

Un palo al agua
Ensayos de estética
Ernesto Castro



Lectulandia

Un palo al agua reúne los mejores ensayos de estética de Ernesto Castro, que lo mismo teoriza sobre la muerte y la función del arte que se enfrenta sin complejos a la obra de Nicolas Bourriaud, Michel Houellebecq, John Ashbery o Doris Salcedo, entre otros teóricos, narradores, poetas y artistas que reciben un «palo» en este libro. Nuestra selección abarca media década de labor crítica por parte de uno de los ensayistas jóvenes españoles que menos miedo tiene de mojarse con sus opiniones. En sus páginas encontrarás las herramientas necesarias para comprender el problema de la identidad personal en internet o la tradición artística del siglo XX, desde las vanguardias históricas hasta los movimientos sociales de las últimas décadas, y de ahí, a la neutralización institucional contemporánea. Si los clásicos pensaban que era una pérdida de tiempo escribir en el agua, estos salpicones teóricos, este tirarse a la piscina de la cultura actual, no solo demuestra la existencia de una generación de intelectuales que viene «pegando fuerte», sino también que sus golpes pueden llegar a crear olas.

Lectulandia

Ernesto Castro Córdoba

Un palo al agua. Ensayos de estética

ePub r1.0

Primo 02.05.2017

Título original: *Un palo al agua. Ensayos de estética*
Ernesto Castro Córdoba, 2016

Editor digital: Primo
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

La muerte del arte.

La muerte del arte es una fórmula poco afortunada, refiere a un momento de la historia del arte mediante una metáfora orgánica y, en este sentido, presupone un isomorfismo entre vida e historia. Ahora bien, si no se especifica un poco más, resulta de una trivialidad apabullante el afirmar que aquello que conocemos como historia del arte podría tener un comienzo y un final, similar a los organismos vitales. Es más, si atendemos a los desarrollos teóricos concretos de esta problemática general en el campo de la teoría estética, caeremos en la cuenta de los límites a los que se enfrenta esta analogía: ninguno de los autores relevantes que toman parte en la disputa comprende la muerte del arte bajo el modelo de la *extinción*, importado del campo de la biología, donde la desaparición de los organismos vitales es el fruto de la incidencia no intencional de ciertas condiciones ambientales sobre aquellos factores que posibilitan el desarrollo de la vida, sino que, por el contrario, la muerte del arte, cualquiera que sea la versión que escojamos, se comprende bajo el modelo de la *superación*, importado del estudio de la conducta humana, donde la desaparición de una entidad se concibe como el resultado intencional de un proceso dirigido por agentes racionales que realizan acciones de acuerdo a fines. Más que de muerte, habría que hablar, por tanto, de suicidio del arte.

Queremos adelantar, antes de nada, una sospecha acerca de la legitimidad del tipo de discursos que se van a exponer aquí. Decía John Elster en su *Tuercas y tornillos* que el impedimento para el desarrollo de las ciencias sociales radica, principalmente, en el recurso a analogías, producto de la importación acrítica de modelos conceptuales que pertenecen a otros campos de estudio (Elster, 1989: 79). La problemática conceptual articulada en torno al tópico de la muerte del arte sufre, a nuestro juicio, el mismo problema similar a todas las disputas articuladas en torno a analogías: es un pseudo-problema teórico, derivado de una interpretación metafísica del proceso histórico, totalmente errado en sus presupuestos analíticos, al igual que el resto de teorías escatológicas que se dedican a describir, con toda minuciosidad de detalles, el estado de las cosas durante los últimos días de la humanidad. Pero, a juzgar por los hechos, el éxito de esta problemática debe cifrarse, no tanto en su capacidad explicativa o en la profundidad de sus interpretaciones, sino en su capacidad para dar de comer a una caterva de redactores de catálogos en apuros. Quede dicho esto a modo de advertencia.

1.

El origen de la problemática se remonta a un pasaje inicial de *Lecciones de estética* de Hegel, donde el filósofo alemán estipula una serie de premisas metodológicas sobre su enfoque de lo bello (dado que la estética tiene como objeto de estudio lo

«bello», en general, y «lo bello artístico», en particular), entre las cuales se cuenta la constatación del carácter pretérito de su objeto de estudio: «Para nosotros la determinación suprema del arte es en conjunto algo pasado»^[1]. Esta afirmación, por provocativa que nos pueda parecer, es en realidad una redundancia dentro del sistema filosófico hegeliano, una aplicación particular de aquél conocido principio ontológico según el cual hay un desfase entre razón e historia, desde la perspectiva de la autocomprensión filosófica. En palabras del propio Hegel:

«la filosofía llega siempre demasiado tarde. En cuanto *pensamiento* del mundo, aparece en el tiempo sólo después de que la realidad ha consumado su proceso de formación y se halla ya lista y terminada. Lo que enseña el concepto lo muestra con la misma necesidad la historia: sólo en la madurez de la realidad aparece lo ideal frente a lo real y erige a este mismo aprehendido en su sustancia, en la figura de un reino intelectual. Cuando la filosofía pinta con sus tonos grises, ya ha envejecido una figura de la vida que sus penumbras no pueden rejuvenecer, sino sólo conocer; el búho de Minerva sólo alza su vuelo en el ocaso»^[2].

La relación de identidad ontológica que media entre lo real y lo racional, tal y como la estipula Hegel en su *Lógica*, se revela en la Historia con cierto lapso de tiempo entre el *advenimiento* y la *comprensión* de los acontecimientos históricos. Antes de elevar la realidad a concepto, la filosofía requiere de la reificación de aquello que va a estudiar en algo ya dado, finito y terminado. El hecho mismo de que los objetos artísticos se ofrezcan al escrutinio intelectual es un síntoma de su carácter pretérito. La momificación del arte es una condición previa de posibilidad para su comprensión intelectual. Frente al tiempo filosófico, capaz de aprenderse a sí mismo como concepto, el tiempo del arte se revela como un tiempo inconsciente acerca de sus propios fundamentos. Este carácter pretérito del arte a ojos de Hegel no es, sin embargo, una propiedad trivial, derivada *exclusivamente* de la naturaleza del análisis filosófico, sino que arte y filosofía se encuentran en una relación de sucesión histórica perfectamente determinada por la lógica del desarrollo histórico.

De acuerdo con la filosofía de la historia hegeliana, la historia se conforma por una sucesión de momentos que contienen en sí mismos el germen de su superación. Cada periodo histórico contiene dentro de sí su propio sepulturero y la lógica de la sucesión histórica se articula de acuerdo con los principios de la dialéctica, que opera mediante oposición y síntesis, donde cada momento resume y sintetiza al anterior. Hegel refiere al motor de este proceso, aquél en virtud del cual se realizan las transiciones, con el término *Aufhebung*, de difícil traducción, puesto que significa al mismo tiempo conservación y elevación: la asunción del tiempo pasado en el tiempo presente, gracias al reconocimiento de la diferencia histórica que media entre ambos. Todo este proceso de superación sin retorno está alumbrado por la consumación de un

principio metahistórico que, mediante un proceso de enajenación y reconocimiento, se revela a través de la Historia como Razón. La sucesión temporal es, por tanto, la manifestación de una jerarquía ontológica subyacente: los sucesivos estadios del desarrollo histórico no son sino expresiones imperfectas de la Razón en su esfuerzo titánico por alcanzar el estadio de reconciliación final. Los productos tardíos de la Historia se revelan como realizaciones perfeccionadas de una misma sustancia que pugna por devenir sujeto. Así, la filosofía de la historia de Hegel se puede comprender, en una lectura vulgar, como una justificación filosófica de la noción pre-teórica del progreso: el proceso a través del cual la humanidad se dirige hacia una realización cada vez mayor de sus facultades.

De acuerdo con esta concepción lineal del progreso, como un proceso temporal irreversible de asunción sin retorno, en el que cada estadio es una expresión más perfeccionada de un Espíritu que conduce la historia hacia su reconciliación final, Hegel afirma que el arte, en tanto manifestación sensible de la idea, es sólo un estadio (y no la consumación) del proceso. El arte bello consume su contenido supremo cuando se sitúa en un entorno social e histórico propicio, dentro de las prácticas culturales que son debidas dentro del círculo comunitario de la religión. En este contexto el arte se convierte en una manifestación de lo divino, de los intereses más profundos del hombre, de las verdades más amplias del espíritu. La consumación del arte bello, según Hegel, se encuentra en la escultura griega, donde se produce una síntesis entre forma humana y forma divina. «Entre nosotros, afirma Hegel en *La razón en la historia* (1822), el arte no puede ser, como entre los griegos, el modo supremo en que se representa y se aprehende lo verdadero, y sólo puede tener una posición subordinada»^[3]. La muerte del arte se concibe, por tanto, como una distancia necesaria para la aprehensión conceptual de los objetos artísticos, una distancia histórica que implica una jerarquía ontológica (la asunción de la manifestación sensible por la razón autoconsciente)^[4].

2.

«La mayor parte de la mierda que hoy pasa por cultura no consiste sino en fragmentos descuartizados —reproducidos mecánicamente y sin el menor respeto por su significado original— de los desperdicios dejados por el derrumbamiento de todas las culturas del mundo»^[5].

El programa original de la Internacional Situacionista (IS) era una síntesis estético-política entre el impulso socialista de revolucionar la sociedad y el impulso romántico de transformar el propio yo. Este programa sintetizó y elevó al cuadrado los gestos de radicalidad que se hallaban presentes en la vanguardia histórica. De hecho, en su búsqueda por alcanzar un estado de autenticidad interpersonal previo al

capitalismo, y en su denostado afán por *epatar a la burguesía*, el situacionismo es la expresión más refinada del modernismo estético, cuyos artistas, elevados a la categoría de artífices supremos, estaban obsesionados con la utopía del «nuevo mundo» y el «nuevo hombre».

Isidore Isou, el padre del letrismo y cofundador de la IS, publicó en 1947 su *Introducción a una nueva poesía y a una nueva música*, donde propuso un análisis genealógico de la poesía. La historia de este género está regida, según Isou, por un movimiento pendular de carácter dialéctico, basado en dos tendencias antagónicas: una tendencia expansiva marcada por la adquisición de logros expresivos, y una tendencia de «debastado» marcada por el progresivo suicidio del campo creativo. La primera tendencia habría alcanzado su cenit hacia 1857 y, a partir de ese momento en adelante, asistiríamos a una reducción paulatina de la poesía a sus elementos mínimos de significado. Charles Baudelaire sería el primero en privilegiar los elementos formales sobre el contenido mimético de la poesía al reducir la dimensión narrativa del poema al contenido anecdótico. Isidore Duchase, más conocido como el conde de Lautréamont, iría más allá al abandonar la anécdota en favor del encuentro arbitrario de realidades en un mismo plexo de sentido (recordemos aquél brillante anticipo de la lógica expositiva de los escaparates en las grandes superficies comerciales: «*la recontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et un parapluie*»). Arthur Rimbaud reduciría la realidad a la concatenación rítmica de conjuntos sintácticos. Stephané Mallarmé reduciría esos conjuntos sintéticos a un trabajo espacio-temporal, donde el vacío de la página en blanco cobra todo el protagonismo. Paul Valery apostaría por una pureza poética basada en la cadencia, el sonido y la distinción de las expresiones. Los dadaístas, con Tristan Tzara y Kurt Schwitters a la cabeza, harían estallar la unidad mínima del sentido (el morfema), explotando las riquezas de la modulación vocal^[6], hasta igualar la poesía con el berrido. Los surrealistas se las ingeniarían con la escritura automática para acceder a los automatismos discursivos incorporados en lo más profundo del inconsciente. Llegaba el turno de los letristas cuyo trabajo con las letras del alfabeto, que consumiría la tendencia de «debastado» y abriría una nueva tendencia expansiva, tenía como propósito «la superación del arte a partir de la autodestrucción de la poesía moderna», en las palabras programáticas de Isou.

La sección inglesa de la IS señaló, en su panfleto incendiario *Transformación de la miseria y transformación del proyecto revolucionario*, que el arte habría de encontrar su realización en la práctica revolucionaria, al mismo tiempo que la práctica revolucionaria habría de hallar su lugar en el arte, luchando juntos contra la *incapacidad de vivir* que había caracterizado a la clase trabajadora inglesa, alienada por los medios de comunicación. «Conocemos a muy poca gente que se esté muriendo de hambre, pero casi todos aquellos que conocemos se están muriendo de aburrimiento»^[7], afirmaban aquellos jóvenes radicales, que deseaban despertar a la sociedad del letargo en el que les había sumido el consumo pasivo y aislado. En el

campo de la estética, el objetivo del situacionismo consistió en aunar el dadaísmo y el surrealismo en un mismo impulso vital que llevara el arte a su encuentro definitivo con la vida, realizando y superando todas las formas reificadas de la cultura burguesa. Para ello era vital llevar a cabo prácticas contra-culturales que desviarán la trayectoria de la basura mediática en una dirección autocrítica con la propia sociedad de consumo. El paradigma de tales prácticas era el *détournement*, una suerte de apropiación que, gracias a la tergiversación creativa, era capaz de explotar, invertir o transvalorar los sentidos vehiculados por un producto mercantil. El *détournement* situacionista incorporaba cierta creación destructiva, cierta violencia sagrada, alejándose de los cánones estéticos que se estaban gestando, a un lado y al otro del Atlántico, en complicidad con el sistema de galerías y museos, en incipiente expansión. Así afirman:

«Los delincuentes juveniles —no los artistas pop— son los verdaderos herederos del Dadá. Captando instintivamente su exclusión del conjunto de la vida social, han denunciado, ridiculizado y degradado y destruido sus productos. Un teléfono destrozado, un coche incendiado, un minusválido aterrorizado, son la negación viva de los “valores” en nombre de los cuales se elimina la vida. La violencia delictiva es un derrocamiento espontáneo del rol abstracto y contemplativo impuesto a todos, pero la incapacidad de los delincuentes para percibir cualquier posibilidad de cambiar las cosas de verdad les obliga, como a los dadaístas, a permanecer en el puro nihilismo»^[8].

En contraposición a ese nihilismo reactivo, incapaz de superar la inversión de los roles abstractos asignados por la era del panóptico ampliado (*mass media*), el situacionismo sí que proponía un programa y un modelo alternativo de vida, en contraposición a la cotidianidad asfixiante de la salita de estar burguesa. Este modelo alternativo era, en realidad, un elogio de la complejidad de los órdenes aleatorios, surgidos de la espontaneidad creativa de los individuos que se encuentran, al fin, despojados de sus pertenencias, en un campo de juego con múltiples posibilidades de realización personal y colectiva, al alcance de la mano. Desde las filas de la IS se estaba gestando una poderosa crítica del principio de equivalencia abstracta representado por el dinero. Una crítica que también apuntaría al corazón de la jaula de hierro burocrática y empresarial que había desarrollado el capitalismo social, ya denunciado por Max Weber en los años 20, el cual privilegiaba la incorporación de los individuos a la sociedad por encima de la libre realización de las facultades de cada quien. La deconstrucción de la ideología carismática sobre la que se basaban las autoridades del espacio público, así como la denuncia de los micro-fascismos inherentes a la sociedad de mercado, fueron elementos distintivos de la apuesta situacionista por la vida, la vida por encima de todo, que más tarde habrá de encontrar resonancias en el espíritu de Mayo del 68 y su conocido lema: *sous les pavés, la*

plage.

«La creación de la experiencia inmediata como disfrute puramente hedonista y experimental sólo puede expresarse mediante una forma social —el juego— y es el deseo de jugar lo que afirma toda revuelta real contra la pasividad uniforme de esta sociedad de la supervivencia y del espectáculo. [...] La revolución es esencialmente un juego al que uno se entrega por el placer que entraña. Su dinámica es la de la furia subjetiva del vivir, no la del altruismo»^[9].

Aquél juego tuvo su final de partida. No fue capaz de matar al monstruo final del neoliberalismo, que se alzó con poderío a finales de los años 70 en el mundo anglosajón, con la victoria electoral de Thatcher y Reagan. La incorporación de la contracultura en el circuito museístico y publicitario supuso un *game over* en toda regla: los niños se hicieron mayores, los *hippies* devinieron *yuppies* y las armas de destrucción masiva que habrían de acabar con el arte *tout court* se volvieron, como un *boomerang*, contra las aspiraciones de revolución y autenticidad de sus creadores. La calle se sustituyó por la vitrina, el cóctel mólotov por el canapé.

