro que en los sitios en que se pretende ejecutar algo grande se haga violencia a la Naturaleza y quede afectado el eros. Fenómenos como la ascética, el celibato, el aislamiento del ser humano antes de grandes hazañas físicas o espirituales, antes de consagraciones e iniciaciones religiosas, son conocidos en todas partes. Son fenómenos que van asociados a situaciones y esfuerzos inhabituales. De ahí que no pueda asombrar que también los grandes planes estatales se ocupen de cercenar las exigencias naturales. Es uno de los tributos que la organización impone al organismo, que el Estado impone a los poderes que, como el pueblo y la familia, han tenido un crecimiento natural». (*El Estado Mundial. Organismo y Organización* (1960), en *La Paz seguido de El Nudo Gordiano, El Estado Mundial y Alocución en Verdún*. Barcelona, Tusquets, 1996. 198,s).

Un punto de vista coetáneo, y bien distinto, nos ayuda a profundizar en la presencia del concepto 'red' en este contexto angélico «Primer “vector de información”, el ángel advierte que “el juego siempre se juega a tres” (Michel Serres). El tercero es el canal. Más exactamente, la red o la estructura técnica de transmisión. Comenzando por un soporte material. Tal sería sin duda el enunciado básico de una mediología. Sin un soporte, el pensamiento sería como la paloma de Kant privada de elemento: incapaz de elevarse. Así, sin el ángel, Dios sería incapaz de descender. Rehabilitar el ángel es rehabilitar la juntura técnica entre los reinos y los niveles de la realidad. Rehabilitar las flechas y los vectores.

Era la sustracción misma de lo Absoluto fuera del mundo la que, en el monoteísmo, hacía ineluctable la interfaz, imponiendo el “puente”, por lo imaginario, de lo divino simbólico a lo humano efectivo. Como la facultad imaginativa colma la separación abismal entre lo inteligible y lo sensible, el ángel es un monstruo necesario, una fantasía rigurosa, sin la cual lo Increado primordial no habría podido, lisa y llanamente, hacerse escuchar ni reconocer por sus criaturas. (Régis Debray, *o.c.*, 78,s).

incremento de las producciones realizadas a propósito para un lugar y sólo para ése (ahora entendida, la dislocación, en su sentido de pérdida de enraizamiento con el espacio general al que se deben las artes plásticas, al ser sólo posible en un lugar ideal bajo las especiales condiciones del momento de su ejecución, un momento único al ser privativo del lugar contratado para la ocasión<sup>6</sup>), asunto éste que contradice lo anterior apuntado pero que en realidad sólo desvela el intento del arte por mantener la exclusividad de antaño, si las cosas se realizan para ése lugar, sólo el propietario de tal lugar (grandes instituciones) puede financiar el asunto (su disfrute), muy lejos del consumidor común, del pequeño fetichista».

Siguiendo los principios descritos podríamos considerar cada uno de los ejemplares de la taxonomía de ángeles (sin atender a la forma perifrástica Ángel de Yahveh para referirse a la Teofanía) referidas por los tratados teológicos donde se nos indica que estos entes se dividen en nueve coros, según decisión del papa Gregorio Segundo. Serafines, Querubines, Tronos, Dominaciones, Potestades, Virtudes. Principados, Arcángeles

---

<sup>6</sup> Dicho de otro modo, la pérdida de autonomía de la obra de arte, que es el gran logro de la modernidad.

(como Rafael, secundado por Miguel, Uriel y Gabriel), para terminar en los mismos Ángeles. Algunos autores, de querencia hebrea, rescatan el décimo coro de Ángeles compuesto por las Almas cuyo Ángel Superior sería el Alma del Mesías, como hace Robert Fludd, y así lo recuerda Joscelyn Godwin (en su libro *Robert Fludd. Claves para una teología del universo*. Madrid, Editorial Swan, 1987), de quien tomo la anterior relación de nombres propios de los miembros de los distintos coros (63 y 119), si bien reducidos al número (de coros) dispuesto por Gregorio Segundo, como ya advertí, sin excluir aquellos nombres que, procedentes de la tradición apócrifa, no figuran en la Biblia. Puedo traer en este momento, ejemplos que no voy a dar, un sinfín de obras contemporáneas que serían vistas como repetición de las actividades del Ángel Exterminador (*Ex.* 12, 23.), por su inmersión en el estado de perpetua violencia en que nos encontramos, acorde con las órdenes recibidas por el referido Exterminador; como también dentro de los nuevos patrones del *net.art* y del arte digital, tipos de arte que poseen la característica común de verse desmaterializados por la pérdida de su fisicidad al recurrir a soportes no atómicos, según la expresión que le gusta emplear

a Nicholas Negroponte, conocido gurú de la era digital, pues la materia de su realidad la constituyen los puros bits del código binario que sustenta la nueva infoesfera por la que nos movemos, «Un bit no tiene color, tamaño ni peso y viaja a la velocidad de la luz. Es el elemento más pequeño en el ADN de la información. Es un estado de ser: activo o inactivo, verdadero o falso, arriba o abajo, dentro o fuera, negro o blanco» (*El mundo digital*. Barcelona, Ediciones B, 1995. 28); o enseguida situarnos ante quienes nos reducen a lo que casi siempre somos, unos angelitos, niños pequeños que aún juegan con muñecas porque, en el momento actual que habitamos, cabe tomar en cuenta esta afirmación realizada por Giorgio Agamben:

De alguna manera, la estética desarrolla la misma tarea que desarrollaba la tradición antes de su ruptura. Volviendo a unir el hilo que se ha despedazado en el entramado del pasado, la estética resuelve ese conflicto entre lo viejo y lo nuevo sin cuya reconciliación el hombre —este ser que se ha perdido en el tiempo y que en él debe reencontrarse, y que por ello a cada instante está en juego su pasado y su futuro— es incapaz de vivir ... De ser cierto, es decir, si la obra de arte es el lugar en el que lo viejo y lo

nuevo tienen que arreglar su conflicto en el espacio presente de la verdad, entonces el problema de la obra de arte y de su destino en nuestro tiempo no es simplemente un problema más entre todos los que pesan sobre nuestra cultura, y esto no es tanto porque el arte ocupa un puesto elevado en la jerarquía de los valores culturales (que por otro lado sufre cada vez más un proceso de disgregación), sino porque lo que aquí está en juego es la misma supervivencia de la cultura, desgarrada por un conflicto entre pasado y presente, que en la forma del extrañamiento estético ha encontrado su extrema y precaria conciliación en nuestra sociedad. Sólo la obra de arte le asegura una fantasmagórica supervivencia a la cultura acumulada ... Así la estética no es simplemente la dimensión privilegiada que el progreso de la sensibilidad del hombre occidental le ha reservado a la obra de arte como su lugar más propio, también es el destino mismo del arte en la época en la que, al haberse roto la tradición, el hombre ya no consigue encontrar, entre el pasado y el futuro, el espacio del presente, y se pierde en el tiempo lineal de la historia. El ángel de la historia, cuyas alas se han enredado en la tempestad del progreso, y el ángel de la estética, que fija las ruinas del pasado en una dimensión intemporal, son inseparables. Y hasta que el hombre no

encuentre otra forma de conciliar individual y colectivamente el conflicto entre lo viejo y lo nuevo, apropiándose así de su propia historicidad, parece poco probable que se produzca una superación de la estética que no se limite a llevar su desgarró hasta el límite. (*El hombre sin contenido*. Barcelona, Ediciones Áltera, 1998. 180, ss).

## AL ARTE LE SOBRA PIEL Y LE FALTA CARNE

Lo que sigue ya fue dicho y escrito de una u otra forma: espero no aburrir a nadie con estas palabras repetidas.

Como no lo voy a decir mejor, me conformo con recoger la 72 de las *Adagia* de Wallance Stevens (según la traducción de Marcelo Cohen publicada por Ediciones Península/Edicions 62) donde nos recuerda que «El poeta es el intermediario entre las personas y el mundo en que viven, y también entre las personas entre sí; pero no entre la gente y algún otro mundo». Intentaré llegar al mismo sitio y espero que con la misma claridad, aunque a veces lo menos seguro es que los artistas quieran acercarse a los demás de una manera sincera y no con la impostura del autor huyendo del estreno de una de sus obras al ver el teatro lleno; entre ciertos amantes de la alta cultura esto es un hito, en algo me equivoco si con-

cito la anuencia de tantos, aunque el reducto absurdo de quienes se esconden tras las palabras esdrújulas, y hasta sobreesdrújulas, por considerarlas más próximas a los sentimientos esdrújulos (perdón por la paráfrasis) y excelsos, no me interesa; caminan por la alta cultura pensándose de sus pocos partícipes y desprecian todas las manifestaciones populares, seguro que populacheras en su habla áurea, porque no se identifican en ellas desde una atalaya para la que no dan entradas; son personajes de cartón-piedra movidos por un olor gris a tiempo muerto. Por los callejones de poca luz, en horas plebeyas, la alta cultura corre para casa o ya va por el quinto sueño porque no sabe nada, y vive muy lejos de esa cultura popular que no comprende porque cree propia de una vida superficial y terrestre, muy lejos de la suya.

El Arte Público, al menos el que me interesa, tiene una conciencia clara de la finitud que somos, del tiempo que nos toca vivir y del que nos queda (esto en mayor medida), sin olvidar nunca la condición ciudadana que nos es común por vivir con otros, casi siempre ignorada (la condición común) por ese espíritu excelso al abrigo de obras cerradas sólo al alcance de mentes preclaras (en realidad parásitas) ignorantes de que el impacto

en la ciudadanía no es más que prueba del éxito comunicativo; pueden apuntarse miles de ejemplos contra esto, tengo contraejemplos para casi todo y en nada restan certeza a lo dicho, es un problema de interés y acentos, porque el lenguaje es falaz como el conocimiento.

Existen artistas que desean desde el primer día llegar a la trastienda de las cosas y sólo lo consiguen entrando al fondo de todos porque nosotros somos las cosas, no hay nada que haga a la cosa tal si no es a nuestro través, por eso cuando uno busca llegar a los demás para dejar en claro que estamos en el mismo sitio, el primer paso ya está dado.

Vuelvo sobre mis propias palabras, traídas desde otro sitio.

Desde hace tiempo distingo entre ciudadano, consumidor y usuario para entender los caminos que las nuevas formas artísticas abren a sus fruidores; empleo ciudadano cuando veo al destinatario de la obra integrado en su desarrollo de una manera vaga, inapreciable para él pero substancial para ella, descubierta al reconocer algo fuera de su sitio o puesto en la misma acera por la que el peatón pasa para ganar su atención, quien tras reparar en el desnivel ocurrido rebrota en ciuda-

dano desde su pobre anterior estado de peatón; consumidor señala al que deglute la obras con la bulimia propia del lector de fichas técnicas, siempre abajo y siempre a la derecha para que la reverencia ante la obra sea mayor y donde corresponde; usuario refiere a ese nuevo receptor de obras de arte que cree culminarlas porque interactúa con ellas al llamar la atención de la interfaz puesta entre la obra y él, algo que le lleva a las cimas de la concreción (mal de época que debería desaparecer a la velocidad con que deviene obsoleto cualquier ordenador), cansado de oír hablar de interactividad, el golpe de ratón, teclado o pantalla me parece un simple pasar la página que veo igual de interactivo.

Repito esto para dibujar el término ciudadanía como retrato de interlocutores capaces y competentes de las distintas manifestaciones artísticas, pero no porque lleguen al estado de inteligencia por sí mismos (también) sino empujados por un autor que renuncia a imponerse sobre lo demás tras haber descubierto que (él) no importa.

Entre las muchas contradicciones posibles incubo mi admiración por una lírica egótica que consiga fundar un sentido común casi de empuje épico, y esto sólo lo veo posible cuando el individualismo

renuncia a ser protagonista porque no hace falta pues de ello se parte, y tranquilo coadyuva al gozo, seguro de que la sonrisa encierra más que un ceño fruncido por el qué de la sorpresa no manifestada porque ya no te molestas; estamos de vuelta ¿verdad? No, estamos hartos de fingir.

Entre los miembros del Arte Público se da sobre todo un interés por influir en los demás mucho más acusado que el de trascender a los otros, quizá porque esa diferencia entre unos y otros no se reconoce o al menos no es algo que se tenga presente porque dudas de ella, desde luego no es ése el caso de artistas menos volcados a la ciudadanía a la que no dedican un tiempo que les roba sobrevolar las cosas.

Para mejor comprensión de la afirmación de Stevens tal vez fuera necesaria otra de sus *Adagia* y leer la 49, «La abstracción es parte del idealismo. Es en tal sentido que es fea», aunque prefiero insana porque feo no es palabra que descalifique bastante; la abstracción como peldaño hacia la nada ni dice ni tiene otro valor que el regocijo en uno mismo, salvo las contadas excepciones del viaje interestelar protagonizado por todos aquellos que se funden en una mística del sentido de fuerte raigambre extraterrestre.

Existe una paradoja que un egoísta ilustrado como yo (vamos, un neoburgués de los que tanto abundan por Europa) es incapaz de asumir: con el avance del tiempo, todo hacia adelante según férreas leyes de campanario, cómo es posible que pasen los días y se gane en individualidad si al ir a hacer vuelven a faltarnos manos y necesitamos otra vez como antaño y cada día más de los otros para culminar nuestros propósitos; hasta no hace mucho uno solo se las apañaba de lo mejor para llevar a término cualquier cosa, hoy con el complejo técnico-industrial para todo unas cuantas personas, y ello a pesar de haber logrado una película con lo que antes no pintabas un cuadro; una pista de por donde deben ir nuestros análisis para dar con la verdadera utilidad de un arte que devora una cantidad enorme de recursos económicos y sociales.