Aquella irrupción espontánea de nuevos modos de relación interpersonal (revolución sexual), nuevas formas de trabajo (régimen de producción flexible) y nuevas formas de organización (en red) no supuso el fin de la sociedad del espectáculo y consumo, sino que dieron materia prima a las agencias de publicidad para potenciar un consumismo auténtico y diferencial, basado en una economía de la obsolescencia planificada donde, de acuerdo con la lógica del *Gattopardo*, todo cambia para mantenerse siempre igual: no importa lo que compres, siempre será «chic radical» (como demuestra Thomas Frank en *La conquista de lo cool*).^[10] Tampoco supuso el fin del trabajo asalariado, como reclamaba aquella pintada en las paredes del París de 1953 (*Ne travaillez jamais*) sino que, a lo sumo, fomentó la aparición de un nuevo régimen de producción flexible ligado a la explotación de la espontaneidad individual, donde la imagen, la sexualidad y lo creativo pasaron a ser productos de consumo de primer orden. En suma, Mayo del 68 fue el pistoletazo de salida, con resonancias insurgentes, del nuevo espíritu del capitalismo que hizo realidad, para unos pocos privilegiados, aquella acuciante necesidad de «subordinar los fines económicos a los estéticos», de la que hablaba Kenneth Galbraith en un artículo de *The Guardian* (22/2/67).^[11]

La función del arte.

El objeto artístico es una entidad peculiar. Su naturaleza resulta un genuino misterio, no sólo cuando realizamos una aproximación a ella desde un punto de vista ontológico, y tratamos de establecer un conjunto suficiente de propiedades esenciales que son requeridas a todo ente individual para formar parte de la categoría universal «arte», o cuando adoptamos un enfoque formalista, y tratamos de estipular un conjunto suficiente de rasgos materiales que han permanecido como invariantes históricas de la aprehensión fenoménica del objeto artístico y su reconocimiento estético por parte del espectador; estos mismos problemas de vaguedad en la demarcación entre aquello que pertenece y aquello que queda fuera de la categoría «arte» reaparecen, si cabe con mayor intensidad, cuando nos embarcamos en una aproximación funcional al objeto artístico, que atienda a los usos, costumbres y hábitos puestos en práctica por una comunidad humana en torno a los objetos convencionalmente reconocidos como artísticos. Los usos y abusos del arte son tan variados como los contextos de producción, distribución y consumo en el que están inscritos. A priori, no hay ninguna práctica exclusiva del objeto artístico que no pudiera realizarse recurriendo a otro tipo de objetos y viceversa (según la conocida recomendación de Marcel Duchamp, podríamos utilizar un Rembrandt como si fuera una tabla de planchar), con la salvedad de la experiencia estética: el libre juego de las facultades en el encuentro de una finalidad sin fin que suscita un juicio estético en el espectador. Sin embargo, la experiencia estética no es unívoca para todo individuo, tiempo y lugar, sino que está fijada al objeto artístico que la suscita y su contexto expositivo; el libre juego de las facultades está pautado de acuerdo a una serie de normas sociales incorporadas a la percepción del sujeto; la validez del juicio estético depende de su adecuación a criterios públicos de reconocimiento e identificación. En términos hilemórficos, se podría pensar que la experiencia estética es sólo la forma (experiencial) que reviste un contenido (social). La aproximación funcional tendría entonces como objetivo determinar el contenido concreto de esa experiencia mediante un catálogo, que podrá ser más o menos exhaustivo, de prácticas que los individuos pueden implementar en torno al objeto artístico.

1.

La función pedagógica del arte es aquella que mayor desarrollo teórico ha conocido en la historia de la estética, reconocida por muchos estetas como *la función social paradigmática*. Esta es una intuición que atraviesa el pensamiento occidental, de Platón a Fredric Jameson. Así, el primero privilegió la función de las imágenes como expresiones ejemplares de realidades ideales y en sus *Diálogos* recurrió al uso de recursos poéticos, como filosofemas y mitologemas, para aclarar las zonas más

oscuras de su pensamiento (el caso paradigmático del Mito de la Caverna); mientras que el segundo, al final de su artículo programático sobre el postmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío, propuso como programa estético que el arte que quisiera estar a la altura de un tiempo como el nuestro, colonizado por la lógica espectacular del capital convertido en imagen, habría de recuperar su función pedagógica (y política, puntualiza Jameson) en torno a un nuevo objetivo: cartografiar el capitalismo como totalidad dinámica en constante movimiento.^[12]

De acuerdo con la conocida máxima de Horacio («*aut delectare, aut prodesse est*»), el arte es un dispositivo ideal para la enseñanza de contenidos conceptuales a los no iniciados, dada su posición a medio camino entre el mundo sensible y el mundo intelectual. La formulación más detallada de esta intuición la encontramos en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, donde Friedrich Schiller desarrolla desde una perspectiva social ciertos planteamientos de la estética kantiana: así, el juicio estético, que Kant calificó de mediador entre las intuiciones de la sensibilidad y los conceptos del entendimiento, se convierte en una facultad indispensable para el cultivo de la propia nobleza, mediante la sublimación de las pasiones y la predisposición hacia la actividad intelectual; mientras que la belleza, que Kant definió como aquella impresión sensible que suscita el libre juego de las facultades, se convierte para Schiller en un factor clave para lograr la emancipación del hombre respecto de las ataduras de la necesidad y, de este modo, alcanzar el tan deseado reino de los fines. La conclusión belleza es una promesa de felicidad que apunta hacia ese estadio perfeccionado de la Humanidad y el artista debe acometer la tarea de moldear al *Neue Mensch*, el nuevo hombre de la Razón con mayúscula.^[13]

2.

Según la interpretación clásica, el encuentro con el objeto artístico se comprende bajo el paradigma de la contemplación o la escucha, privilegiando aquellos sentidos (la vista y el oído) cuya atribución de nobleza radica, de acuerdo con la teoría de la gradación jerárquica de los sentidos, en su cercanía a la pureza del razonamiento lógico. El objeto artístico no sólo satisface las funciones inferiores (concupiscencia y sensibilidad) en virtud de su determinación formal, sino que también despierta en el espectador las funciones superiores del alma (entendimiento y razón) en virtud del contenido ideal que encarnan. De hecho, la gradación jerárquica de los géneros artísticos suele mostrar un privilegio por aquellos soportes que se han liberado de una adherencia material y expresan la sublimación de la forma (oikos) en idea (eidos): la poesía y la música.

Tales contenidos ideales no se reducen a lo meramente conceptual. Así, en ciertas tradiciones del pensamiento filosófico la belleza es la encarnación sensible de ciertos tipos ideales que se expresan a través de lo sensible, desde una instancia

metahistórica que sólo puede ser captada en el instante fugaz de la intuición (Schopenhauer)^[14]; según otras tradiciones, la obra de arte abre una fractura de azar en el seno del mundo administrado y cuestiona el principio universal de equivalencia (el dinero), ofreciendo al sujeto alienado una promesa de felicidad mediante la experiencia de una trascendencia intramundana (Adorno)^[15]; y, en fin, en otras tradiciones la función del arte consiste en poner de manifiesto una verdad performativa que no responde a la concatenación lógica de los argumentos, ni a la adecuación semántica entre realidad y palabra, sino que desvela la ausencia total de fundamento, en una suerte de acontecimiento apropiador, que conecta al ser humano con lo totalmente otro y pone en operación la verdad de los entes intramundanos (Heidegger)^[16]. Estas tres tradiciones (entre muchas otras) no hacen sino formular el principio según el cual la función principal del arte consiste en abrir la experiencia cotidiana del ser humano a una dimensión que se sustrae a toda determinación sensible, se eleva por encima de las propiedades sensibles del objeto, y suscita en el espectador una intuición de tipo intelectual que otorga una verdad, por efímera que sea, más allá de toda aprehensión conceptual y más allá de toda taxonomía. Hay algo que comunicar y, por tanto, algo que ser percibido. La apertura del campo de lo posible es, de hecho, una característica esencial de un objeto que suscita en el espectador una pluralidad de interpretaciones, sin someterse a ninguna. De acuerdo con esta función, el acceso al sentido de la obra de arte se concibe, no como el resultado de un arduo proceso de decodificación, sino como la captación fugaz de algo inefable, un no-sé-qué que escapa a toda intelección argumentativa. Como si de una revelación mística se tratara, la obra de arte muestra su Verdad a través de su manifestación sensible, en el escenario pietista que configura esta revelación sagrada ante la mirada extática del espectador.

3.

En un contexto de capitalismo global financiero, sustentado sobre la base de una economía de casino, donde las principales inversiones se realizan, no en los sectores de la economía real destinados a la producción de bienes tangibles, sino en el mercado de los bienes inmateriales, donde lo que de verdad cuenta son valores epistémicos como el riesgo o la confianza, el mercado del arte contemporáneo, comprometido históricamente con la producción de nuevos valores y situado a medio camino entre lo material y lo simbólico, se convirtió, junto con el mercado de las puntocom (hasta 2001), el mercado inmobiliario (hasta 2008) y el mercado de bonos estatales (hasta la fecha), en un coto de caza privado ideal para todas aquellas aves de rapiña que desearan obtener pingües beneficios sin arriesgarse en la contratación de trabajadores asalariados (que más tarde lucharán por sus derechos). En el proceso de externalización, terciarización y reconversión industrial de la economías occidentales,

la inflación sostenida de los precios del arte contemporáneo supuso una buena salida para el capital ocioso acumulado por el 10% más rico de la población. Todo el sistema interconectado de becas estatales, galerías nacionales, ferias internacionales, colecciones públicas y casas de subastas aseguró la revalorización del capital invertido, de modo que nadie saliera perdiendo. Como ha estudiado Jaron Rowan para el caso español^[17] y Chin-tao Wu para el caso anglosajón (Gran Bretaña y EEUU)^[18], la privatización de los servicios culturales y la apertura de grandes espacios expositivos, fueron las dos grandes estrategias gubernamentales de un capitalismo cognitivo, basado en la explotación de los recursos culturales a través de medidas judiciales vinculadas al endurecimiento de los derechos de autor. La exención de impuestos por parte del Estado, hizo habitual la donación de patrimonio cultural por parte de las clases adineradas, que encontraban en el mercado del arte un lugar para el blanqueo del dinero negro, acumulado hasta entonces en bancos suizos. La estructura económica no dejó incólume el sistema de valores: los años 90 vieron nacer la primera generación de artistas plenamente comprometidos, hasta rozar la obscenidad, con los valores capitalistas. Egotetría, producción en serie y adoración de la banalidad, fueron las señas de identidad de unos *Young British Artist* que multiplicaron sus escándalos, como si fueran estrellas mediáticas, bajo el paraguas protector de Charles Saatchi, el publicista que llevó a Margaret Thatcher al poder con el lema «*Labour isn't working*».

4.

Es un tópico de la teoría estética el afirmar que el objeto artístico es aquél que atenta contra su propia objetualidad, se resiste a ser reducido a aquello que es de un modo inmediato y cortocircuita la lógica de medios y fines. De acuerdo con la *Teoría Estética* de Adorno, por ejemplo, la función que desempeña la obra de arte consiste en atentar contra cualquier función, mostrando en todo momento la contradicción que supone ser un objeto que apunta más allá de toda determinación objetual. En el contexto de producción en serie, circulación capitalista y consumo masivo de los bienes culturales, este tópico de «la eterna revuelta del arte contra sus soportes materiales»^[19] se convierte en un programa político por derecho propio. Al arte que quiera estar a la altura de su tiempo se le exige esa capacidad de subvertir la rígida taxonomía del sistema de almacenaje de mercancías, esa capacidad de pergeñar otro tipo de sociedades futuras, frente a la ideología neoliberal imperante que insiste en afirmar, una y otra vez, que *There Is No Alternative*. Para ello, el objeto artístico debe atentar contra su condición de mercancía, con un precio sujeto a las fluctuaciones del mercado del arte, desvelando la huella de su producción, rasgando el vello de malla que Marx denominó con la expresión «fetichismo de la mercancía». Un arte consciente de su determinación material, que muestre los variados procesos de

ideación, materialización y comunicación en el que se inserta, posibilita una comprensión crítica del contexto en el que se desarrollan las prácticas culturales.

Durante buena parte del siglo xx, las prácticas artísticas consideraron que la función del arte contemporáneo radicaba precisamente en su capacidad de suscitar una comprensión crítica del contexto expositivo en el que se emplazaba el objeto artístico, reconstruyendo los determinaciones sociales inscritas en el propio acto de contemplación estética, mediante una arqueología del gusto y la mirada que mostrara, al mismo tiempo que ponía en tela de juicio los variados procesos de ideación, materialización y comunicación que constituyen el plexo de sentido donde el arte se *hace posible*, del cual el objeto artístico es sólo el precipitado material, listo para su compra-venta, enajenado del productor, envuelto por el intermediario e idolatrado por el consumidor. En este sentido, se puede concebir que la más importante de las contribuciones al arte del siglo xx, el *ready made* duchampiano, constituye en sí mismo una deconstrucción del concepto de espacio expositivo, que nos obliga a tomar en consideración los factores contextuales que inciden en la determinación del objeto artístico, más allá de su composición material. A través de este gesto, Duchamp pone sobre la mesa el carácter anacrónico, cuando no arbitrario, del criterio de demarcación entre el objeto funcional de uso y la obra expositiva de contemplación, heredado del siglo xix.

Así, el arte político vive constantemente en la tensión entre la marginalidad reprimida y la neutralización museística. Sólo desde el fango de lo alternativo tiene carta blanca para ejercer una crítica al sistema al hacer visible los malestares sociales invisibles, llevando a cabo operaciones de denuncia y resistencia. En paralelo a su dimensión crítica respecto a la realidad existente, los teóricos del arte han presupuesto que en el seno de la obra de arte se encuentra una dimensión programática y proyectiva: la capacidad de formular una imagen parcial de la utopía. En su libro *Arqueologías del futuro*, Fredric Jameson apuesta por la utopía negativa como género literario capaz de proyectar una imagen distorsionada de nuestra propia realidad sobre otros mundos posibles, en lugar de abrir nuestro imaginario a realidades radicalmente distintas, desvelando hasta qué punto nuestra imaginación se encuentra atrapada por los automatismos incorporados en nuestra sociedad y en nuestro modo de producción. Así pues, este tipo de proyección utópica fallida —que no es la única posible, insiste Jameson^[20]— nos permite establecer una relación privilegiada con nuestras propias limitaciones.

El momento histórico donde se hizo más evidente esta dimensión utópica de los bienes artísticos fue durante las vanguardias históricas, periodo de culminación del modernismo estético, en el que la comprensión del artista como productor, al mismo nivel que el trabajador proletario, iría de la mano de la voluntad prometeica, expresada de un modo paradigmático por el futurismo ruso, de hacer realidad el modelo de la sociedad soñada, aquí y ahora, destruyendo los vestigios heredados del pasado y, con ellos, la sociedad burguesa en su conjunto. La neutralización de las

vanguardias históricas por el incipiente proceso de momificación institucional dio al traste con el programa originario de unas vanguardias que, desde el comienzo, fueron incapaces de articular un programa estético-político que no tuviera un sesgo claramente elitista. Tras el declive de la vanguardia histórica y la crisis de las ideologías, el objetivo del arte contemporáneo ha consistido en buscar una vía intermedia entre el cuestionamiento del formato y la proyección de espacios de encuentro entre el artista y el espectador donde, a pesar de la disminución de las pretensiones de emancipación, todavía se pudiera desarrollar un trabajo de traducción en pos de un horizonte común. Para ello resulta fundamental, como bien ha señalado Bourriaud, la identificación simbólica del enemigo, a través de cierto esquema de representación (aquí es donde el arte habría de intervenir a modo de *pantalla radar* o *sistema de control*) que consiga atrapar los flujos de capital, señalar sus puntos de falla y concretar los objetivos tácticos de la lucha.^[21]

5.