Cada vez soy más partidario de distinguir las artes en industriales y manufacturadas; en las segundas sobrevive la rancia intención de enfrentarse cara a cara y uno por uno, como a medida; dentro de este grupo tendría sentido hablar de Arte Público como intención distinta a la esperada; a las artes industriales (el cine, la radio, la moda, la publicidad, la música de baile, la televisión, el

*web.art*, entre otras) sólo les cabe el interés público, aunque en un sentido dependiente de los distintos poderes que participan en su producción nada atractivo y muy lejos del Arte Público Protestón o Protestatario que pone a cada cual en su sitio y al peatón lo deja en la calle con cara de domingo en medio de un ajetreado e industrioso viernes: en los días de a diario a la gente sólo le cabe esperar su dosis de tedio por el camino de todos los días, si los sacas de ahí estás yendo a por ellos, entonces nos encontramos con el Arte Público al que me refiero: si los dejas a su ritmo con las cosas de siempre eres un celoso guardián de su intimidad y respetuoso cultivador de unas inercias que los mantienen atados a una cotidianidad que no transpira, y esto lo puedes hacer desde el Arte Público Institucional o desde la Lírica del Yo como nadie y tú un poco menos.

El Arte Público brota sobre todo de las artes industriales, por eso ahora que las distintas tecnologías de la información y comunicación vuelven a pegar fuerte revive el concepto de lo público, tal vez porque ya no se desee ni quepa lo privado. No hay que descuidar estas cosas, hoy todo es en público y poco de lo público es bueno, en otro sentido que cabe considerar. Hasta ha-

ce nada uno se iba a vivir a la ciudad, o a una ciudad más grande, para conseguir el anonimato del que disfruto; no conozco a mis vecinos y casi ni les saludo, no tanto por no meterme en sus vidas, como porque no se metan en la mía; en una ciudad media como la que habito esto es común pero en decadencia, pasará a ser utopía del siglo 19 y ciudadanía a la Baudelaire.

Las miradas preguntonas (inquisidoras) comienzan por el tránsito de vehículos, es la primera disculpa, conocer el estado de las carreteras (de las vías de comunicación) para ver si la masa ociosa puede discurrir con la normalidad que supone ir todos a la vez a los mismos sitios y seguir haciendo lo de siempre a quilómetros de distancia, porque no se va a otra cosa; bajo disculpa de conocer el estado de las carreteras se dispone la óptica necesaria para vigilar los movimientos masivos, después las mismas cámaras lejos de los momentos extraordinarios se traen a las encrucijadas mayores de las ciudades para mantener el control sobre movimiento y desplazamientos; desde la periferia, como los viejos derechos de portazgo (hoy peaje de autopista), la vigilancia se planta en el centro de la ciudad y ante tus mismas narices observa el tránsito ya no de vehículos si-

no de peatones, pero no es suficiente, se descubre el tráfico malsano de la inseguridad y se tropieza con la utilidad de la televigilancia para impedirlo, en ese instante la gran ciudad queda reducida a plaza del pueblo que todos en un tiempo abandonamos, y volvemos a ser visibles y públicos, ya no anónimos. Así que dirigirse a lo público en tales condiciones poco tiene de interesante si no es hacia lo Público en un sentido distinto al que pueda tener estar en boca de todos, a su alcance, más bien será una intención Pública que devuelva tu anonimato y rescate tu privacidad como secreto necesario que te permita enfrentar los distintos poderes con lo poco que eres; mientras, los cultivadores de la Lírica del Poder sólo te dejan respirar para que sigas transparente porque cada vez que crees no ser visto, alguien te mira: y te ven desde su atalaya, torre de cristal y vigilancia.

Es un problema de velocidades, ya nadie para en una plaza ni pasea por ella, el peatón ha desaparecido y los métodos de captación deben recurrir a otras artimañas: buscar peatones si quedan, parar al conductor en su trasiego; esta afirmación podría parecer enemiga de lo anterior, seguro que también lo es, aunque intento además decir que

el Poder descubre la utilidad de la televigilancia para medir los desplazamientos de vehículos por la periferia de las ciudades y saber cuándo puede salir el siguiente en la carrera por el ocio; los poderes, utilizo indistintamente esta palabra en singular o plural porque todos los poderes responden al mismo Poder que todos conocemos, menos quien no se asume como carcelero; los poderes, decía, reconocen esta necesidad al comprender que el discurso de un Arte Público que levante al peatón de sus aceras ya no vale para nada, y no por inútil sino por su escasez, ni quedan peatones ni viandantes, sólo pasajeros o conductores, ahora el problema es modificar las velocidades de tránsito (algo que también sucedía con el peatón) pero llevado a un extremo que dificulta bastante la ejecución de las distintas prácticas de ganancia de la atención, no tanto en el pasajero: un peatón parado y aburrido, aunque siento la tentación de abundar en la relación entre el parado desempleado y el parado pasajero, no voy a alejarme del asunto; no tanto, repito, en el pasajero como en el conductor, al que has de extraer de varias inercias, muchas de ellas se me escapan en mi condición de peatón empedernido (o sea, ni parado ni parado). Por eso el arte público de los distin-

tos poderes es tan eficaz, porque ha sabido absorber al conductor e interesarlo con sus cosas (las del Poder, claro), es la ventaja del arte institucional, que disfruta de la connivencia de muchos, por el mismo interés que antes indicaba de hacernos transparentes y predecibles siempre.

A estas alturas cualquiera habrá comprendido que el arte público es, por encima de todo, el que el Poder practica cada día con nosotros para tenernos bien cogidos y dejarnos la exclusiva respiración de los sueños, puerta por la que muchos escapan y salud que otros necesitan; los sueños no me valen, no sé si sueño pero por lo que sea no lo recuerdo, unos dicen que duermo con profundidad, otros que me reprendo, podrían ser ambas las razones, el caso es que no tengo sueños y no me escapo por esta vía, necesito otras como el Arte Público con mayúsculas, escrito así porque su intención es otra, ponerle al Poder las cosas fuera de sitio, molestar algo y descolocar lo suficiente las piezas para que la partida no pueda comenzar, porque al empezar ya está perdida; no hay manera de enfrentarse al Poder y ganar, sólo hay formas de confundirlo para que la guerra no vaya contigo, maneras de salir por un momento del tablero y poder respirar un rato, ese tiempo

extra es el que te intentan dar desde el Arte Público al sacarte de la partida para que veas las reglas, suspendas los movimientos previstos y te des una vuelta por los alrededores de la vida, algo que el Poder no espera pero posible si dejas tu posición, te alejas de la trayectoria prevista y mueves lo suficiente para sacar de quicio a los poderes, dura muy poco pero basta para tomar aire, después la rutina te comerá los días, aunque saliste de madre el instante justo para que los miembros del Arte Público persistan en robar tu atención.

En realidad el arte interesa muy poco, así que algunos artistas muy preocupados por su falta de relevancia tratan de acercarse a los que nada quieren saber de ellos pero de una manera muy distinta a la atención que esperan quienes sólo buscan el reconocimiento; existen autores que no desesperan en su falta de repercusión, el tiempo se la dará y permanecen pacientemente encastillados porque no han llegado los tiempos para ellos, cuando lleguen serán reconocidos y obtendrán la relevancia que no tuvieron en vida porque fueron unos adelantados, y así viven tan felices, esperando su renacimiento y nada molestos porque su obra no trascienda por su precocidad; otros desesperan si nadie atiende a sus propues-

tas y las intentan cambiar para llegar a quien sea, porque hacer es llegar y entenderse, no basta con haber hecho ni consuela ser un adelantado porque quieres vivir los tiempos que te toquen para cambiarlos en lo posible; algo que nunca sucede con los adelantados que de tanto anticiparse nadie entiende y serán sus deudos quienes reparen en que su anticipación tuvo sentido (a nadie extrañará que me revienten las sensibilidades irrepetibles); no habitar la dulzura del triunfo en el porvenir para quien encuentra fallos si no obtiene repercusión desemboca en el Arte Público como manera de enfrentar el absurdo de un arte que no encuentra objetivos, muerto de mirarse el ombligo y vivo como si tal cosa.

En los últimos tiempos vemos al arte darle vueltas al cuerpo y su piel, dicen no encontrarse después del descubrimiento de enfermedades mortales que nos afectan, algunas de ellas con el marchamo de nueva plaga que lleva a los espíritus románticos, atentos a cualquier señal, a ver otra cruzada contra ellos mismos siempre al límite; esta misma inquietud por el cuerpo lleva a otros artistas a interrogarse por esa primera piel (la corporal es piel y punto) del vestido, así nos encontramos con autores, sobre todo femeninos, re-

pensando las funciones del ‘sus labores’ español durante tanto tiempo soportado; otros autores no femeninos o sí, no lo sé porque no me aclaro con esto de los intercambios entre género y sexo, como tampoco sé cuándo ofendo o no en este tipo de asuntos, otros (si compete el barra a, otra lo pondrá) siguen dándole vueltas a los ropajes y nuestra presentación en sociedad bajo un vestido, a menudo un uniforme; pero el arte tiene grandes miras, y entramos en la segunda piel, la habitación, la casa, y desde ella un grupo de nuevos artistas en bloque a reconsiderar nuestras relaciones con la arquitectura y sus funciones de aislamiento de las inclemencias, (aquí duele) de los demás, al final todo termina en una dicotomía entre lo público y lo privado que olvida que lo público no tiene piel y sólo exige carne, la carnalidad de la proximidad, del acercamiento y la ruptura de esas distancias inexistentes bajo el emporio de las telecomunicaciones, si no hay distancias habrá que ir despellejándose para dejar salir la carne que tenemos, habremos de quitar las pieles que nos damos hasta quedar en carne viva para los otros, ésta es la culpa, ese otros que no es cierto, impuesto a golpe de facticidad aunque no aparece por la realidad estricta en ningún momento, bueno, sólo des-

pués de las pieles que nos ponemos para conseguir una capa coriácea que nos deje antroposellados bajo distintos cierres que el Arte Público debe ir rompiendo para entrar en tu casa, en ti y cambiarte el ritmo, acercarte a los otros porque los otros también eres tú y lo tienes olvidado, cada sello es un lenguaje impuesto sobre cada piel con que nos visten los poderes para salir a la calle bien avisados y distintos a los otros, cada vez que sabes que no eres los otros, cada vez que consolidas la alteridad, el Poder crece contigo, cuando descubres que la alteridad es una cárcel muy sutil, desapareces tú y ganamos todos.

Aclaro que Arte Público no quiere decir arte en espacios públicos como tampoco quiere decir arte en las calles, plazas y demás sitios de reunión pública de las ciudades, sólo quiere decir arte que espera influir en los otros hasta que dejen de serlo por la renuncia a una piel que nos ha vuelto insensibles y autistas; de igual manera aviso que en ningún momento he tratado de arte comprometido sino de arte que quiere influir en los demás casi siempre desde el entretenimiento, algo, entretener, puesto en segundo plano como si tuviéramos mejores medicinas contra el tedio, como si las hubiera.



JESUCRISTO/A



## LA MÁQUINA DE FAX

Achaca Nicholas Negroponete (en *El Mundo Digital*) el éxito de la máquina de fax a la tortuosa relación del idioma japonés con el teclado *qwerty*, como nunca me he visto en el trance debo imaginármelo, y poco esfuerzo me cuesta aceptar la dificultad de llevar la caligrafía japonesa a la tipografía veloz que caracteriza al *ímeil*; si es cierto lo que Negroponete cuenta, el *ímeil* tardó mucho tiempo en imponerse porque las oficinas se entendían perfectamente a fuerza de facsímiles, ya no en Japón, a pesar del consumo de papel que esto supone y el encarecimiento añadido de las elevadas tarifas telefónicas. Es posible. Yo me inclino por creer que se repiten los pasos de la implantación de la imprenta, al principio muy unida a su parecido con los libros copiados a mano y realizados con entera similitud a los escritos por los copistas, superada la querencia por lo anterior,

la impresión cobra autonomía y sigue unas reglas propias alejadísimas de la distribución espacial de los amanuenses, con columnas, viñetas, decoraciones capitales e iluminaciones que convertían la lectura en tarea enmarañada contraria a la que los tiempos requerían, unos tiempos que ya anticipaban la máquina de vapor y la cámara oscura, porque es imposible leer un incunable en las dos patadas con que devoramos un ejemplar de quiosco. Me parece que el fax está en la transición entre lo físico y lo digital sostenida por la extraña creencia en la inagotabilidad de la materia, pues copiar de manera facsimilada es hacer otra vez, volver a materializar, contra la constancia actual de la finitud de las cosas que aboca a lo digital, algo que no es físicamente porque lo corporal es limitado y lo digital ha conseguido ser igual de completo y eficaz. Comprendo mejor el fenómeno de la máquina de fax como máquina de transición e introductora del fenómeno posterior del *ímeil*, una vez acostumbrado a prescindir del correo postal, por qué esperar días si lo tienes ahora mismo al otro lado de la línea, es verdad que se ve un poco peor, es como una fotocopia mala, bueno, hoy no porque ya tenemos máquinas de fax que son una impresora, pero no deja de ser una copia po-

bre; el mejor síntoma de su decadencia es que muchos emplean la tipografía reventada de fax como recurso estilístico (como otros reproducen formas de los primeros vídeo-juegos porque los actuales los superan de manera obscena); transcendido el tiempo de espera ya nadie te convencerá de aguardar días por algo, incluso si no es la copia; el fax consigue anticipar dos hábitos, tener las cosas al instante y despreciar el original, verlo innecesario, después viene el *ímeil*, y en ésas estamos.