Pierre Bourdieu puso en tela de juicio la validez de la retórica acerca de la función espiritual del arte, de acuerdo con la cual la comprensión del sentido del objeto artístico no está sometido a reglas intramundanas de codificación e interpretación, sino que *supuestamente* se revela como un acontecimiento inaprensible para aquellos que no estén dotados con la facultad de la «mirada» o de la «escucha». Este discurso, afirma Bourdieu, no es sino una estrategia de legitimación de una superioridad cultural que de ningún modo es innata, sino que depende de factores ambientales, como la pertenencia de clase, o formativos, como el grado de pericia alcanzado en el reconocimiento de signos, todo lo cual se deriva de la posesión de cierto capital simbólico. Mediante este tipo de discursos carismáticos, en los cuales el encuentro con la obra de arte se presenta como el descendimiento de un no-se-qué intuitivo desde una instancia de trascendencia,^[22] las desigualdades sociales se encubren como diferencias naturales, asegurando la reproducción del statu quo, a través de la naturalización de cierta hegemonía cultural. El arte considerado convencionalmente como «patrimonio de la humanidad» es, ante todo, el patrimonio de las clases privilegiadas que poseen el arsenal de interpretación masiva, acumulado tras siglos de expropiación cultural de las clases populares, que garantizan la apropiación del sentido oculto, que el objeto artístico solo revela al ojo atento, para su propio disfrute personal.^[23]

Esta propiedad mágica que poseen los objetos artísticos, casi alquímica, de transmutar las desigualdades sociales que carecen de fundamento en diferencias culturales perfectamente legitimadas, convierte a los objetos artísticos en *indicadores de status cultural* de primera magnitud: su apropiación, bien sea material (posesión) o simbólica (interpretación), supone un eficaz mecanismo de inserción social y de

legitimación diferencial. En esto consiste la función de distinción social de los objetos artísticos. La posición de los sujetos sociales se define, en parte, a través de las relaciones recíprocas que establecen entre ellos, en calidad de portadores de bienes y valores culturales susceptibles de reconocimiento interclasista. Dentro del campo de las relaciones culturales, en el que los diferentes agentes luchan por la apropiación y mantenimiento del capital simbólico, los objetos artísticos cumplen un papel preferencial. Especialmente las obras de arte contemporáneo, que requieren de unas altas dosis de iniciación en la materia para apreciar su calidad estética, dado que violan buena parte de las convenciones estéticas del realismo al que están aclimatadas las clases populares en su consumo cultural cotidiano. Además, el carácter contestatario de estas piezas, cuando no crítico con el sistema, así como la actitud despectiva de los artistas hacia el público y los coleccionistas, reviste a todo lo que lleva la etiqueta de arte contemporáneo de un aura fascinante, como de travesía por el Amazonas con extra de pirañas, para la clase que mayor tajada ha sacado de la expansión financiera del capitalismo tardío, los cabecillas de la revolución de los gerentes que tuvo lugar en la década de 1980, a saber: los nuevos ricos. En su obsesión por diferenciarse del estrato de clase media de la que provienen, los nuevos ricos desarrollan una estrategia de apropiación cultural muy definida (como analizó brillantemente Tom Wolfe en su texto *La izquierda exquisita*^[24]), consiste en apropiarse de valores asociados con la izquierda o con las clases populares, revistiéndolos de una significación elitista. Ello les permite diferenciarse de tufillo a carcamal de los aristócratas, sin por ello caer en la vulgaridad de la plebe. De este modo, las obras que de acuerdo con el planteamiento de sus autores tendrían como objetivo repensar críticamente el sistema, pasan a engrasar la maquinaria de subastas, y la aureola de *enfant terrible* que rodea a los artistas, además de facilitar la enajenación de los bienes culturales de su contexto de producción (como analiza Brian O'Doherty^[25]), se convierte en un factor más a tener en cuenta a la hora de determinar el precio de esa mercancía especial que es el objeto artístico.

De la cripta al museo

Apuntes sobre la tragicomedia del arte contemporáneo

I. El resplandor de la utopía.

Es un tópico de la teoría estética el afirmar que el objeto artístico es aquél que atenta contra su propia objetualidad, se resiste a ser reducido a aquello que es de un modo inmediato, y cortocircuita la lógica de medios y fines. De acuerdo con la *Teoría Estética* de Adorno, por ejemplo, la función que desempeña la obra de arte consiste en atentar contra cualquier función, mostrando en todo momento la contradicción que supone ser un objeto que apunta más allá de toda determinación objetual. En el contexto de producción en serie, circulación capitalista y consumo masivo de los bienes culturales, este tópico de «la eterna revuelta del arte contra sus soportes materiales»^[26] se convirtió en un programa político por derecho propio. De acuerdo con este programa, el arte que quiera estar a la altura de su tiempo ha de poseer la titánica capacidad de subvertir la rígida taxonomía del sistema de almacenaje de mercancías, así como la capacidad de pergeñar otro tipo de sociedades futuras, frente a la ideología hegemónica imperante que insiste en afirmar, una y otra vez, que *There Is No Alternative*. Para ello, el objeto artístico habría de atentar contra su condición de mercancía, con un precio sujeto a las fluctuaciones del mercado del arte, desvelando la huella de su producción, rasgando el vello de ignorancia acerca del origen que Marx denominó «fetichismo de la mercancía».

Durante buena parte del siglo xx las prácticas artísticas consideraron que la función del arte contemporáneo radicaba precisamente en su capacidad de suscitar una comprensión crítica del contexto expositivo en el que se emplazaba el objeto artístico, reconstruyendo las determinaciones sociales inscritas en el propio acto de contemplación estética, mediante una arqueología del gusto y la mirada que mostrara, al mismo tiempo que ponía en tela de juicio, los variados procesos de ideación, materialización y comunicación que constituyen el plexo de sentido donde el arte se *hace posible*, del cual el objeto artístico es sólo el precipitado material, listo para su compra-venta, enajenado del productor, envuelto por el intermediario e idolatrado por el consumidor. En este sentido, se puede concebir que la más importante de las contribuciones al arte del siglo xx, el *ready made* duchampiano, constituye en sí mismo una deconstrucción del concepto de espacio expositivo, que nos obliga a tomar en consideración los factores contextuales que inciden en la determinación del objeto artístico, más allá de su composición material. A través de este gesto, Duchamp pone sobre la mesa el carácter anacrónico, cuando no arbitrario, del criterio de demarcación, heredado del siglo xix, entre el objeto funcional de uso y la obra expositiva de contemplación.

El momento histórico donde se hizo más evidente esta dimensión utópica de los bienes artísticos fue durante las vanguardias históricas, periodo de culminación del modernismo estético, donde la comprensión del artista como productor, al mismo nivel que el trabajador proletario, iría de la mano de la voluntad prometeica, expresada de un modo paradigmático por el futurismo ruso, de hacer realidad el modelo de la sociedad soñada, aquí y ahora, destruyendo los vestigios heredados del pasado y, con ellos, la sociedad burguesa en su conjunto. La neutralización de las vanguardias históricas por el incipiente proceso de momificación institucional dio al traste con el programa originario de unas vanguardias que, desde el comienzo, fueron incapaces de articular un programa estético-político que no tuviera un sesgo claramente elitista. Tras el declive de la vanguardia histórica y la crisis de las ideologías, el objetivo del arte contemporáneo ha consistido en buscar una vía intermedia entre el cuestionamiento del formato y la proyección de espacios de encuentro entre el artista y el espectador donde, a pesar de la disminución de las pretensiones de emancipación, todavía se pudiera desarrollar un trabajo de traducción en pos de un horizonte común. Para ello resulta fundamental —como bien ha señalado Bourriaud, entre otros— la identificación simbólica del enemigo, a través de cierto esquema de representación (aquí es donde el arte habría de intervenir a modo de *pantalla radar* o *sistema de control*) que consiga atrapar los flujos de capital, señalar sus puntos de falla y concretar los objetivos tácticos de la lucha.^[27]

Siguiendo este modelo, el arte político ha vivido constantemente en la tensión entre la marginalidad reprimida y la neutralización museística. Sólo desde el fango de lo alternativo parece tener carta blanca para ejercer una crítica al sistema al hacer visible los malestares sociales invisibles, llevando a cabo operaciones de denuncia y resistencia. En paralelo a su dimensión crítica respecto a la realidad existente, los teóricos del arte han presupuesto que en el seno de la obra de arte se encuentra una dimensión programática y proyectiva: la capacidad de formular una imagen parcial de la utopía. En su libro *Arqueologías del futuro*, Fredric Jameson apuesta por la utopía negativa como género literario capaz de proyectar una imagen distorsionada de nuestra propia realidad sobre otros mundos posibles, en lugar de abrir nuestro imaginario a realidades radicalmente distintas, desvelando hasta qué punto nuestra imaginación se encuentra atrapada por los automatismos incorporados en nuestra sociedad y en nuestro modo de producción. Así pues, este tipo de proyección utópica fallida —que no es la única posible, insiste Jameson^[28]— nos permite establecer una relación privilegiada con nuestras propias limitaciones.

El programa original de la Internacional Situacionista (IS) se puede considerar la síntesis estético-política más acabada de este modelo, que aúna el impulso socialista de revolucionar la sociedad y el impulso romántico de transformar el propio yo. Este programa sintetizó y elevó al cuadrado los gestos de radicalidad que se hallaban presentes en la vanguardia histórica. De hecho, en su búsqueda por alcanzar un estado de autenticidad interpersonal previo al capitalismo, y en su denostado afán por *epatar*

a la burguesía, el situacionismo es la expresión más refinada del modernismo estético, cuyos artistas, elevados a la categoría de artífices supremos, estaban obsesionados con la utopía del «nuevo mundo» y el «nuevo hombre».

Isidore Isou, el padre del letrismo y cofundador de la IS, publicó en 1947 su *Introducción a una nueva poesía y a una nueva música*, donde propuso un análisis genealógico de la poesía. La historia de este género está regida, según Isou, por un movimiento pendular de carácter dialéctico, basado en dos tendencias antagónicas: una tendencia expansiva marcada por la adquisición de logros expresivos, y una tendencia de «debastado» marcada por el progresivo suicidio del campo creativo. La primera tendencia habría alcanzado su cenit hacia 1857 y, a partir de ese momento en adelante, asistiríamos a una reducción paulatina de la poesía a sus elementos mínimos de significado. Charles Baudelaire sería el primero en privilegiar los elementos formales sobre el contenido mimético de la poesía al reducir la dimensión narrativa del poema al contenido anecdótico. Isidore Duchase, más conocido como el conde de Lautréamont, iría más allá al abandonar la anécdota en favor del encuentro arbitrario de realidades en un mismo plexo de sentido (recordemos aquél brillante anticipo de la lógica expositiva de los escaparates en las grandes superficies comerciales: «*la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et un parapluie*»). Arthur Rimbaud reduciría la realidad a la concatenación rítmica de conjuntos sintácticos. Stephané Mallarmé sintetizaría esos conjuntos sintéticos a un trabajo espacio-temporal, donde el vacío de la página en blanco cobra todo el protagonismo. Paul Valery apostaría por una pureza poética basada en la cadencia, el sonido y la distinción de las expresiones. Los dadaístas, con Tristan Tzara y Kurt Schwitters a la cabeza, harían estallar la unidad mínima del sentido (el morfema), explotando las riquezas de la modulación vocal^[29], hasta igualar la poesía con el berrido. Los surrealistas se las ingeniarían con la escritura automática para acceder a los automatismos discursivos incorporados en lo más profundo del inconsciente. Llegaba el turno de los letristas cuyo trabajo con las letras del alfabeto, que consumaría la tendencia de «debastado» y abriría una nueva tendencia expansiva, tenía como propósito «la superación del arte a partir de la autodestrucción de la poesía moderna», en las palabras programáticas de Isou.

La sección inglesa de la IS señaló, en su panfleto incendiario *Transformación de la miseria y transformación del proyecto revolucionario*, que el arte habría de encontrar su realización en la práctica revolucionaria, al mismo tiempo que la práctica revolucionaria habría de su lugar en el arte, luchando juntos contra la *incapacidad de vivir* que había caracterizado a la clase trabajadora inglesa, alienada por los medios de comunicación. «Conocemos a muy poca gente que se esté muriendo de hambre, pero casi todos aquellos que conocemos se están muriendo de aburrimiento»^[30], afirmaban aquellos jóvenes radicales, que deseaban despertar a la sociedad del letargo en el que les había sumido el consumo pasivo y aislado. En el campo de la estética, el objetivo del situacionismo consistió en aunar el dadaísmo y el

surrealismo en un mismo impulso vital que llevara el arte a su encuentro definitivo con la vida, realizando y superando todas las formas reificadas de la cultura burguesa. Para ello era vital llevar a cabo prácticas contra-culturales que desviarán la trayectoria de la basura mediática en una dirección autocrítica con la propia sociedad de consumo. El paradigma de tales prácticas era el *détournement*, una suerte de apropiación que, gracias a la tergiversación creativa, era capaz de explotar, invertir o transvalorar los sentidos vehiculados por un producto mercantil. El *détournement* situacionista incorporaba cierta creación destructiva, cierta violencia sagrada, alejándose de los cánones estéticos que se estaban gestando, a un lado y al otro del Atlántico, en complicidad con el sistema de galerías y museos, en incipiente expansión. Así afirman:

«Los delincuentes juveniles —no los artistas pop— son los verdaderos herederos del Dadá. Captando instintivamente su exclusión del conjunto de la vida social, han denunciado, ridiculizado y degradado y destruido sus productos. Un teléfono destrozado, un coche incendiado, un minusválido aterrorizado, son la negación viva de los “valores” en nombre de los cuales se elimina la vida. La violencia delictiva es un derrocamiento espontáneo del rol abstracto y contemplativo impuesto a todos, pero la incapacidad de los delincuentes para percibir cualquier posibilidad de cambiar las cosas de verdad les obliga, como a los dadaístas, a permanecer en el puro nihilismo»^[31].

En contraposición a ese nihilismo reactivo, incapaz de superar la inversión de los roles abstractos asignados por la era del panóptico ampliado (*mass media*), el situacionismo sí que proponía un programa y un modelo alternativo de vida, en contraposición a la cotidianidad asfixiante de la salita de estar burguesa. Este modelo alternativo era, en realidad, un elogio de la complejidad de los órdenes aleatorios, surgidos de la espontaneidad creativa de los individuos que se encuentran, al fin, despojados de sus pertenencias, en un campo de juego con múltiples posibilidades de realización personal y colectiva, al alcance de la mano. Desde las filas de la IS se estaba gestando una poderosa crítica del principio de equivalencia abstracta representado por el dinero. Una crítica que también apuntaría al corazón de la jaula de hierro burocrática y empresarial que había desarrollado el capitalismo social, ya denunciado por Max Weber en los años 20, el cual privilegiaba la incorporación de los individuos a la sociedad por encima de la libre realización de las facultades de cada quien. La deconstrucción de la ideología carismática sobre la que se basaban las autoridades del espacio público, así como la denuncia de los micro-fascismos inherentes a la sociedad de mercado, fueron elementos distintivos de la apuesta situacionista por la vida, la vida por encima de todo, que más tarde habrá de encontrar resonancias en el espíritu de Mayo del 68 y su conocido lema: *sous les pavés, la plage*.

«La creación de la experiencia inmediata como disfrute puramente hedonista y experimental sólo puede expresarse mediante una forma social —el juego— y es el deseo de jugar lo que afirma toda revuelta real contra la pasividad uniforme de esta sociedad de la supervivencia y del espectáculo. [...] La revolución es esencialmente un juego al que uno se entrega por el placer que entraña. Su dinámica es la de la furia subjetiva del vivir, no la del altruismo»^[32].

Aquél juego tuvo su final de partida. No fue capaz de matar al monstruo final del neoliberalismo, que se alzó con poderío a finales de los años 70 en el mundo anglosajón, con la victoria electoral de Thatcher y Reagan. La incorporación de la contracultura en el circuito museístico y publicitario supuso un *game over* en toda regla: los niños se hicieron mayores, los *hippies* devinieron *yuppies* y las armas de destrucción masiva que habrían de acabar con el arte *tout court* se volvieron, como un *boomerang*, contra las aspiraciones de revolución y autenticidad de sus creadores. La calle se sustituyó por la vitrina, el cóctel mólotov por el canapé.