## MUNDO EN RE

Con ingenuidad no característica en mí pero a veces inevitable, llevo toda la vida pensando que gracias a la electricidad y su corolaria luz eléctrica vivimos en un mundo en clave de sol: todo el día haciendo que la noche lo sea sólo cuando me canso de la luz y su significado (actividad, vigilia y mil cosas sólo asociadas a eficacia y rentabilidad); pero vivimos en un mundo en repetición (en re) con el prefijo re comiéndolo todo, baste ver el numeroso tráfico de palabras encabezado por un [re:] indicativo de su esencia replicada, rebote, o reflejo (sin dejar el re inicial del que no quiero apartarme); casi todo, hoy, tiene carácter de reforma o revisitación o reformulación o replanteamiento o revisión o reconciliación o relectura o, rediós, tantos sentidos del re como van de la remezcla a la reflexión más dudosa sin olvidar la simple repetición de palabras más anti-

guas (ésta sería la menos dolosa de todas las intenciones en re), maneras en que aparece el re para impedirnos llegar a ese estado recio necesario para ir seguros por el mundo.

## NET.ART PÚBLICO

Para restar miedo y acercar las cosas de la mejor manera que se me ocurre afirmo que esto del *net.art* no es para tanto si pensamos en el papel y lo vemos aceptar muchas cosas, aunque sin darle existencia completa a todo porque el papel necesita salir de sí para culminar lo hecho, en un pentagrama está todo predicho pero no hecho, y ya sabemos que las predicciones poco tienen de reales, en estos casos en que el papel predice, el *net.art* está más allá, en los otros el *net.art* es una forma más de arte que sólo aporta la novedad de limitar la palabra original al exclusivo significado de la fecha de creación, conservando cada una de las posteriores modificaciones en su misma raíz matricial.

Cómo empieza esto del *net.art* es una pregunta que cabría hacer un momento antes, cuándo empieza la *inet*, porque hablamos de *net.art* como

forma de arte específica a la *inet* (sobre el género de la palabra *internet* hay polémicas, acostumbrado al femenino, no pienso dejarlo).

En el principio estaba ARPAnet, es sabido, pero lo volveré a contar con las palabras de uno de los autores que más han hecho por la difusión de los derechos de reproducción libre y el *cyberpunk* (el escolio entre llaves que vendrá es mío). «La propuesta de la RAND [la RAND Corporation, la primera fábrica de ideas de la América de la guerra fría] se hizo pública en 1964. En primer lugar, la red \*no tendría autoridad central\*. Además, sería \*diseñada desde el principio para operar incluso hecha pedazos.\* Los principios eran simples. Se asumiría que una red era poco fiable en cualquier momento. Se diseñaría para trascender su propia falta de eficacia. Todos los nodos en la red serían iguales entre sí, cada nodo con autoridad para crear, pasar y recibir mensajes [llamo la atención sobre este modo postfordista, y creo que pretoyotista, de funcionamiento que hoy es tan habitual en los distintos ámbitos sociales y educativos]. Los mensajes se dividirían en paquetes, cada paquete dirigido por separado. Cada paquete saldría de un nodo fuente específico y terminaría en un nodo destino. Cada paquete recorrería la red se-

gún unos principios particulares. La ruta que tome cada paquete no tendría importancia. Sólo contarían los resultados finales. Básicamente, el paquete sería lanzado como una patata de un nodo a otro, más o menos en dirección a su destino, hasta acabar en el lugar adecuado. Si grandes porciones de la red fueran destruidas eso simplemente no importaría; los paquetes permanecerían en la red en los nodos que hubieran sobrevivido. Este sistema de envío tan arbitrario podría parecer “ineficiente” en el sentido usual del término (especialmente comparado con, por ejemplo, el sistema telefónico). Durante los 60, este intrigante concepto de red de conmutación de paquetes descentralizada y a prueba de bombas caminó sin rumbo entre el RAND, el MIT (Masachussets Institute of Technology) y UCLA (University of California in Los Ángeles). El Laboratorio Nacional de Física (National Physical Laboratory) de Gran Bretaña preparó la primera red de prueba basada en estos principios en 1968. Poco después, la Agencia de Proyectos de Investigación Avanzada del Pentágono (ARPA) decidió financiar un proyecto más ambicioso y de mayor envergadura en los Estados Unidos. Los nodos de la red iban a ser superordenadores de alta velocidad (o lo que se lla-

mara así en aquel momento). Eran máquinas poco usuales y de mucho valor y que estaban necesitadas de un buen entramado de red para proyectos nacionales de investigación y desarrollo. En el otoño de 1969 el primero de esos nodos fue instalado en UCLA. En Diciembre de ese año había cuatro nodos en la pequeña red, que se llamó ARPANET después de que fuera promocionada por el Pentágono. Los cuatro ordenadores podían transferir información sobre líneas dedicadas de alta velocidad. Incluso podían ser programados remotamente desde otros nodos». (Bruce Sterling: *Pequeña historia de Internet*. Traducción de Antonio Montesinos <[www.web.sitio.net/faq](http://www.web.sitio.net/faq)>).

Convendría también tener presente otro término que ocupa mucho al *net.art*, la palabra ciberespacio, acuñada por primera vez en 1982 por William Gibson en *Quemando cromo* (Ediciones Minotauro) y vuelta popular en 1984 con la publicación de *Neuromante* (en la misma editorial encontramos la versión española), con gran anterioridad a la existencia de las redes telemáticas de consumo y para futuro juego de los miembros de la comunidad internáutica; sin embargo coincido con Paul Virilio, y lamento no recordar qué libro lo afirma, en que ciberespacio va mucho más allá

de su asociación con la esfera internáutica y pondré como ejemplo el simple chirimbolo que los supermercados endosan como chivato en los artículos que no quieren ver robados, cada uno de ellos establece, junto con el detector de chivatos, un espacio de control que impide la libertad de nuestros movimientos, al menos la privacidad de ellos, este es el ciberespacio que se corresponde con el significado de la raíz griega del término *cyber*, el espacio de control. Quizá por esta razón fuese mejor el uso de la palabra infoespacio frente a ciberespacio, aunque la primera incline demasiado el peso hacia una información que no siempre se da, a no ser que veamos lo informacional como mera noticia, aviso de estar, y entonces sí.

Otra lectura que recomiendo es el reportaje de Douglas Rushkoff *Ciberia. La vida en las trincheras del hiperespacio* (Mondadori), para cobrar perfecta cuenta de que la conciencia expandida (entendida como la conciencia abierta a lo planetario tras el consumo de drogas psíquedélicas) es la verdadera precursora de la expansión de la conciencia, de esa conciencia internáutica que te lleva a estar en varios sitios en perfecta sintonía; sin toda la pandilla de drogotas que se dedicaron al desa-

rollo de la *inet* desde los primeros momentos hoy no sería lo que conocemos, y tampoco ha de sorprender tanto, creo que la formulación inicial de lo que sería ARPAnet ya contenía su condena a ser desarrollada por personas autónomas con nulo sentido de la jerarquía («*cada nodo debe ser autónomo en la gestión de la información, en el desvío de los paquetes*») y completamente audaces para resolver en momentos críticos, esto se compadece poco con el espíritu marcial de obediencia ciega. Como muy bien nos cuenta Rushkoff, las trincheras del hiperespacio están pobladas de *friquis* pasados de vueltas y entusiasmados con lo que hacen, fascinados con un trabajo de una manera que ninguna corporación ha sabido transmitir a sus empleados, por eso la *inet*, según esta visión, posee esa autonomía y expansión.

Perdón por el exceso de pies editoriales pero necesito a Pekka Himanen, *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información* (Destino), para desterrar el estúpido concepto de *jáquer* pirata del ciberespacio y fijarlo como simple utopista preinternáutico que ha encontrado en el hiperespacio su ambiente más propicio. En este ensayo se encuentra una reflexión profunda, más allá del docudrama televisivo, acerca de la figura

del *jáquer* como persona que conoce para compartir y comparte para conocer, haciendo del propio conocer una satisfacción que incluye a los demás. Después viene la tele y te dice que es el enemigo, pero bueno, para eso están los informativos, para asustarte con lo que no hay.

Llevo un buen rato dando vueltas sin centrarme en el *net.art*, a lo que quiero llegar, antes de hacerlo del todo me gustaría afirmar que el *net.art* supone una vuelta al cadáver exquisito desde otros medios y en este cadáver exquisito veremos conciliar lo artístico y lo científico en un mismo sitio si aceptamos la forma de entender al *jáquer* formulada por Himanen, a la vez que aceptamos el fenómeno del *net.art* como vanguardia artística del novecientos, con su característica mezcla de avance artístico sólo si social o político, en este sentido el *net.art* es un arte típico del siglo 20.

Bien, pues ya podemos ir a los principios del *net.art*, comenzando por el origen de su mismo nombre.

«En diciembre de 1995 Vuk Cosic recibió un mensaje anónimo. Debido a una incompatibilidad de software, el texto era un abracadabra en ascii prácticamente ilegible.

El único fragmento que tenía algún sentido se veía algo así como:

[...] J8~g# | Net. Art{-^s1 [...]

Vuk quedó muy impresionado: ¡la red misma le había proporcionado un nombre para la actividad en la que estaba involucrado! E inmediatamente comenzó a usar este término.

Unos meses más tarde reenvió el misterioso mensaje a Igor Markovic, que logró decodificarlo correctamente. El texto resultó ser un vago y controvertido manifiesto donde el autor culpaba a las instituciones artísticas tradicionales de todos los pecados posibles, declarando la libertad de la auto-expresión y la independencia para el artista en Internet.

El fragmento del texto mencionado, tan extrañamente convertido por el software de Vuk, decía (cito de memoria):

[\*] “All this becomes possible only with the emergence of the Net. Art as a notion becomes obsolete...”, etc.

Así que el texto en sí no era demasiado interesante. Pero el término que indirectamente trajo a la vida ya estaba en uso por aquel entonces.

Pido disculpas a los futuros historiadores del *net.art* –ya no disponemos de ese manifiesto. Se

perdió el verano pasado [de 1996], junto con otros preciados datos, luego de una trágica rotura del disco duro de Igor Alexei Shulgin». (Traducción de Brian Mackern. <[www.internet.com.uy/vibri/artefactos/index2.htm](http://www.internet.com.uy/vibri/artefactos/index2.htm)>).

El origen del término resulta revelador del mismo *net.art* algo oscuro que uno no llega a comprender de primeras si no conoce sus códigos, aunque esto sucede con todo, estoy pensando ahora en las experiencias de los antropólogos con aborígenes desconocedores de la fotografía cuando éstos son enfrentados a nuestros cánones de representación fotográfica y no ven nada, ni a ellos mismos (en un primer momento nadie comprende ni asume el *net.art* si no posee una familiaridad mínima con el hiperespacio), además se da en comunidad porque es informacional en el sentido estricto y exige al menos dos medio expertos, cada día menos, porque al *net.art* no le basta con ser visto, al estar lleno de guiños a un hiperespacio que debe resultar familiar al que se acerque, y sobre todo, reside en no sabes bien qué parte de qué disco, pero sin el disco deja de estar y ser, así que o las cosas funcionan bien o no hay *net.art* (el mayor problema de la tecnología actual radica en su fuerte dependencia de tan-

tas cosas que fallan en el peor momento y por eso cuando vas a montar algo terminas hablando bajito para que las máquinas no se mosqueen, como si sirviera de algo), podría seguir sacándole partido a esta anécdota sobre el origen del término de una cosa que de suyo exige muchas otras para estar y ser, sobre todo de una tecnología nada cara a los neoludditas.

Daré un paso más para ubicar el *net.art* como forma de arte electrónico. El arte realizado con medios electrónicos se inicia para depurar los procesos de seriación y se transforma con la llegada de lo digital y consigue la abolición de la seriación misma en favor de un vago estatus de plena difusión que elimina la pertinencia de lo original y se funde en esta nueva realidad plena de espejos adonde nos hemos ido a vivir muchos. Podrían distinguirse dos formas básicas de arte electrónico: la corpuscular, como sería el caso de televisión (en cuanto que su producción exige una materialidad física indiscutible), vídeo, instalaciones intermedia, obras para cederrón, que pueden o no ser interactivas, por citar algunas, y la ondular que encontraríamos en *web.art*, *net.art*, *spam.art*, *mob.art*, *gps.art*, *wap.art*, *code.art*, como forma especialmente radical del *net.art*, entre

otras por venir; la forma ondular no puede existir casi nunca fuera de los circuitos impresos, sin ellos no tendrían existencia inicial ni posterior, al contrario de lo que sucede con el arte electrónico corpuscular que, por ejemplo, reside en un cederrón ajeno ya a los circuitos que lo alumbraron, en este momento autónomo el ondular posee además la característica oculta de su fuerte dependencia lingüística formal en un sentido no figurado (primero bajo las reglas de un lenguaje de programación, algo que lleva a muchos analistas a hablar, sin más, de arte código), y es invasivo, acerca de esto no puedo extenderme mucho porque es algo sobre lo que reflexiono sin una conclusión satisfactoria, pero el arte electrónico ondular tiene la peculiaridad de poder estar donde no se le llama ni invoca, y cada día lo hará con mayor fuerza al progresar la sociedad enredada, pienso en este momento en los virus informáticos, gusanos y troyanos que a partir de su inicial empleo artístico-jocoso (aquellos *rabbits* de los sesenta desarrollados gracias a las teorías de Von Neuman sobre los autómatas replicantes y la máquina de Turing) se han vuelto pesadilla generalizada. En este apartado invasivo también podría entrar el concierto *Telesimphony* de Levin para

doscientos teléfonos móviles del público asistente a la obra estrenada este año 2002 en el festival Ars Electrónica de Linz <[www.aec.at/festival/](http://www.aec.at/festival/)>. Una obra que recuerda poderosamente una de las piezas iniciales del *net.art*, la del fundador de Irrational.org el «anartista» Heath Bunting». Su primer trabajo en Internet, hecho en 1994, fue un proyecto llamado *Kings Cross Phone-In*. En él Bunting enviaba en una página Web y varias listas de correo los números de teléfono de 36 cabinas telefónicas que rodeaban la estación de trenes King Cross de Londres, invitando a la gente a llamar a esos teléfonos y decir algo a cualquier hora del día. Las llamadas crearon una intervención musical que interrumpía la rutina de este lugar urbano de transportes, haciendo posible que los viajeros que circulaban hacia la estación charlasen con extraños de cualquier parte del mundo que llamaban simplemente para decir hola». (Rachel Green: *Una historia del Arte de Internet*. Traducción: Remedios Zafra. <[http://aleph-arts.org/pens/greene\\_history.html](http://aleph-arts.org/pens/greene_history.html)>).