Aquella irrupción espontánea de nuevos modos de relación interpersonal (revolución sexual), nuevas formas de trabajo (régimen de producción flexible) y nuevas formas de organización (en red) no supuso el fin de la sociedad del espectáculo y consumo, sino que dieron materia prima a las agencias de publicidad para potenciar un consumismo auténtico y diferencial, basado en una economía de la obsolescencia planificada donde, de acuerdo con la lógica del *Gattopardo*, todo cambia para mantenerse siempre igual: no importa lo que compres, siempre será «chic radical» (como demuestra Thomas Frank en *La conquista de lo cool*).^[33] Tampoco supuso el fin del trabajo asalariado, como reclamaba aquella pintada en las paredes del París de 1953 (*Ne travaillez jamais*) sino que, a lo sumo, fomentó la aparición de un nuevo régimen de producción flexible ligado a la explotación de la espontaneidad individual, donde la imagen, la sexualidad y lo creativo pasaron a ser productos de consumo de primer orden. En suma, Mayo del 68 fue el pistoletazo de salida, con resonancias insurgentes, del nuevo espíritu del capitalismo que hizo realidad, para unos pocos privilegiados, aquella acuciante necesidad de «subordinar los fines económicos a los estéticos», de la que hablaba Kenneth Galbraith en un artículo de *The Guardian* (22/2/67).^[34]

La fábrica de dinero engulló la pretensión de unos gestos supuestamente políticos y, en última instancia, impotentes ante la lógica de la incorporación capitalista. El arte se reivindicó como el último fortín de la asimilación mercantil y conceptual, en su irreductibilidad frente a toda taxonomía, al mismo tiempo que las corrientes artísticas de última hornada fueron haciendo escuela, para mayor lucro de galeristas, comisarios y coleccionistas. La revuelta se incorporó dentro de los dispositivos institucionales que un día prometió subvertir. Cuanto más se obsesionaron los artistas en dismantelar el espacio de legitimación del museo, mayor status adquirió este. Así,

el éxito expositivo fue de la mano de la neutralización del sentido. La tragedia del arte contemporáneo se cifra hoy en su imposibilidad de terminar de otro modo que no sea mediante un final feliz, un *happy ending* donde artistas, coleccionistas y comisarios se dan un abrazo fraternal. Mientras tanto, las paredes de la institución continúan impolutas ante un público que, como supo registrar Adorno, continúa vagando por los espacios donde la cultura se expone a temperatura ambiente:

«Cualquier cosa que suceda (ya produzcan los artistas o mueran los ricos) beneficia a los museos; como la banca de los juegos, los museos no pueden perder, y esto es su maldición. Pues los seres humanos están perdidos irremediabilmente en las galerías, solos frente a tanto arte»^[35].

II. La seducción de la incongruencia

En un contexto de capitalismo global financiero, sustentado sobre la base de una economía de casino, donde las principales inversiones se realizan, no en los sectores de la economía real destinados a la producción de bienes tangibles, sino en el mercado de los bienes inmateriales, donde lo que de verdad cuenta son valores epistémicos como el riesgo o la confianza, el mercado del arte contemporáneo, comprometido históricamente con la producción de nuevos valores y situado a medio camino entre lo material y lo simbólico, se convirtió, junto con el mercado de las puntocom (hasta 2001), el mercado inmobiliario (hasta 2008) y el mercado de bonos estatales (hasta la fecha), en un coto de caza privado ideal para todas aquellas aves de rapiña que desearan obtener pingües beneficios sin arriesgarse en la contratación de trabajadores asalariados (que más tarde lucharán por sus derechos). En el proceso de externalización, terciarización y reconversión industrial de las economías occidentales, la inflación sostenida de los precios del arte contemporáneo supuso una buena salida para el capital ocioso acumulado por el 10% más rico de la población. Todo el sistema interconectado de becas estatales, galerías nacionales, ferias internacionales, colecciones públicas y casas de subastas aseguró la revalorización del capital invertido, de modo que nadie saliera perdiendo. Como ha estudiado Jaron Rowan para el caso español^[36] y Chin-tao Wu para el caso anglosajón (Gran Bretaña y EEUU)^[37], la privatización de los servicios culturales y la apertura de grandes espacios expositivos, fueron las dos grandes estrategias gubernamentales de un capitalismo cognitivo, basado en la explotación de los recursos culturales a través de medidas judiciales vinculadas al endurecimiento de los derechos de autor. La exención de impuestos por parte del Estado, hizo habitual la donación de patrimonio cultural por parte de las clases adineradas, que encontraban en el mercado del arte un lugar para el blanqueo del dinero negro, acumulado hasta entonces en bancos suizos. La estructura económica no dejó incólume el sistema de valores: los años 90 vio

nacer la primera generación de artistas plenamente comprometidos, hasta rozar la obscenidad, con los valores capitalistas. Egotría, producción en serie y adoración de la banalidad, fueron las señas de identidad de unos *Young British Artist* que multiplicaron sus escándalos, como si fueran estrellas mediáticas, bajo el paraguas protector del publicista que llevó a Margaret Thatcher al poder con el lema «*Labour isn't working*», Charles Saatchi.

La caída del Bloque Soviético y la globalización económica trajeron consigo una oleada de trabajadores baratos, con una mayor descentralización y una mayor competitividad en los sectores de la economía productiva, pero también con una ampliación del campo de batalla por la apropiación de los recursos culturales. La aparición de millonarios en nuevas zonas del planeta, con capital ocioso dispuesto a ser re-invertido en nuevos sectores, impulsó la demanda de servicios culturales de alto standing en lugares hasta entonces inaccesibles para el mercado. La consolidación de una precaria clase media occidental, empleada en el sector terciario y endeudada hasta las cejas, impulsó las ansias de viajar y conocer nuevos lugares, fomentando la incorporación de un extra de consumismo cultural *mainstream* en los paquetes turísticos (visita de ruinas y museos, principalmente). En paralelo al declive paulatino de los beneficios obtenidos por las inversiones en el resto de industrias creativas (cine, música) debido a la piratería informática y a las copias ilegales, se produjo un crecimiento sostenido de los precios en el mercado del arte hasta cifras estratosféricas. Esto se explica gracias a la dimensión fetichista del objeto artístico, que hace de su presencia física algo indispensable para su consumo estético, lo que convierte a las reproducciones fotográficas en productos culturales de segundo orden. Así, el atesoramiento de los bienes artísticos de última hornada en colecciones privadas se convirtió en un elemento indispensable a la hora de consolidar el status social de las clases pudientes. Si a esto le añades la elevada concentración del capital artístico en manos de unas pocas familias adineradas, y el trabajo de inflación de los precios por encima de su valor de mercado que llevaron a cabo las casas de subastas en complicidad con las galerías, el resultado es un mercado saturado en condición de oligopolio.^[38]

Con todo, el cambio de siglo supuso un verdadero repunte en la oferta y la demanda del mercado de bienes artísticos, gracias a su expansión hacia el Este y la aparición de grandes colecciones en Oriente Próximo, con el consiguiente declive del monopolio expositivo de NYC. Todo lo cual condujo a una mayor descentralización de los espacios expositivos, en torno a dos modelos de Museo.

El primer lugar, tenemos la promoción de las industrias creativas nacionales y la apuesta por la producción de *hypes expositivos autóctonos*, cuyo ejemplo más destacado fue el proyecto de las *Inauguraciones del Milenio* en Inglaterra (Tate Modern, Tate Britain y Dulwich Picture Gallery, entre otras). El proyecto se llevó a cabo bajo el gobierno de Tony Blair recurriendo a fondos extraídos de la Lotería, en lo que Lars Nittve, director de la Tate Modern, calificó como «una especie de

estrategia de franquicia» donde lo importante es que «la galería esté arraigada en el lugar en el que actúa y trabaja [...] aunque sea una atracción turística internacional»^[39]. La tensión entre estos dos polos de interés expositivo es irresoluble; termina dando más peso al parque temático internacional sobre la promoción de actividades culturales ligadas a la comunidad local. Otro ejemplo es el Palais de Tokio, que sintetiza el modelo franquicia y el modelo sucursal, haciendo realidad aquella conocida máxima del movimiento No Global: pensar globalmente y actuar globalmente; esto fue lo que hizo Nicolas Bourriaud, director de la institución entre 1999 (fecha de la publicación de *Relational Aesthetics*) y 2006. Situado a la orilla del río Sena, el Palais de Tokio hizo soñar a la capital francesa con una nueva edad de oro del arte contemporáneo, con la estética relacional como estandarte y con Nicolas Bourriaud como paladín; al fin regresaban las vacas gordas al Viejo Continente, tras el trasvase de poderes París-NYC durante la segunda mitad del siglo XX.

En segundo lugar, tenemos la estrategia «competitiva» (cooperación + competitividad) de expansión colonial llevada a cabo por la corporación McGuggenheim, con la apertura de sucursales en Bilbao (1997), Berlín (1997), Las Vegas (2001-2008) y próximamente en Abu Dhabi y en Vilna. El Guggenheim de Bilbao, bautizado por Oteiza con el apelativo memorable de *Euskodisney*, fue la prueba de fuego de un modelo basado en la construcción de enormes superficies expositivas financiadas con fondos del lugar, unas cáscaras de titanio que potencian una nueva forma de consumismo cultural *mainstream*, donde el envoltorio lo es todo y el contenido no es nada.^[40] Así, la apertura del museo vacío se ha convertido en una práctica habitual a la que acuden miles de turistas, hasta el punto que uno llega a sospechar si las obras de arte expuestas no son un estorbo a la hora de disfrutar de lo que verdaderamente importa: los fastuosos edificios encargados a arquitectos de reputada fama internacional.

El edificio proyectado por Frank O. Gehry para Bilbao sufre el mismo problema que Baudrillard registró en el Beaubourg: la conversión del museo en un parque temático con contenidos que son totalmente ajenos a la cultural de masas hace que lo monumental del recipiente convierta cualquier contenido posible en algo meramente accesorio; el museo como monumento a la disuasión cultural se convierte en un espacio donde las masas son invitadas a ejercer su derecho a la ignorancia en calidad de turistas, *de cuerpo presente*; su mera presencia corporal ejerciendo presión sobre la infraestructura arquitectónica del edificio es un argumento en contra del museo-mausoleo disfrazado de parque de atracciones; las vigas no aguantarán, los arquitectos lo saben.^[41] El desembarco del McMuseo a este lado del Atlántico proyecto fue ideado y puesto en práctica por Thomas Krens, por entonces director de la Fundación Guggenheim. En un texto titulado *Museos e historia: la dinámica de la cultura en la era postmoderna*, Krens escribió que «la función más vital del museo» consiste en «su capacidad para dar espacio a la seducción de la incongruencia»^[42].

El experimento vasco salió a pedir de boca, a juzgar por los periodistas de *The New York Times*, que calificaron la transacción como «historia de Cenicienta» que transformaba por completo la suerte de la ciudad. De ser un «adefesio» manchado por su pasado industrial y por el estigma del terrorismo, se convirtió en un «lugar de interés en el que es fundamental hacer una parada»^[43]. Otra fue la opinión de Oteiza, genuino azote del proyecto durante la construcción del edificio, por más que finalmente accediera a exponer sus obras en él^[44]. O la opinión de Jean Clair, para quien la expansión de los museos occidentales a través de sucursales que carecen de todo interés artístico, de no ser por la monumentalidad amenazante de sus edificios, es un síntoma del debacle cultural de nuestro tiempo, que él asocia con el «efecto Abu Dhabi»: la aparición del paraíso arquitectónico de entre las cenizas del desierto capitalista.

La novedad del sistema Guggenheim es haber inventado, a ambas riveras del Atlántico, los museos crustáceo, museos vaciados de la carne tierna y sabrosa de las colecciones a las que se supone que debían proteger. Son los fósiles de una cultura que, como el mar, parece haberse retirado de todas partes. Son las pruebas de un Diluvio y hará falta un Cuvier para encontrar en ellos las huellas de la catástrofe de nuestra civilización.^[45]

III. ¿Cómo bajarse del pedestal? Algunos puntos de fuga.

Las instituciones museísticas han legitimado convencionalmente sus gastos fastuosos en conservación y restauración, financiados con el dinero de los contribuyentes, mediante una retórica democrática vinculada con el acceso a un espacio abierto donde los ciudadanos puedan adquirir una comprensión crítica de su propia tradición cultural. Sin embargo, como espacios pedagógicos que son, los museos sancionan las prácticas legítimas mediante una coerción disciplinar de lo que se puede hacer dentro de las salas, que solidifica las formas artísticas y cortocircuita el intercambio dialogado de opiniones. En nuestro tiempo presente, esta aparente contradicción — entre el intercambio y la narración, entre la reciprocidad y la imposición, entre la política de puertas abiertas y la reserva del derecho de admisión— se resuelve por la tangente de la ampliación a nuevas cuencas de mercado cultural obligando a los turistas a dar la vuelta al mundo, así como la promoción de un radicalismo de salón que no atiende sino a problemas superficiales, perfectamente digeribles por el sistema del arte contemporáneo.

Desde una perspectiva sociológica, la situación actual nos obliga a plantear importantes interrogantes sobre el papel de los bienes artísticos dentro de una sociedad que está de espaldas a los trofeos que se exponen en las paredes de los

museos. Bien sea para ignorarlos, bien sea para fotografiarse con ellos, los asistentes a las exposiciones vagan en medio de un conglomerado de información que resulta del todo inabarcable. El aburrimiento se da la mano con la inconmensurabilidad en una exhibición de atrocidades que en última instancia beneficia a los vendedores de *souvenirs*. Como ha mostrado Miguel Martínez, de la angustia por comprender lo que está delante de nosotros se pasa a la fruición por atesorar las réplicas que atestiguan que nosotros también hemos estado allí. ¿Acaso estamos ante una revuelta de la copia frente al original? No creo que haya motivos para tal optimismo de corte benjaminiano, si bien es cierto que sigue abierta la posibilidad —por lo menos todavía continúa la expectativa— en que los aqueos desciendan del caballo de madera para saquear —de una vez por todas— la ciudadela de Troya.

Para concluir, habremos de decir que la neutralización museística de las artes plásticas y la indiferencia popular hacia ese tipo de objetos artísticos apunta hacia una reasignación de prioridades dentro de la jerarquía de bienes culturales. Si asumimos una posición estética comprometida con la democratización de las prácticas culturales, esto es, si somos partidistas de que el criterio de demarcación del concepto de arte reside en el pueblo, entonces habremos de afirmar que la primacía estética de las artes plásticas está seriamente dañada por el monopolio que detenta en la actualidad el formato audiovisual. Este cambio de guardia entre artes plásticas y artes audiovisuales tiene importantes implicaciones para el futuro de instituciones como el museo: por su carácter único e irrepetible, los bienes producidos por las artes plásticas tienden a estar expuestos en espacios públicos, mientras que los bienes producidos por las artes audiovisuales tienden a ser consumidos en la esfera doméstica, gracias a su carácter derivado y repetible. La historia de los espacios expositivos de las artes plásticas conduce en el sentido inverso de los espacios expositivos de las artes audiovisuales: la primera conduce de la colección privada al Museo y la segunda de las salas de cine al portátil personal. Así, no es de extrañar que, por poner un ejemplo, la emergencia de las series como producto cultural de primer orden sea un fenómeno cultural coetáneo a la privatización de la cultura y la mercantilización de los espacios expositivos. Sea como fuere, parece que la plebeyización de la cultura —diagnosticada por Jameson desde mediados de los años 80— es un fenómeno irreversible de nuestra sociedad actual y que los museos juegan un papel ambivalente dentro de este proceso que todavía sigue en marcha: herederos de un elitismo cultural pasado de moda, estos gigantes se han convertido apresuradamente al modelo del parque temático, sin que haya de por medio un cuestionamiento de la bandeja sobre la que se sirve la ración de bienes artísticos.

MALLAS DE PROTECCIÓN.