También, y vuelvo sobre la condición invasiva del arte electrónico ondular de una manera que se está extendiendo fuera de este arte pero envuelto en lo que considero este nuevo modo de

aparecer las cosas casi paradigmático, y en este sentido sí que cabría hablar de ciberespacio a la Virilio, de la misma manera dejará de ser ajeno el arte genético como forma depurada del arte orgánico (cuyos precedentes podemos encontrarlos en la cría de perros y gatos o en la floricultura y jardinería, la técnica del bonsái sería la más llamativa) y cuyo fin será la invasión de las partes más íntimas de nuestro cuerpo o la restitución de la fantasía a su plena fisicidad, sigo abrigando el deseo de poseer un unicornio, lo llevo diciendo mucho tiempo y espero no morir sin lograrlo en versión para apartamento de ciudad sin complicaciones campestres.

Pero antes de seguir citaré algunos momentos del *net.art* que me parecen importantes, tras haber referido más arriba sus inicios en 1994 con Heath Bunting <[www.irational.org/cgibin/cv/cv.pl?member=heath#projects](http://www.irational.org/cgibin/cv/cv.pl?member=heath#projects)>, un perfecto representante del inicial grupo de virtuosos informáticos izquierdistas subversivos, como sucede con los fundadores de *The Thing* <[www.thething.net](http://www.thething.net)> en el año 1991, y sus posteriores repercusiones Nettime <[www.nettime.org](http://www.nettime.org)>, dependiente de *The Thing*, uno de cuyos miembros, Ricardo Domínguez <[www.thing.net/~rdom](http://www.thing.net/~rdom)>, jun-

to a Fran Ilich <delete.tv>, administra la lista net-time-latino de más reciente fundación, en 2000. Sin embargo todos estos parpadeos de los primeros años 90 no tienen repercusión hasta que en 1997 se realiza la primera exposición de *net.art*, *PORT: Navigating Digital Culture*, comisariada por Robbin Murphy y Remo Campopiano para MIT List Visual Arts Center, aunque un poco antes en España tenemos funcionando el servidor connect-arte <www.connect-arte.com>, regido por la web.artista Yoonah Kim, hoy discontinuado, y abierto el foro ::eco:: a iniciativa de LSA en <www.aleph-arts.org>, en idéntica discontinuidad.

Un tema recurrente en la *inet* es la borgesiana atribución errónea (con su correspondiente apropiación indebida) y los nombres múltiples. Un caso célebre es el registro del domino vaticano.org por 0100101110101101.ORG <WWW.0100101110101101.ORG>, que venían de *jaquear* la selecta y cerrada comunidad servicios artísticos hell.com <www.hell.com>, finalmente el Vaticano se hizo con la propiedad de un sitio que nunca había sido suyo. Como nombres múltiples destacaría los de Luther Blissett <www.lutherblissett.net> y Wu-Ming <www.wumingfoundation.com/>, continuadores del primero bajo los auspicios de Ro-

berto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca Dimeo y Federico Guglielmi, con históricos pronunciamientos como la huelga de arte 1999-2001, cuando Blissett, o los apoyos a los palestinos ya como Wu-Ming.

Creo destacable el caso de Ricardo Domínguez que, tras abandonar el grupo Critical Art Esemble de Florida (exploradores del término ciberespacio tras su acuñación por William Gibson), se traslada a New York para participar en la fundación del *Electronic Disturbance Theater* y desde *The Thing* dar cobertura a todo el *hacktivismo* que desde los primeros momentos se implica con la causa zapatista, asume la difusión de los *ímeils* originados en la Sierra Lacandona, lugar sin electricidad ni teléfono, además de promover las primeras manifestaciones en el ciberespacio y ser responsable del desarrollo de todo tipo de herramientas, tanto en .html como en javascript, para la realización automática de protestas en la web.

Dejaré la historia para abordar un asunto que se discute mucho y afirmar que el *web.art* es al *net.art* lo que el diseño gráfico a la pintura o la poesía, y me gustaría seguir con este equívoco entre lenguajes pues los ordenadores, la informática mejor, lo permite.

*Net.art* estrictamente hablando y hasta hace

nada es aquella parte de la producción electrónica ondulatoria realizada con el empleo exclusivo de recursos .html y javascript, hoy se acepta el flash y para eso no hay más que ir al sitio biblia del *net.art*, Rhizome <[www.rhizome.org](http://www.rhizome.org)>, y ver catalogados recursos típicamente web.artísticos como serían los compuestos con .swf.

El *net.art*, para otros elitista, y ante su posible museabilidad corpuscular, responde rompiendo las distancias con el ciudadano desde cada entrada a su misma casa en su ordenador personal, y este simple hecho invasivo que lo lleva a entrar en tu casa o tus locales de ocio hace innecesario en primera instancia su fijación museística, algo que me sigue resultando tremendamente anquilosado, poco veloz y ciego a los tiempos, sin embargo sí reconozco las posibilidades de acercamiento a una tecnología de escala consumista que uno no siempre puede abordar porque se tarda más en tener el dinero suficiente para renovar el equipo personal de lo que uno desearía, así que las obras que consumen grandes recursos informáticos pocas veces pueden ser saboreadas desde los modestos equipos del navegante doméstico; en este caso del museo conceptual que te proporciona los instrumentos para ingresar en una

realidad a la que tus recursos domésticos no pueden llegar, sólo en éste, vale el museo como difusor de *net.art*, salvados estos casos devoradores de recursos no le veo utilidad al museo como receptáculo del *net.art*, tampoco como su sancionador pues las atribuciones de calidad proceden del impacto (el número de visitas, también conocido en este medio como *bits*, entre los navegantes).

Esta afirmación me permite extender mi reflexión a la esfera del Arte Público porque no hay que olvidar uno de los elementos que definen el Arte Público tal y como yo lo entiendo, la ruptura de la distancia entre la obra y su fruitor, algo que el *net.art* consigue plenamente al disolver el concepto de espacio hasta hacerlo puro tiempo de encuentro, disuelta la realidad física corpuscular, y consolidada su eficacia ondulatoria, el sentido de las distancias físicas desaparece para establecer experiencias de encuentro temporal para el que no hallo otro impedimento que la sincronización horaria. Algo que permite abordar la cuestión de la museabilidad del *net.art* desde una posición menos formal al constatar que el Arte Público nunca está en los museos, no porque no estén abiertos sino porque el museo siempre es un pe-

destal al que el ciudadano nunca llega a subir, y no alcanza su altura porque nadie se molesta en ponerle la escalera que lo eleve y sitúe a ras del pedestal, en realidad la cosa se expresa con mayor propiedad imponiendo al museo la obligación de elevarse al nivel del ciudadano, subiéndolo al hiperespacio.

Aunque los museos de que hablo en este momento, los de arte contemporáneo, ya no son los mausoleos de antaño sino que hoy, debido a la presencia de nuevos géneros artísticos como la intervención a propósito temporal o efímera, la instalación temporal multimedia, la *performance* en sus múltiples variantes, y las artes íter o transmedia, géneros que son casi pensados para el museo o los grandes centros de arte (sobre todo grandes en presupuestos), desde el ingreso de los museos en este juego y competición por aparecer en los papeles y tener repercusión pública, dejan de ser lugar de memoria para ser guía de los tiempos hasta el punto que la anterior justificación darwinista del hábitat artístico que llevaba a las obras de arte al museo tras su paso por el estudio del artista y su exhibición en galerías de menor a mayor prestigio, momento del prestigio que abría la puerta del museo en relación directa con el rango de la gale-

ría, ahora, tras la vorágine mediática, opera al revés porque es el museo el que nutre a las galerías de la repercusión necesaria para unos artistas cuyas piezas serían inabordables fuera del museo. Así que hoy el museo genera realidades y discursos que antes sólo entreveía tras mucho tiempo.

Pero esto no lo hace más público por más abierto al público que esté y por gratuito que sea. También las galerías permanecen abiertas al público y casi todo el arte que presentan es privadísimo encastillamiento en un lenguaje muy particular realizado de una manera exclusiva para un pequeño grupo de avisados espectadores, nunca se molestan en situar como parte de la interlocución real a ciudadanos paritarios, cuando entre los miembros del Arte Público se da sobre todo un interés por influir en los demás mucho más acusado que el de trascender a los otros, quizá porque esa diferencia entre unos y otros no se reconoce o al menos no es algo que se tenga presente porque se duda de ella, desde luego no es tal el caso de artistas menos volcados a la ciudadanía a la que no dedican un tiempo que les roba el sobrevolar las cosas.

Por eso en mi casa, sin otra distancia que el tiempo de encuentro, el *net.art* se me presenta como una de las formas más directas de Arte Público.



## DOS COSAS SE IGNORAN

Dos cosas se ignoran muy a menudo, que no vivimos en una sociedad post nada, porque habitamos el sitio de siempre unos días después, y esos días más tarde, hoy, casi con toda seguridad se llaman sociedad de la información (en su versión blanda) y era del control (o cibernética) en la cruda; la otra es su consecuencia, como vivimos en tiempos en que la información vuela, todo se queda pequeño enseguida, aunque lo pensemos como inmenso porque atendemos al viejo sentido de espacio como distancia conquistada y no desde la sensata medida del tiempo invertido en el recorrido, por eso en la vieja expresión ‘aldea global’ elevamos el adjetivo a excitante hasta hacerlo globalización y olvidar la importancia de una substancia indicativa de la ausente sociedad de la información porque vivimos en la mera aldea del todos bajo control, esto aclara las cosas hasta obligarnos a reconocer que sólo hay era cibernética y postnada.



## ÍNDICE



AVISO .....	7
A LO LARGO DE LA HISTORIA .....	9
PATHOS ES LA PASIÓN .....	13
EL ÚLTIMO MONO DESAFÍA A DARWIN .....	21
CORRÍAN LOS CINCUENTA .....	35
EL PRINCIPIO DEL ERROR .....	43
UNA CONTRADICCIÓN .....	47
PLUSVALÍA Y GÉNERO ARTÍSTICO .....	55
RODALIES .....	67
LA RESTAURACIÓN DEL SIGNIFICADO .....	77
FRAUDE DE REALIDAD: FOTOGRAFÍA .....	83
LAS IDEAS QUE ALUMBRAN EL ÚLTIMO ARTE CONTEMPORÁNEO .....	91
ANGELI NOVI .....	103

AL ARTE LE SOBRA PIEL Y LE FALTA CARNE .....	123
JESUCRISTO/A .....	139
LA MÁQUINA DE FAX .....	141
MUNDO EN RE .....	145
<i>NET.ART</i> PÚBLICO .....	147
DOS COSAS SE IGNORAN .....	167

## TÍTULOS PUBLICADOS EN ESTA COLECCIÓN

1. AYALA, FRANCISCO  
*Un caballero granadino y otros relatos*
2. SANCHIS GUARNER, MANUEL  
*Les barraques Valencianes*
3. NIEVA, FRANCISCO  
*Las aventuras de Tirante el Blanco*
4. BUERO VALLEJO, ANTONIO  
*El futuro del teatro y otros ensayos*
5. LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE  
*Velázquez o la salvación de la circunstancia*
6. ORTS ROMAN, JUAN  
*Guión de la Festa o Misteri de Elche*
7. SÁNCHEZ, ALBERTO  
*Don Quijote, ciudadano del mundo*

8. SIRERA, RODOLF  
*El veneno del teatro*
9. FERRERES, RAFAEL  
*Moratín en Valencia*
10. RANCH FUSTER, EDUARDO  
*Pío Baroja en Valencia, pequeños estudios barojianos*
11. GARCIA DE ENTERRÍA, EDUARDO  
*De Fray Luis a Luis Rosales (escritos literarios)*
12. SILES, JAIME  
*Mayáns o el fracaso de la inteligencia*
13. DE LA CALLE, ROMÁN  
*John Dewey, experiencia estética & experiencia crítica*
14. SANTONJA, GONZALO  
*A la lumbre del día: notas y reflexiones sobre la lengua y la literatura de los sefardíes*
15. DE LA CALLE, ROMÁN  
*Senderos entre el arte y lo sagrado*
16. ROSA, JAIME B.  
*Creación y destrucción en la vida y obra de Rimbaud*









NILO CASARES, crítico de arte y comisario independiente de exposiciones es además promotor de *net.art* y arte público.

«Lo que sigue lo he ido soltando en reflexión procesual, algo así como el *work in progress* de los artistas pero con la mediatez del que llega por detrás; no indicaré por donde han ido cayendo estos diferentes ensayos de dar con el meollo de las cosas, y no lo haré por mi desobediencia al mecanismo implantado por la industria de la cultura (cuyo primer valedor es el sistema universitario) de respeto a lo dicho; el lenguaje no tiene dueño como no lo tienen las palabras ni el azar de juntarlas de una u otra manera en una sucesión de logros de los que sólo conocemos al pillín adoctrinado por el respeto a los maestros, los mismos que infunden reverencia y cautela, sentimientos que no guardo. Si alguien sospecha que no cito por caradura o no saber hacerlo, le dedico uno de los pasajes, con tantas citas como pude introducir: si no hay más es por mi ignorancia» N. C.

ISBN 84-7822-422-X



9 788478 224227