La codificación del yo en la Era Comunicativa.

«La intimidad es el instinto que nos permite encontrar, entre las máscaras, a los que, como nosotros, no son nadie». (José Luis Pardo)

Ernesto Castro Córdoba

Nuestra historia comienza in *medias res*: finales del año 2006. Aunque no te lo creas, justo por esas fechas la revista *Time* te designa persona del año. «Sí, a ti. Tú controlas la Era de la Información. Bienvenido a tu mundo», reza el subtítulo. En la portada, la imagen reflectante de una pantalla de ordenador permite que cada quien se sienta interpelado a su manera. Tú, como parte integrante esa alteridad anónima, ese Otro generalizado que mantiene la Web 2.0, tú, y todos los demás por extensión, acabáis de ser designados *person of the year 2006. Congratulations.*

<http://blogs.elpais.com/.a/6a00d8341bfb1653ef0148c752be3e970c-800wi>

1. PRESENTE Y PASADO DE LA ILUSIÓN MEDIÁTICA

En su momento, este reconocimiento oficial del papel que juegan los internautas anónimos no hizo sino constatar el salto cualitativo que ya se estaba produciendo en la Red, a saber: el paso de la conexión entre *sites* a la conexión entre *personas*. Una transformación mediática que marca un punto de inflexión en el modo como se concibe el intercambio de bienes culturales. Si el desarrollo de los media a lo largo del siglo xx destronó al *conocimiento* de su posición privilegiada, consolidando a la *información* como modelo paradigmático de intercambio cultural, el surgimiento de la Web 2.0 se tradujo rápidamente en la emergencia de *comunicación* como nuevo paradigma. Se podría establecer —aunque sea de un modo muy esquemático— una historia de los sistemas de intercambio cultural, en tres actos, cada uno de los cuales implicaría un desplazamiento del foco de atención mediática que iría, a grandes rasgos, del contenido (*conocimiento*), al medio (*información*) y de ahí, al emisor (*comunicación*). Dónde situar el origen de este proceso, en relación con qué dispositivos técnicos cifrar su fijación y su lógica interna, de qué modo justificar un corte radical con un supuesto estadio pre-mediático y en qué periodos históricos situar los intervalos entre un paradigma y el siguiente, son problemas en cuya solución seremos bastante convencionales —ateniéndonos, en lo sustancial, a las convenciones aceptadas por buena parte de los practicantes de la teoría de medios—: primero la *Imprenta* (Gutenberg), luego la *Televisión* (McLuhan) y, al fin, la Web 2.0 (por el momento un caramelo sin nombre a la puerta de un colegio). En un primer momento, la Galaxia Gutenberg antepuso como forma privilegiada de intercambio

cultural el conocimiento, basado en la comprensión por parte de un receptor consciente y participativo de un fondo de saber estanco, fijado de una vez por todas bajo la forma del código, y cuya legitimidad está asegurada —valga la redundancia— por la autoridad del autor: aquél que posee la clave que da acceso al misterio que guarda cada texto en su interior. Por su parte, la Galaxia McLuhan privilegió el proceso de la información, definido como el movimiento circular, constante y expansivo que reproduce, reinscribe y se reapropia una y otra vez de un stock indefinido de datos, emitidos a toda velocidad sobre un receptor pasivo. Las modificaciones son notables respecto del periodo anterior: en primer lugar, la relación se establece entre el emisor-productor y el receptor-consumidor; consiguientemente, la autoridad del productor disminuye cualitativamente respecto de la del autor y la responsabilidad de otorgar legitimidad al discurso recae en el consumidor, para ser más precisos: en la confianza depositada en el medio. Finalmente, la Galaxia de los internautas anónimos sintetiza ambos momentos previos, incorporando la relación entre individuos —el mero estar en contacto unos con otros, la simple conexión interpersonal— como forma paradigmática de intercambio cultural. Frente a la rígida distinción entre emisores y receptores tanto en la Galaxia McLuhan como en la Galaxia Gutenberg, aquí lo genuinamente relevante no es quién detenta qué papel en la relación, sino que ésta —*la relación misma como forma de ser en el mundo mediatizado*— se mantenga, reproduzca y consolide, ampliando el número de conexiones entre emisores-receptores, a priori en igualdad de condiciones de expresarse. Dentro de la red, los usuarios son meros nodos de una red de intercambio hiperconectada y, al mismo tiempo, la dinámica de Internet tiende a privilegiar a quien más se exhibe. Ahora bien, considerados individualmente, de un modo aislado, como puntos autosuficientes sin conexión con el Todo mediático del que forman parte, los miembros son una mera abstracción, una pura nada. Sólo adquieren sentido y personalidad a través de sus conexiones, *sólo existen en tanto que relación. El individuo de la era digital dispara su identidad hacia fuera. Su yo es su afuera.* Aquí, actualizando a Hegel, diremos que lo verdadero es el Todo Mediatizado que conecta dialécticamente las partes en un movimiento de ida y regreso. Únicamente en el contexto de esta doble vía de emisión y recepción de contenidos se cristalizan las características definitorias de los individuos.

Varias son las lecturas que se pueden proponer a la luz de esta caracterización de la *comunicación*. La relación en el contexto de la Web 2.0 puede ser interpretada como aquella forma de intercambio que más se acerca a efectuar la situación comunicativa ideal postulada por Habermas y Apel. También es posible llevar a cabo otra lectura, según la cual Internet potenciaría expresiones más perfectas de la voluntad de poder nietzscheana. Si aceptamos a modo de caracterización sumaria que el *Übermensch* es aquél capaz de imponer su interpretación, su perspectiva y sus valores sobre el resto, entonces diremos que a través de los dispositivos de la Web 2.0 se modula una versión actualizada de este ideal post-humano: el *hiperhombre*, aquél

individuo cuya identidad está constituida por los enlaces con otros individuos y que, no obstante, es capaz de imponer sobre los demás un discurso propio, el cual sería reproducido y transmitido hasta el último rincón del planeta gracias a los dispositivos mediáticos disponibles. Según esta lectura, no habría comunicación entre individuos, tan sólo competencia y, ocasionalmente, un devenir espectáculo de aquellos pocos privilegiados que consiguen alzar la cabeza sobre el resto. Desde otra perspectiva, la Web 2.0 haría realidad aquella fantasía conocida como la *sociedad de emisores* que Roland Barthes formuló en su autobiografía a modo de tentativa fallida, de sueño inconcluso: una forma de asociación donde el goce de la producción, la pulsión del decir y el *pathos* de exponerse ante el Otro apremie a todos los miembros por igual, en una orgiástica «eyaculación colectiva de la escritura, en la cual podría verse la escena *utópica* de una sociedad libre (donde el goce circularía sin pasar por el dinero).» (Barthes, 1997: 92). También se podría ver en la Red de redes la realización de la *Comunidad desobrada* (Jean-Luc Nancy) o la *Comunidad inconfesable* (Maurice Blanchot). Ambos libros versionan, cada uno a su manera, el mismo ideal comunitario que postula una forma de colectividad no asentada sobre ninguna identidad preestablecida entre sus miembros. Como su propio nombre indica (*La communauté désœuvrée*), este tipo de asociación no produce obra alguna, o lo que es lo mismo, no se asienta sobre ningún principio de acción o producción; se demora en el proceso comunitario mismo sin finalidad, sin resultado. *La comunidad de los que no tienen comunidad*, la llama Nancy. También la blogosfera tiene algo de inconfesable: los blogs se apiñan unos al lado de los otros, a un solo clic de distancia entre ellos, sin tener nada en común excepto el mero co-estar en el mismo dispositivo de exhibición técnica.

Ya se caracterice como una sociedad de emisores donde se ha democratizado el poder y el placer del discurso, ya se describa como una suerte de comunidad desobrada que rompe con el paradigma de la identidad colectiva, lo que termina imponiéndose como una suerte de certeza pura es la ambivalencia de la Web 2.0 en lo relacionado con la identidad de sus usuarios. Por un lado, los listados de links en Blogger, las jerarquías de amistades en Facebook o el número de seguidores en Twitter son utilizados con el fin de potenciar el sentimiento de pertenencia a un colectivo. Por otro lado, se podría argumentar que Internet, y en general, la lógica espectral de los *new media* no hace sino acrecentar la ya de por sí infinita distancia entre un individuo y otro. Ambas lecturas son válidas y están firmemente asentadas. Esta ambivalencia nos recuerda que el potencial de una herramienta como Internet no se encuentra predeterminado de antemano en virtud de una suerte de lógica interna al mismo, sino que depende de los usos, códigos y prácticas que los usuarios articulen a partir de él. En este sentido, el sistema de redes sociales abre un campo de posibilidades comunicativas que oscila desde la conexión total hasta el aislacionismo privado. Cada post subido a Blogger es una suerte de mensaje en una botella, dirigido al mismo tiempo a todos y a nadie. Tanto la asimilación como la distinción se

incluyen entre las estrategias sociosimbólicas permitidas y, es más, potenciadas por Blogger, Facebook, MySpace, Twitter y mil plataformas más que ofrecen un habitáculo al usuario que este puede utilizar, bien para exponer el mensaje de un modo claro, explícito y para todos los públicos, bien para codificarlo bajo el velo de una jerga sólo apta para iniciados. La proliferación de códigos personales de comunicación —el caso de las abreviaturas utilizadas para chats y e-mails— se convierte en el complemento ideal de la consolidación del *inglés-chapurreado-por-extranjeros* como lengua oficial de las transacciones, genuina *koiné* del siglo XXI. Así, la Web 2.0 concilia dos pasajes de la Biblia que se encuentran en el origen de la teoría de medios: a) El derrumbe de la Torre de Babel (Genesis, 11: 1-9) que marca el fin de la *Ursprache*, la disolución de la matriz lingüística originaria en una multiplicidad de gramáticas irreductibles entre sí, con la consiguiente aparición del problema de la traducción, b) El milagro de las lenguas de fuego durante el Pentecostés (Hechos de los Apóstoles 2, 1-13), cuando los once apóstoles, arrebatados por el Espíritu Santo, comenzaron a hablar en una lengua común con los habitantes de una ciudad cosmopolita. Momento privilegiado en el que todas las lenguas se funden en un mismo cauce magmático de sentido.

En el momento en que la forma más básica de interacción humana —la comunicación— deviene el modelo de intercambio cultural, pasan a gestionarse como producto cultural de primer orden algunos fenómenos sociales que dependen de ella, como es el caso de la formación de vínculos afectivos y redes de amistad. La Web 2.0 constituye todo un *imperio de la mediación afectiva*: el cibersexo hereda los mecanismos de sobreexcitación del impulso sexual propios del *capitalismo caliente* (Beatriz Preciado), mientras que las páginas de contactos (Meetic, Ashley Madison, etc) operan de acuerdo a la lógica del *capitalismo racionalista* (Eva Illouz): hacen pasar al consumidor potencial de emociones por un proceso racional en que debe elegir metódicamente sus intereses y objetivos; formalizar de su propio yo en la configuración de un perfil exhaustivo (edad, sexo, color de pelo, etc). Sobre el cibersexo pesa la grave acusación de que sólo ofreciera experiencias sexuales de segundo grado. En última instancia —es habitual escuchar— los usuarios de este tipo de *sites* sólo obtienen una satisfacción masturbatoria que, por muy coordinada que sea, por mucha reciprocidad que se consiga y por muy en directo que suceda todo, no puede compararse, ni de lejos, a una experiencia de carne y hueso. Frente a esta argumentación, que parte de una concepción presentista de las relaciones, según la cual la codificación del objeto de deseo depende de las intuiciones emocionales y los instintos sexuales despertados por la condición encarnada de lo que se me presenta *ahí delante*, se pueden ofrecer varias razones que justifiquen por qué el cibersexo no rompe con la lógica del encuentro sexual tal y como lo describe esta concepción, e incluso llega a radicalizar algunas de sus características fundamentales. Desde el punto de vista informático, el usuario que regenta con asiduidad páginas web de cibersexo corre con un riesgo de contagio vírico análogo al que implica recurrir a los

favores de la prostitución, sólo que en este caso las enfermedades venéreas las habrá de contraer tu PC —concebido ya como extensión del propio usuario. Ante esta situación, se hace necesario protegerse de troyanos, keyloggers, exploits, y otros mil virus más que esperan a la vuelta de la esquina. No es de extrañar que las más aclamadas páginas de cibersexo —es el caso de *Chatroulette*, por ejemplo— apelen en su publicidad a la seguridad y protección de los encuentros, en vez de referirse a las características físicas de sus usuarios habituales —de hecho, las páginas más sospechosas tienden a ser aquellas que *ponen toda la carne en el asador antes de tiempo*, aquellas que prometen cuerpos cuando es tiempo de hablar de salud—. Así pues, el cibersexo extiende la paranoia acerca de la posibilidad del contagio en otros formatos y por otros medios. Este tipo de plataformas muestran una imagen nítida de la idea de sexo óptimo tal y como se configura en nuestros días: funcionalidad, limpieza y discreción son las cualidades fundamentales. Además, es falso que el cibersexo implique un acrecentamiento de las distancias entre los dos polos de la relación sexual. Todo lo contrario, reproduce el esquema de la concepción presentista de la sexualidad, trasladada a la esfera explícita y obscena del espectáculo audiovisual. En palabras de Slavoj Žižek:

«el ciberespacio *no es lo bastante espectral* [...] mi pareja sexual ciberespacial es alguien *excesivamente presente*, que me bombardea con un torrente de imágenes y declaraciones explícitas de sus fantasías más secretas. [...] cuando me sumerjo en el ciberespacio, podría decirse que regreso a una relación simbiótica con el Otro, donde la dimensión de lo Real ha quedado abolida como resultado de un desbordamiento de las apariencias.» (Žižek, 2006: 261).

¿Por qué no cabe hablar de la *era de la información* para referirse al nuevo estado de cosas instaurado a partir del surgimiento y la consolidación de la Web 2.0? Porque no pueden ser mayores las diferencias entre Internet y las estrategias puestas en práctica por los media a través de los cuales se canaliza lo que conocemos como información. En contraposición con la lógica de la mediación afectiva propia del cibersexo y las páginas de citas, pensemos en el telediario como prototipo de asepsia informativa: no hay *feed-back* entre el presentador y su audiencia, el canal de emisión es unidireccional y la relación del receptor con el mensaje consustancialmente pasiva. Además, la lógica de la información sancionada por estos canales se basa en la escrupulosa distinción entre el espacio público y el privado, mientras que para la Web 2.0 *el espacio público se reduce al ámbito de publicidad de lo privado*. Qué decir de los presentadores del telediario. Que los encargados de la sección de Deportes gocen de tan buena audiencia y fama por su humor, cercanía y agilidad comunicativa, muestra en qué medida constituyen la excepción que confirma la regla: monotonía, frialdad y exactitud terminológica dentro de lo políticamente correcto. Desde una

perspectiva humanista uno se podría preguntar si hay algo así como un «alma» tras esos maniquís de los que solo se conoce su torso —de cintura para abajo comienza *lo ignoto*—, portadores de una fachada hierática que se mantiene impasible a medida que su voz va desgranando monótona y pensadamente noticias que cualquiera juzgaría propias del día del fin de los tiempos. Nada más lejos de esta visión del mundo a medio camino entre el *Armageddon* y el *Apocalipsis*, que el discurso *naif* y *happy-happy* de las pizpiretas comentaristas que se graban a través de las web cam y suben sus clips a Youtube como si, a fin de cuentas, no hubiera epidemia o catástrofe natural que no pudiera resolver un buen escote.

Uno se atrevería a decir que las dudas acerca de la «humanidad» de los interlocutores no se mitigan con la emergencia de Internet, sino que más bien se acrecientan, a juzgar por los disparatados debates entre filósofos de la mente anglosajones en torno a la pregunta: ¿puede pensar una máquina? Según el Test de Turing —popularizado por su aplicación en la película *Blade Runner* como método la hora de distinguir entre cyborgs y humanos—, si una máquina es capaz de comportarse funcionalmente como un ser humano, entonces, a efectos prácticos, es un ser humano. La tesis contraria, defendida por John Searle y popularizada por Roger Penrose, parte del conocido experimento de la sala china para concluir que el Test de Turing carece de una gramática normativa que establezca una distinción entre aquellas máquinas que *parece que piensan pero no lo hacen* y máquinas que *de hecho lo hacen*: una máquina capaz de responder a un test es el equivalente a un humano capaz de traducir de un idioma desconocido a otro idioma desconocido porque tiene en sus manos un diccionario bilingüe, a pesar de no entender los signos de ninguna de las dos lenguas. En ambos casos, argumenta Searle, el humano/la máquina no conoce el idioma, sólo maneja un conjunto de reglas de equivalencia estipuladas de antemano, no hay comprensión sino reacción mecánica. Nuestra experiencia personal como internautas nos lleva a decantarnos por la posición pragmática y positivista de Turing: hay algo vagamente humano, algo difusamente cotidiano en los mensajes de spam que uno puede llegar a recibir en la bandeja de mail a lo largo del día. Estos mensajes son enviados por robots que pueblan la red, robots hechos de un amasijo de cables y bombillas —lo sabemos. Sin embargo, al sugerirnos tan económicas ofertas para alargarnos el pene, al premiarnos con cuantiosas cantidades de dinero o al fingir que escriben de parte de una *teenager* desprotegida en busca de un *partenaire* ibérico, estas máquinas muestran mayor humanidad que la que uno podría esperar de la mitad de los miembros de su comunidad de vecinos, exhiben una preocupación por el bienestar propio y ajeno, al menos tienen en cuenta las necesidades, los gustos y hobbies de buena parte de la población. Esos robots nos salvarán la vida algún día.

2. URMEDIA.

La leyenda cuenta que en el origen de los tiempos la Humanidad dispuso de una forma de comunicación *inmediata*, directa, intuitiva: la capacidad de intercambiar experiencias, formular consejos y elevar admoniciones alrededor del fuego del hogar una vez hubiera anochecido. De este modo se articularon las tradiciones orales primigenias, en torno a la construcción de una *narración* compartida que habría de ser transmitida de generación en generación y entre cuyas virtualidades se encontraba el sentimiento de pertenencia a una comunidad. Con la aparición de la *novela* la experiencia comunitaria se fragmentó en una pluralidad de individuos que se describen a sí mismos su existencia solitaria, centrada en torno al problema de la muerte y la búsqueda de un fundamento que otorgue sentido a la existencia. En un tercer momento irrumpió la *información* como aquella forma de articular del relato que disecciona la experiencia del individuo, antaño presentada como un continuo argumental novelesco, en segmentos discretos, noticias que son transmitidas a toda velocidad por los media, y cuyo valor se cifra en su novedad o, más bien, en el hecho de ser renovable periódicamente por información nueva.

Esto que acabamos de presentar puede tomarse como un resumen del *El narrador*, el texto de Walter Benjamin donde el autor presenta una genealogía de los regímenes discursivos asociados con la construcción y difusión del relato bastante similar a nuestro esquema de los sistemas de intercambio cultural, con la virtud de que además incorpora el momento «pre-medial» que hasta el momento habíamos dejado de lado (a saber: la oralidad). Este texto nos interesa especialmente en tanto problematiza las relaciones entre la palabra hablada, la escritura y los dispositivos informáticos de su almacenamiento y reproducción. Además de ser un documento importantísimo acerca del periodo histórico en que se produce la inflexión entre la cultura novelesca y el proceso información mediatizada, *El narrador* es relevante a efectos de un análisis de la Web 2.0 en términos de cultura de la comunicación por su planteamiento de un desarrollo histórico de las fuerzas culturales que no se basa en un esquema hegeliano de superación sin regreso, sino que se abre a la posibilidad de que se produzcan solapamientos entre los diferentes momentos, así como regresiones a un estadio previo y actualizaciones del pasado al albor de la circunstancia presente. En una palabra, Benjamin deja una puerta abierta a la resurrección de los muertos; a su conmemoración y no sólo a su recuerdo. Y esto es lo que nos interesa: mostrar como el final pseudo-hegeliano de la Historia —si hacemos caso a Fukuyama— y su origen pre-medial —según Benjamin— forman un continuo espacio-temporal. O lo que es lo mismo: describir un fenómeno más del solapamiento tan actual de movimientos *Ur-* con tecnología *high tec*. A la luz del esquema benjaminiano diremos que el modelo interactivo de la Web 2.0 propicia una resurrección de la oralidad en el contexto de la aldea global cibernética. En torno al fuego de la pantalla en blanco del ordenador se ordena el nuevo tribalismo mediático. Con la recuperación de la conversación como modelo de intercambio cultural, se produce la reaparición de géneros que hasta hace poco pensábamos caducos como la admonición, el consejo, el

modelo ejemplar y el refranero, todo ello bajo un formato a medio camino entre el *how to* de los textos de autoayuda y el *Do It Yourself* (DIY) de la subcultura alternativa, aunque con un matiz: el lema ya no es hazlo tú mismo, sino en exhibete tú mismo, muéstrate cuanto puedas dentro del circuito obscuro del consumo de los otros a través del cuerpo de uno mismo. Recordemos la pieza net art de Dora García, *Heartbeaters*, donde la artista española desarrolla la siguiente ficción: se ha extendido entre los jóvenes de todo el mundo una nueva moda que consiste en escuchar los latidos de su propio corazón. La pieza nos relata la vida y milagros de esta pandilla de drogadictos de la interioridad que comienzan a vivir al son de sus pulsaciones, cuyas peripecias oscilan entre la identidad, la intimidad, la adicción y la locura. En una de las ventanas emergentes se puede leer:

«La creencia generalizada era que, con este sonido que parecía sacado del alma humana, se podían alcanzar finalmente las metas de la cultura del “házte lo tú mismo”: ya no se trataba de hacer solamente tu propia música, tu propia televisión, tu propia radio, cine —se trataba de hacer tu propia realidad —».

La dimensión digital de la obra de Dora García no es meramente accesoria o formal: la narración se desarrolla a través de hipervínculos que hacen emerger ventanas del fondo oscuro de la pantalla, como si de pulsaciones de un corazón cibernético se tratara. Esta pieza puede ser perfectamente leída como una metáfora de la sociedad red —la cita que referimos ya debería poner en sobreaviso al lector—. En la Web 2.0 el encuentro con el otro siempre está mediado por la interioridad del yo, lo público y lo privado forman un continuo sin cortes ni distinguos. En la Web 2.0, la conversión del espacio público en mera publicidad de lo privado, puede leerse como la desaparición del hombre público y su sustitución por un conjunto difuso de *celebrities efímeras*, personalidades y comentaristas. O también la introyección de la publicidad como principio rector de la intimidad digitalizada se puede leer como una contaminación de la vida privada por el discurso público. El espacio público, ¿está en crisis o sólo colonizando nuevos ámbitos en su provecho? La esfera privada, ¿amplía tentacularmente sus campos de influencia o está al borde de desaparecer en un colapso obscuro y espectacular? No son dos opciones mutuamente excluyentes. El estatus de la intimidad en la Red está sometido a las ambivalencias consustanciales a toda escritura de sí: el yo no es sino en tanto que se escribe, se objetiva mediante un procedimiento de fijación identitaria pero, por definición, el yo implica un plus, algo que se sustrae a ser objetivado. Estamos ante la doble dimensión del sujeto tal y como se viene analizando a partir de las filosofías de la existencia: el ser humano es al mismo tiempo trascendencia e inmanencia (Sartre), ser deyectivo arrojado en el mundo y proyecto de sí (Heidegger). En un lenguaje menos comprometido con un esencialismo ontológico y que abogue por la dimensión cultural del ser humano

diremos que toda noción de sujeto implica tanto la *sujeción* como la *sustracción* a un código establecido. El yo que se narra a sí mismo habrá de cumplir con el deber de callar tanto como con el de decir. Pensemos en un narrador homodiegético clásico: Holden Caulfield en *El guardián entre el centeno* no nos cuenta su vida desde el comienzo, sino que toma la decisión de empezar y terminar donde a él le parece. La veracidad que desprende el relato depende en gran medida de ese gesto de sustracción que se deduce de todo ejercicio de escritura, y que Salinger nos muestra en toda su pureza en esta novela. *Hay cosas que no os pienso contar*, en esto consiste el pacto autobiográfico además de las características ya señaladas por Phillip Lejeune en su ya canónica monografía: la autobiografía es ese género literario en que el lector acepta que autor, narrador y personaje principal son *de hecho* la misma persona. A esta caracterización habremos de añadir el siguiente corolario, dicho por boca del autor: *vosotros sabéis que yo sé cosas que vosotros no sabéis*. Si aceptamos, como dice Katie Roiphe, que «Facebook es la novela que todos estamos escribiendo» y que con ello «nos convertimos en el Wikileaks de nosotros mismos», en palabras de Andrew Keen, habrá que analizar la Web 2.0 en términos de un gigante dispositivo de codificación de la interioridad con las siguientes características: pensar la interioridad en términos de relación, pensar la substancia en términos de situación, pensar el sujeto en términos de plataforma. ¿Qué es lo que se sustrae a esta definición? La capacidad de decisión de la que dispone el usuario y, lo que es más importante, la capacidad de no decir nada en absoluto. Al internauta se le puede aplicar aquello que Kafka escribiera en *El silencio de las sirenas*. Ambos poseen un arma mucho más terrible que su canto o su espectáculo, esto es: su silencio. Esto nos lleva a una interesante paradoja señalada por Norbert Bolz, «en la marea de datos de la sociedad multimedia, “plusvalía” sólo puede significar: menos información.» (Bolz, 2006: 12). ¿Cómo responder al dilema que plantean las redes sociales en relación con la crisis del espacio público y la espectacularización del yo? Apoyándonos en Gilles Deleuze, diremos que nos hallamos en la era de las sociedades de control, donde nada escapa al panóptico que todo lo observa. ¿Queda un espacio para la libertad? Sí, el mismo de siempre: la libertad de elegir uno mismo a qué ídolos someterse.

Frente a aquellos que piensan que Internet supone un salto cualitativo en la Historia de la Humanidad hacia un estadio hasta el momento desconocido, es nuestro parecer que sólo reproduce la lógica de las cavernas. Me explico. Hay un hilo conductor entre el Mito de la Caverna y la Web 2.0, pasando de la sala de cine como forma actualizada del trampantojo platónico, a saber: una paulatina independización de los fantasmas. Si Platón, siguiendo a la tradición pitagórica, estipuló que el cuerpo (*soma*) es la tumba (*sema*) del alma, y postuló a modo de ideal regulativo la emancipación del fantasma anímico respecto de la máquina encarnada (salida de la caverna, liberación respecto de las pasiones), el cine hizo realidad la presencia fantasmática del otro a través de sus imágenes, proyectadas por la máquina contra el espacio puro de la pantalla en blanco y, por último, el Ciberespacio —según las

profecías New Age— promete una liberación del alma respecto del cuerpo, con el fin de ser integrados nuevamente en la máquina, esta vez no menos etérea, del *software* digital. La profecía completa sostiene que el ser humano se independizará de su condición encarnada una vez su personalidad ya no se cifre en torno a su cuerpo, la gestión, ordenación y arreglo del mismo, sino que pase a articularse en torno al intercambio comunicativo en Red; en este momento, Internet hará realidad la disolución del Yo programada por el pensamiento francés contemporáneo, en la fusión budista del uno mismo personal e intransferible en el Uno-Todo mediático sometido a flujos constantes y sin centro alguno. Los teóricos más respetados a día de hoy suscriben en mayor o menor medida esta profecía —tanto los escépticos como los más entusiastas de Internet— en la medida en que todos ellos subrayan como característica definitoria de Internet su tendencial liquidez, su naturaleza efímera. Tenemos el ejemplo de Bauman a quien tuvimos la oportunidad de entrevistar en persona. «Es todo, de nuevo, como surfear: eminentemente superficial. Uno puede pertenecer a un gran número de redes a la vez, incluso asumir diferentes identidades en las distintas redes. Así, éstas son atractivas precisamente porque no fuerzan a adoptar obligaciones a largo plazo.» (Bauman & Castro-Lareu, 2011). Es una versión de las cosas bastante conocida, así que no insistiremos demasiado en ello. En líneas generales, inscribe Internet dentro de la dinámica relativista, fragmentaria, disolutoria, nómada, etérea, sin norte, rumbo, ni guía, propia de este periodo aciago que cada uno llama a su manera anteponiendo prefijos a la palabra Modernidad, esa expresión fetiche (dando lugar a todas las modulaciones: postmodernidad, sobremodernidad, Modernidad Líquida, etc).

Nuestra intención y nuestras tesis son muy otras. Frente a la profecía New Age, nos atenemos a un análisis del presente, una casuística de los medios aplicada a nuestra circunstancia que no se detiene en la elaboración de pronóstico alguno. Según nuestra lectura, Internet en su estado presente no es una promesa acerca de la definitiva y esperada separación entre cuerpo y mente, tampoco tiende hacia la fusión del yo en el Uno-Todo mediático, ni mucho menos un argumento en favor del dualismo cartesiano. El ciberespacio no rompe con la lógica propia de un ser encarnado como es el hombre; la reproduce por otros medios, aunque una cosa sea cierta: de la carne a la imagen, de la personalidad a la relación, el otro es a cada momento más espectral si cabe. Pero incluso los fantasmas llevan encima una manta, están vinculados a una forma de aparecer que es la que nos interesa analizar. En cuanto a los análisis de Internet en términos de anonimato, impersonalidad y liquidez, los desechamos por completo al considerarlos, primero, inútiles para el análisis concreto de las relaciones mediatizadas y, segundo, inaceptables como descripción estructural de la Web 2.0. Las categorías utilizadas por estas corrientes de pensamiento, con todo lo operativas que pudieran ser para hablar de la sociedad tras la caída del Muro, hoy muestran su fecha de caducidad, su inoperancia a la hora de integrar Internet como fenómeno social de primer orden. En última instancia, más

que ante genuinos análisis, nos encontramos ante proyecciones ilusorias, producto de una falta de conocimiento del medio. Reconozcámoslo: aquellos que siguen hablando de Internet en términos de liquidez y/o impersonalidad, bien no han abierto una cuenta de Facebook en su vida, bien profesan un gran respeto por sus más directos maestros. En este punto suscribimos plenamente la tesis de Eloy Fernández Porta:

«Los ciudadanos que se formaron durante el postmodernismo vivieron bajo la égida de una idea muy extendida: “todo lo sólido se disuelve en el aire”. Creo que el auge de la época digital, aunque también trae consigo sus disoluciones y sus disipaciones, nos enfrenta con una condición distinta, contrapuesta: “todo lo etéreo se consolida en la red”. Cosas etéreas: amistades, vínculos, deseos: factores que adquieren en la web una dimensión contractual —y se articula en estructuras con frecuencia bien visibles—.» (Fernández Porta, 2010: 235).

Frente a la imagen tan atrayente de Internet como un magma informe e indistinto, constatamos la emergencia de fenómenos vinculados con la reconstrucción de la *identidad relacional* y la reaparición de la *responsabilidad de decir Yo*. Es cierto que Internet potencia formalmente el anonimato de los emisores, pero no menos cierto es que las comunidades configuradas en su seno desprecian a quien hace uso de tal anonimato con fines no participativos. Así, el insulto anónimo en los comentarios de un *post* es censurado en la medida en que se basa en una lógica unidireccional de comunicación (no espera respuesta), mientras que en el cibersexo —donde la interacción participativa es un presupuesto— el anonimato es divertido siempre que se dé la cara o, mejor: el sexo, ese depositario último de nuestra identidad individual. Lo que uno esperaría encontrarse en las redes sociales es un conjunto de anónimos de identidad difusa que jueguen estratégicamente mediante máscaras y autoficciones. Esta es la imagen complaciente que nos formamos de nosotros mismos habiendo escapado de una vez por todas a las exigencias de decir yo, las obligaciones de tener un nombre propio, emancipados de los códigos de la identidad personal. Y sin embargo la identidad regresa aún en su versión mediatizada. Los roles y los códigos de conducta no desaparecen sino que se adaptan a las circunstancias. La identidad, *esa enfermedad del nombre*, no desaparece con la aparición de los metamedia, sino que se flexibiliza: las redes sociales explicitan como, lejos de ser una mónada autosuficiente, el individuo es un campo de fuerzas modulado específicamente por los otros. Lo que uno se encuentra cuando entra, por ejemplo, en Facebook, son perfiles detallados, radiografías exhaustivas de cada individuo, personalidad o asociación, donde la mentira no juega un papel tan relevante como la elusión. Así, por ejemplo, no es habitual que la gente finja tener otra edad en las redes sociales. En caso de no identificarse con la suya uno puede permitirse no ponerla, eludir ese factor, y así ahorrarse el que todos sus conocidos le feliciten cuando no es su

cumpleaños, incluido aquellos amigos más íntimos, de los que uno esperaría una felicitación el día de su cumpleaños, amigos que, siguiendo la tónica general, se han resignado a no aprender de memoria fechas importantes y que, por lo tanto, apenas manejan otra información que la suministrada por las redes sociales. El efecto psicológico característico del contacto metamediático no es ni la sensación de ser engañado, ni la incertidumbre acerca de la veracidad de los perfiles ajenos, sino la sensación de inconmensurabilidad a la hora de gestionar la propia fantasía, a la hora de tener que tomar decisiones en la fijación de mi personalidad y en la elección de mis relaciones. La pregunta por mi identidad involucra y me reenvía inmediatamente a mi relación con los otros, y viceversa.

En suma, nuestro objeto es la ética del internauta. Nuestra definición: toda modulación ética parte del encuentro reiterado con el otro y avanza hacia el establecimiento de códigos de reconocimiento y conducta entre aquellos que de este modo se encuentran. Nuestra premisa: en un mundo cada vez más hiperconectado como el nuestro se hace más difícil no entrar en contacto los otros. Nuestra conclusión: la famosa aldea global pronosticada por Marshal McLuhan siempre tuvo más de *aldea* que de cualquier otra cosa. Según un estudio realizado en Francia, Alemania, Italia y Estados Unidos, en el 2003 uno de cada cuatro e-mails enviados no salió del edificio en que se originó (Castells, 2007: 286). A diferencia de lo que pueda dictar el sentido común, no es cierto que se esté produciendo una desmaterialización ni una deslocalización de los usuarios: la elección de los amigos, primero en Messenger y después en Facebook, se realiza habitualmente con el objetivo de consolidar las relaciones ya existentes, y la finalidad última de las relaciones comenzadas en la Red Social sigue siendo el encuentro cara a cara. En fin, cada vez hay más pruebas que sugieren que Internet potencia la *glocalización*, esto es: la adopción de tecnologías globales para su uso local. Es más, se diría que se está produciendo una regresión a una suerte de *materialidad audiovisual* de los vínculos, a una suerte de *regionalismo cibernético* de las relaciones.

3. GOZO. PERVERSIÓN. TRABAJO NO RETRIBUIDO.

De entre las virtudes más celebradas de la Red, tiene una posición privilegiada lo que denominaremos *la ideología de la disponibilidad total*, que afirma que el ciberespacio es un campo ilimitado de productos disponibles gratuitamente para todos los usuarios. Según esta ideología, estaríamos ante la doble realización de nuestros sueños consumistas y democráticos: un stock ilimitado de productos para todos por igual, donde si algo no está disponible, pronto lo estará; un supermercado que carece de límites estructurales, no reconoce ninguna exterioridad y promete superar en la próxima actualización las limitaciones actuales, producto de la contingencia histórica en que se halle el imparable desarrollo tecnológico. Y es cierto

que uno puede bajar películas del eMule —en su defecto verlas on-line en Megavideo —, contemplar extasiado fotos de propios y ajenos en Facebook, repasar la obra completa de Heidegger, Nietzsche o Derrida en castellano, o, en fin, elaborar un recorrido propio a través del Museo del Prado, haciendo realidad la fantasía de André Malraux sobre un posible *Museo sin paredes* que no dependiera de la localización geográfica ni de la materialidad del espacio. Así las cosas, uno estaría tentado a denominar la situación social articulada en torno a la Web 2.0 con la expresión *Estado de bienestar mediático*: aquellos productos antaño considerados un dispendio sólo al alcance de unos pocos hoy son reconocidos como una suerte de necesidad de segundo grado. Esta situación estaría asegurada por la voluntad de interacción entre los usuarios —una de las condiciones para entrar en el juego. Todo el sistema se articula en torno al principio del trueque sólo que aquí, a diferencia de en los tiempos arcaicos, no se reconoce ningún patrón de medida. Es la ausencia de patrón de medida lo que permite que sistemáticamente se puedan hacer equivalentes, perfectamente intercambiables entre sí, productos que —en principio— poseen diferente valor. En Scribd, por ejemplo, uno puede bajarse la obra completa de Hegel con tal de que se suba algo a cambio: desde una tesis doctoral hasta una cartulina con dibujos de los cinco años. Aquí se encuentra la piedra de toque del sistema. La única condición impuesta para los surfers de la Red es no cortocircuitar la circulación de mercancías. Internet es, en definitiva, un procedimiento de intercambio regido por un movimiento circular, ilimitado y expansivo, que se adecua a la lógica del capital como anillo al dedo, con la salvedad de que le falta un patrón de medida que establezca un principio equivalencial entre las mercancías.

Hay lecturas menos utópicas de la situación actual de la Red, que afirman que la disponibilidad anárquica de los productos, la ausencia de propietarios explícitos de los medios de producción y, en definitiva, la independencia relativa de la que goza Internet respecto de los poderes fácticos no implica necesariamente una ruptura con la estructura institucionalizada del capital, ni mucho menos señala a Internet como *el instrumento que terminará con la lógica de mercado*. Todo lo contrario. Es muy probable que la situación actual responda a las características de uno de los momentos del capitalismo mismo, en concreto aquello que Marx denominó la *acumulación primitiva del capital*. Cada vez disponemos de más evidencias en favor de la tesis que sostiene que, tarde o temprano, Internet será regulado institucionalmente. Dos ejemplos recientes: la propuesta para la ley Sinde que prohíbe las descargas gratuitas y las demandas interpuestas por particulares contra Google que exigen al buscador más potente de la Red que restrinja el número de búsquedas acerca de su persona, ateniéndose para ello al *Derecho de olvido*. Y esto no es todo. La revista *Time* nos da nuevamente la clave.

2010, fin del trayecto. La revista *Time* designa persona del año a Mark Zuckerberg, fundador de Facebook: Internet ya tiene al menos un propietario, el sistema de intercambio de bienes ha encontrado su plataforma y su patrón oro. Esa

alteridad anónima, ese Otro generalizado de la Web 2.0 —en cuyo nombre esta misma revista realizaba salvadas al aire hace solo cuatro años— se ha terminado particularizando en un otro muy pero que muy concreto, y además, mira por donde, millonario. En una mirada retrospectiva, el presente nombramiento de Zuckerberg matiza y arroja luz sobre el anterior nombramiento de los internautas anónimos. Aquella condecoración de la alteridad mediática que, allá por 2006, parecía un brindis al sol, un piropo de *marketing* sin destinatario, un inocente discurso demagógico en tiempos revueltos donde, «como la genialidad brilla por su ausencia, ya se sabe: a falta de héroes, buena es la *people*». Nada más lejos de la realidad. El subtexto de aquella portada de 2006 se podría resumir, a mi juicio, como sigue:

Puesto que Internet ya no es un simple sistema de almacenamiento de información, sino que se asienta sobre sistemas interoperables con un diseño centrado en el usuario, la revista *Time*, en nombre de todos los propietarios por venir de Internet, quiere dar por adelantado las gracias a todos vosotros, sin los cuales la Web. 2.0 no se mantendría en funcionamiento ni un solo instante. Os necesitamos, a todos vosotros, bloggers, facebookeros y surfers varios de todo pelaje y condición. Gracias por vuestro *ocio no retribuido*. Gracias, en resumen, por vuestra adicción al trabajo, por ser unos *workaholic* empedernidos, hasta el punto de trabajáis aún sin saberlo, especialmente en el momento en que buscáis relajaros, dedicaros «en vuestro tiempo libre» a subir un par de fotos a FB, poner al día vuestra lista de hobbies, reestructurar vuestro catálogo de planes para el futuro lejano o el fin de semana que viene. Con todas estas actividades que, claro, vosotros realizáis libre y voluntariamente, estáis arrojando al mercado perfiles de consumo que luego utilizarán las empresas publicitarias para ofreceros *justo aquello que estabas buscando*. Gracias por codificaros como consumidores potenciales sin cobrar nada a cambio. Algunos se han enriquecido a vuestra costa, pero vosotros habéis obtenido, y seguiréis obteniendo en el futuro la realización de vuestros sueños. El círculo de la producción se cierra y todos felices.

¿Cuál es la conclusión que se puede extraer de este subtexto? Muy sencillo: *en la era de la ilusión mediática, el ocio constituye la plusvalía que se le sustrae al trabajador no asalariado*. Este ocio se basa en la aportación gratuita y voluntaria de información acerca de las relaciones y las aficiones personales de un individuo. Mediante esta exposición de la vida íntima a través de redes sociales, el individuo obtiene reconocimiento por otros miembros de la comunidad y es susceptible de ser objeto de una campaña publicitaria a nivel microfísico que le tenga a él como único consumidor potencial de un producto hecho *ex profeso* y a medida. Al igual que el proletario novecentista, reducido por la dinámica social a su fuerza de trabajo, el miembro de la Red Social sólo dispone de sus gustos y relaciones personales. Ahora

bien, las relaciones entre las empresas publicitarias y los usuarios de Internet se aleja de los parámetros inherentes a la relación entre el trabajador y el propietario de los medios de producción, asemejándose con todo a una relación de explotación colonial: el sometimiento ante un gran Otro que coloniza, conquista y normaliza las más íntimas aspiraciones de un individuo, extrayendo de él la materia prima de la publicidad y devolviéndole el producto manufacturado de sus aspiraciones. *Nativo digital* es una expresión eufemística para referirse a la nueva generación de proletarios digitales o, para ser más exactos, la nueva generación de indígenas digitales explotados por una potencia colonizadora para quienes el producto del ocio sustraído regresa codificado como objeto de consumo, manufactura gozosa, realización de sí.

La diferencia fundamental con siglos anteriores estriba en que el indígena digital no se halla sometido a las relaciones de dominación convencionales, cristalizadas en torno a la figura el Amo y Esclavo, tal y como la analizó Hegel en la *Fenomenología del Espíritu* y la interpretó Lacan en su *Seminario*. Mediante la imposición del trabajo, el Amo se asegura de posponer el momento en que el deseo del Esclavo alcance su consumación. El trabajo es para el Esclavo una suerte de placer diferido que impide la realización gozosa de sí. Como se puede percibir, esta no es la situación de los esclavos voluntarios sometidos a la dinámica de los metamedia. Éstos no difieren su deseo a través del trabajo, sino que lo consuman a través de él. Es aquí justamente donde se encuentra, según la teoría psicoanalítica, la perversión: el padre no solamente exige ser obedecido, sino además amado en el ejercicio de la subordinación. Aquello que el superego impone no es otra cosa que gozar en el cumplimiento del deber. En palabras de Žižek:

«el psicoanálisis no trata del padre autoritario que prohíbe el goce, sino trata del padre obscuro que lo manda, y por eso produce impotencia y frigidez. El inconsciente no es secreta resistencia a la ley, sino la ley misma. [...] Para el psicoanálisis, la perversión de la economía libidinal humana es lo que sigue a la prohibición de alguna actividad placentera, no a una vida con estricta obediencia a la ley y privada de todo disfrute sino una vida en la que el practicar la ley provee su propio disfrute, una vida en la que el cumplimiento del ritual destinado a tener a raya a la tentación ilícita se convierte en el origen de la satisfacción libidinal.» (Žižek, 1999).

Mark Zuckerberg es para la Web 2.0 lo que fuera Kurz, el personaje de *El corazón de las tinieblas*, para las relaciones coloniales de dominación durante el siglo XIX. Este tipo de figuras nos recuerdan que al final de la barbarie, el gozo y la incivilización de los primitivos se encuentra el mandato de un burgués acomodado. Como ya dijera Eloy Fernández Porta a propósito de los reality show: «vivimos en una cultura de la adicción al trabajo, y en ella existen espacios mediáticos donde se

pone de manifiesto que la vida íntima, antaño concebida como rancho aparte, no sólo ha sido permeada por las exigencias laborales, sino que ha sido trasladada por entero a la esfera de producción.» (Fernández Porta, 2010: 130).

BIBLIOGRAFÍA.

- BENJAMIN, Walter (2009): «El narrador» en *Obras*, libro II, volumen 2, Abada, Madrid, pp. 41-68.
- BARTHES, Roland: (1997) *Barthes por Barthes*, Monte Ávila, Caracas.
- BAUMAN, Zygmunt & CASTRO, Ernesto – LAREU, Javier: (2011) *Diquisiciones en torno al homo surfer*, (en prensa)
- BOLZ, Norbert: (2006) *Comunicación mundial*, Katz, Buenos Aires.
- CASTELLS, Manuel (ed.): (2007) *La sociedad red*, Alianza Editorial, Madrid.
- DELEUZE, Gilles: (1995) *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy: (2008) *Homo sampler*, Anagrama, Barcelona.
- : (2010) *€@0\$*, Anagrama, Barcelona.
- ILLOUZ, Eva: (2007) *Intimididades congeladas*, Katz, Buenos Aires.
- ZIZEK, Slavoj: (1999) «You may!» en *London Review of Books*, vol. 21, n.º 6.
Disponible on-line: <http://www.lrb.co.uk/v21/n06/slavoj-zizek/you-may>
- : (2006) *Lacrimae rerum*, Debate, Barcelona.

Contra Bourriaud.

Nicolas Bourriaud es uno de los ejemplos más destacados del comisario contemporáneo y se dedica —como ya hiciera Prometeo— a robar el fuego a los dioses para entregárselo a los mortales; esto es: a saquear sin piedad los materiales nobles heredados de la tradición intelectual más reputada para poner a trabajar a estas ruinas al servicio de la legitimación del arte contemporáneo. El francés saltó a la fama a comienzos de los años 2000, a raíz de sus publicaciones sobre la nueva hornada de artistas europeos que habían iniciado su andadura por el mundo del arte tras la caída del muro de Berlín. El éxito internacional de estos jóvenes audaces estuvo íntimamente ligado —todo hay que decirlo— a las exposiciones colectivas que organizó el comisario francés desde su sillón de director en el Palais de Tokio entre 1999 y 2006. Desde entonces, la oleada de adhesiones que ha generado su obra dentro del gremio de comisarios ha permitido la incorporación de sus expresiones dentro de la jerga terminológica habitual de la crítica artística. Aunque sus libros parezcan un precario conglomerado de textos de catálogo que se detienen en el elogio de los artistas que —mira tú por donde— son los beneficiarios directos de sus exposiciones colectivas, las pretensiones intelectuales que Bourriaud ha insuflado a sus textos le comprometen con una cartografía muy definida de nuestro contexto sociopolítico, económico y cultural.^[46] En sus libros se compromete con la existencia de ciertas tendencias generales que son registradas gracias a una metodología interdisciplinar, en permanente diálogo con campos de estudio adyacentes a la estética. De hecho, un breve repaso de sus publicaciones revela el arsenal de interpretación masiva que tiene a su disposición el crítico francés; para ser más exactos: una ontología (materialismo crítico), una teoría del arte (estética relacional), un criterio de valoración (criterio de coexistencia), una corriente artística (realismo operatorio), un sujeto (radicante) y un marco histórico (altermodernidad).

Nos parece cuanto menos inquietante la autoridad que ha adquirido Bourriaud como sacerdote en el oficio de bautizar generaciones, movimientos y periodos artísticos. Para empezar, resulta bastante arbitrario el voluntarismo comisarial y el decisionismo historiográfico que subyacen a la producción de toda una constelación estética a partir de un chasquido de lengua, máxime si nos situamos en un contexto social que se comprende a sí mismo como «democrático» o, al menos, pretende fingir que el criterio de demarcación estético reside en la facultad de juzgar del espectador. A nuestro juicio, el autor de *Relational Aesthetics* es un eslabón perdido dentro de la cadena evolutiva que conduce del especialista al aficionado, en un proceso irreversible de desacralización de las funciones de la crítica. Dentro de la historia del arte contemporáneo tenemos que remontarnos hasta Clement Greenberg para encontrar una figura pública que sintetice autoridad y credibilidad de un modo semejante. El delirio intelectual que despliega en sus exiguos volúmenes es, en

muchos sentidos, la realización de la utopía crítica: acuñación *ad nauseam* de neologismos, creación *ex nihilo* de tendencias, apropiación *pro domo sua* de tradiciones, etc.

Ciertamente, encontramos en sus textos todos los tics propios de la fauna curatorial: nepotismo en la selección de los artistas, arbitrariedad en la exposición de los argumentos e ingenio en la acuñación de neologismos son las señas de identidad de unas publicaciones (los textos de catálogo) que tienen como fin inmediato justificar lo injustificable: ¿cómo legitimar teóricamente el status de privilegio que ostentan los bienes artísticos?, dar sentido al sinsentido: ¿cómo aderezar con palabras el precio desorbitado que adquieren en el mercado? En la medida en que las exposiciones teóricas de Bourriaud ofrecen una respuesta favorable a las exigencias de legitimación intelectual que reclaman de continuo las instituciones artísticas, la crítica de izquierdas le ha recordado su connivencia permanente con este tipo de organismos jerarquizados de poder. Sin embargo, resulta de una trivialidad apabullante señalar con el dedo a un comisario por el mero hecho de ser juez y parte en la inflación del mercado artístico, puesto que la función objetiva que desempeña la producción textual de *cualquier* comisario dentro del proceso de circulación de los bienes artísticos consiste, precisamente, en sublimar relaciones materiales de dominación *como si* fueran relaciones culturales de superioridad, compensar el precio material de los bienes artísticos mediante el valor teórico de sus catálogos.

Si queremos realizar un abordaje crítico de la obra de Bourriaud debemos, por tanto, evitar las acusaciones inquisitoriales sobre su papel como comisario y, por contra, centrarnos en sus desarrollos teóricos concretos. En el interior de los argumentos expuestos por el comisario francés, así como en las prácticas artísticas privilegiadas por su teoría estética, vamos encontrar las inconsistencias de su programa intelectual.

Estética relacional es la expresión que Bourriaud puso en circulación para dar cuenta del nuevo paradigma de producción artística y de reflexión curatorial que él mismo estaba ayudando a gestar desde las salas expositivas del Palais de Tokio. Este nuevo modelo de interpretación y de práctica estética toma las relaciones interpersonales como un bien estético de primer orden y se plantea como meta el generar situaciones coyunturales vaciadas del artificio social hegemónico. Bourriaud propugna una concepción alternativa del formato *instalación* que otorgue una primacía a la producción de sistemas de comunicación sobre la creación de instancias de formalización artística. Según este programa estético, el objeto artístico tiene como finalidad generar un espacio de sociabilidad abierto a las experiencias de los individuos asistentes; un bien cultural cuya ejecución performativa es un fin en sí mismo y que además incorpora la perspectiva de los espectadores. El arte relacional pretende sintetizar valor expositivo y valor de uso en un mismo continente que propicie la generación espontánea de relaciones sociales. Apuesta por una política de las formas, cuyo paradigma es la conversión del instante en eternidad por medio de la

congelación de las mecánicas, la detención de la imagen. El montaje diacrónico y recorte diacrónico son los formatos privilegiados de una forma que apuesta, más allá de toda interdisciplinariedad, por un mestizaje entre las diversas formas de comunidad posible.

Como un dispositivo que administra encuentros posibles entre participantes reales, la instalación ofrece la infraestructura requerida para el ensayo de esquemas alternativos de interacción social y modelos críticos de asociación voluntaria. La materialidad encarnada del objeto artístico ofrece una plataforma de acercamiento entre individuos que, en último término, nos remite hacia una promesa utópica de reconciliación social. La gestión del antagonismo social a través de procedimientos públicos de cooperación estética permite considerar reflexivamente los procesos flexibles que rigen la vida cotidiana en las sociedades complejas. El intercambio de perspectivas con los respectivos interlocutores posibilita iniciar un proceso deliberativo que puede cristalizar en la conformación de algún tipo de voluntad colectiva. En tanto que intersticio social atravesado por funciones de uso, el objeto artístico no se presenta como la realización de una iniciativa individual, sino como el anuncio programático de un acuerdo colectivo. En la búsqueda de la cotidianeidad perdida el espacio expositivo no sólo aparece como un lugar que ofrece cobijo al desamparado, sino además como una esfera para la negociación entre particulares que han accedido a participar en un procedimiento interactivo de gratificación estética marcado por la permutación lúdica de roles sociales. En condiciones de mutua igualdad sustantiva, el objeto artístico opera como un generador espontáneo de tejido social que administra de un modo aleatorio los puntos de contacto entre individuos que han ingresado *motu proprio* en el espacio expositivo.

Será ahí, en el espacio de indefinición demarcado por los límites de la sala de exposiciones, donde lo lúdico acontezca como posibilidad. En torno a la matriz de transparencia social que constituye el objeto artístico, el espacio expositivo puede funcionar como catalizador de un potencial humano no sometido a imperativos pecuniarios. Bourriaud sitúa el potencial crítico del arte contemporáneo en el interior de este circuito comunicativo autorregulado, donde los participantes en la reinención de lo común pueden realizar actividades consensuadas entre las distintas partes implicadas. En el seno de esta comunidad marcada por el carácter efímero del encuentro, la espontaneidad encuentra múltiples instancias de realización y la obra artística abre un margen de indefinición no sometido a ninguna lógica burocrática, fomentando la expansión creativa de las facultades humanas. Bajo la luz cegadora de los focos, desplazados de sus lugares cotidianos de socialización, los individuos encuentran entre las cuatro paredes de la galería el momento propicio para la reinención de sus parámetros de conducta con los otros. La tan periclitada alteridad metafísica no queda ya sublimada en una suerte de diferencia última, que no se somete a ningún tipo de escrutinio intersubjetivo, sino todo lo contrario: contra la atomización del tejido social en una pluralidad inconmensurable de formas de vida

que —en última instancia— solo responden ante su propio juego de lenguaje, Bourriaud propugna una superación artística del relativismo cultural a través de la matriz relacional del arte contemporáneo. ¿Cómo? Mediante el agrupamiento particularizado de los seres humanos que, mancomunados transversalmente por su actividad comunicativa, facilitan la conformación de un crisol de grupos sociales en torno a una *tercera* naturaleza, producto de la simbiosis entre las necesidades animales y las prestaciones tecnológicas, en el contexto minimalista del espacio expositivo. De este modo tan peculiar, Bourriaud reformula las funciones que los clásicos del pensamiento estético asignaron a la cultura, en tanto que aglutinante social generadora de un *sensus communis* con una clara dimensión política. Bajo la formalización estética de la convocatoria, el artista desempeña la función de agente de contactos: invita a que los espectadores sean cómplices de un proceso creativo que no tiene más contenido ni finalidad que el propio plexo de relaciones donde lo cotidiano se define a través de procedimientos estéticos.

El arte relacional también se compromete con un conjunto de premisas de orden ontológico, a saber: lo que llamamos *realidad* no debe concebirse como un sustrato previo a toda iniciativa humana conforme a fines, sino como el producto contingente de un proceso de negociación simbólico entre interlocutores legítimos que definen, mediante sus prácticas de atribución de creencias y mediante sus prácticas de donación de sentido, las líneas de fuga de una experiencia que carece de límites definidos más allá de los impuestos por el sistema de relaciones que llamamos socialización. A su vez, el ejercicio de donación de sentido no constituye una suerte de decisión soberana, ejecutada por un sujeto autárquico de proporciones metafísicas, sino el procedimiento reflexivo gracias al cual unos seres dependientes se apropian de cierta herencia comunicativa. Por su parte, lo acontecido en el pasado no es un tribunal de apelación último: esa herencia comunicativa es solo un punto de referencia aleatorio para la articulación de una experiencia común cuyos principios deben ser reinventados a cada instante. La reformulación constante del flujo de experiencia interactivo constituye una suerte de utopía concreta que Bourriaud formula en un lenguaje que se aproxima al situacionismo. No en balde, una de los conceptos fundamentales de la estética relacional es la noción de *situación*, definida como una plataforma interactiva construida ex profeso para la sucesión de intercambios culturales no mediatizados por el vil metal o por la imagen.

En términos generales, la estética relacional aspira a liberar a los individuos del reino del derecho contractual para someterlos al reino de las asociaciones voluntarias. Dentro de lo posible, Bourriaud identifica los procedimientos deliberativos y las tendencias generales que tienen lugar en un ambiente modulado por el permanente trasiego de información que, en último término, conducen a la configuración de un plexo común de significados. Más allá del papel convencional de receptáculo pasivo, el espectador se reapropia de los medios de producción de la experiencia estética, participando en los procesos de ideación, materialización y comunicación que

informan de contenido relacional los bienes artísticos. De este modo, el usuario de la institución artística se convierte en una suerte de terminal activo que transforma las ondas interpersonales que modulan un espacio de socialización alternativo. A nadie se le escapa el carácter procedimental de esta creación pública y revisable del objeto artístico. Las herramientas para producir estos modelos relacionales son estructuras culturales preexistentes y las intervenciones de los agentes se comprenden como estrategias de adaptación a un ecosistema cultural. De este modo, el arte relacional genera una proximidad reflexiva con el mundo de vida donde los individuos desarrollan su identidad, fomentando una actitud crítica respecto del patrimonio cultural heredado.

Resulta curioso constatar los parecidos de familia que existen entre la apuesta intelectual de Bourriaud y el programa estético de otros autores que han teorizado, de un modo similar, sobre la presencia de un núcleo social en los presupuestos del arte contemporáneo reciente. Kester H. Grant aborda, desde un posicionamiento explícitamente habermasiano, el papel de la conversación en la configuración de las condiciones de posibilidad de la experiencia estética.^[47] Homi K. Bhabha se refiere al indudable «arte de conversación» como uno de los pilares centrales de una relación poscolonial con la alteridad cultural. Tom Finkelpearl reflexiona sobre el «arte público basado en el diálogo» como un factor inestimable en la configuración de una esfera inclusiva de debate democrático.^[48] Peter Dunn propone una «estética colaborativa» que trascienda el marco de las relaciones corporativistas entre productores culturales para generar un marco cooperativo de intercambios mutuos.^[49] Al igual que estos autores, Bourriaud parte de una preferencia valorativa hacia los procesos comunicativos autorregulados en el contexto de unas instituciones sociales que posibilitan un alto margen de movimiento para los distintos agentes culturales que intervienen en el enrarecido ecosistema contemporáneo.

Bourriaud da por sentado el carácter transitorio de un contexto cultural donde lo interactivo es un sinónimo de independencia del espectador. Lo esencial dentro de esta concepción democrática de la creación artística son los procedimientos que permiten, como si fuera una sociedad de alcoholicos anónimos, mantenerse en contacto (*keep in touch*), compartir una experiencia (*share an experience*) o, sencillamente, tener un buen día (*have a nice day*). A caballo entre la utopía soñada y la realidad existente, la estética relacional recoge el testigo del proyecto emancipatorio de la Modernidad que ya no puede comprenderse de acuerdo con el esquema de la superación sin retorno basado en la eterna revuelta de la novedad de vanguardia contra la fosilización de lo clásico, puesto que esta concepción de las relaciones con el pasado ha perdido todo su filón crítico respecto del sistema, en tanto arroja productos culturales incorporados en la lógica publicitaria de la obsolescencia programada. Más próximo a la figura del DJ que sintetiza en un mismo impulso creativo las ruinas del pasado y las expectativas del futuro, Bourriaud se propone abordar el perfeccionamiento cultural de la vida cotidiana, haciendo abstracción de

los grandes mecanismos de donación de sentido y apostando por la traducción como herramienta de comprensión intercultural. La traducción, tal y como la concibe Bourriaud, es un mecanismo de intercambio simbólico entre diferentes, desiguales y/o desconexos que, a diferencia del intercambio de mercancías, no requiere de un equivalente universal abstracto (el dinero), sino que es capaz de saltar de un contexto lingüístico a otro, respetando los particularismos y asegurando la comprensión global. Al igual que el intercambio concreto de valores mediante el trueque, la traducción no requiere de mediadores, entraña un excedente no computable, a diferencia del intercambio general de mercancías, que requiere de la homologación de todas las diferencias a un mismo patrón de referencia, computable en términos matemáticos, expresable mediante el sistema de precios. El paradigma de la traducción hace frente al proceso de equivalencia sin por ello recurrir al aislacionismo: no cede ante la imposición de los universales implícitos en el imaginario de la globalización capitalista, según la cual todo el mundo habría de comunicarse en inglés, pero tampoco se remite a su reverso tenebroso: la defensa acérrima de los Localismos S. A.

La estética relacional, por tanto, atiende a la materialidad concreta del tejido social: se propone recuperar el espacio de la intersubjetividad desde una perspectiva posibilista que no se entretiene en el recuerdo melancólico de una Razón con mayúscula. La generación de artistas invocados por Bourriaud en sus escritos toman la interactividad de los participantes como medio y como fin de un proceso que toma cuenta reflexivamente de sus propias condiciones de posibilidad, al mismo tiempo que se esfuerza en realizar desplazamientos dentro del orden social establecido. Desde los márgenes del espacio expositivo, el arte relacional propugna un contacto inmediato con el interlocutor. La esfera de inmediatez que posibilita el objeto artístico cuestiona, de este modo, el principio de equivalencia universal encarnado en el dinero. Frente a la mediatización de las relaciones interpersonales a través de los medios de comunicación, Bourriaud considera que la ocupación de la galería es un gesto político antisistémico que involucra la apropiación crítica de una interioridad monadológica, sin puertas ni ventanas. Más allá de la contemplación extasiada y de la gratificación masturbatoria, este tipo de zonas autónomas temporales son los espacios de transición entre una sociedad del espectáculo y una sociedad del figurante, donde cada individuo accede a la ilusión de una democracia participativa.^[50]

El programa de la estética relacional constituye una suerte de discurso de legitimación formulado en los términos de una cartografía exhaustiva de nuestro tiempo que, en último término, responde a las coordenadas específicas de una generación de artistas que comenzaron a exponer al público su producción a finales del siglo xx. Sin embargo, se pueden encontrar algunos referentes de este paradigma estético dentro de la exposición del MNCARS *De la revuelta a la postmodernidad* que, sin lugar a dudas, nos permiten situar la propuesta de Bourriaud dentro de una tradición histórica más amplia. Más en detalle, cabría destacar dos obras. En primer

lugar, la documentación sobre los performances realizados durante los *Encuentros de Pamplona* (1972), genuino punto de encuentro del experimentalismo artístico español que irrumpía en un contexto de gran expectación turística, inflamado por unos debilitados órganos administrativos del tardofranquismo que, en un último golpe de efecto, buscaban realizar un lavado de fachada mediante la permisividad y la tolerancia hacia los productos artísticos de vanguardia. En segundo lugar, la pieza de Helio Oiticica *Tropicalia* (1967) que representa la consumación artística de la estética sureña de la apropiación, articulada en torno a los principios del canibalismo cultural (Oswald de Andrade) y la parodia crítica (Glauber Rocha), que pretende convertir el espacio expositivo en un lugar de reflexión acerca de la mirada occidental sobre Brasil.

De todas las objeciones posibles que se pueden plantear al planteamiento de Bourriaud vamos a centrarnos en una. Como hemos dicho, la estética relacional celebra la generación democrática de espacios de encuentro donde puedan tener lugar políticas consensuales de proximidad. Sin embargo, este proyecto esconde un modelo de negocio bastante perverso, que consiste en la extracción de plusvalía a partir de los órdenes espontáneos generados por las relaciones interpersonales que tienen lugar en el espacio expositivo. En un contexto de ilusionismo democrático permanente, el ocio constituye la plusvalía que el artista sustrae a un conjunto de trabajadores en régimen de servidumbre voluntaria. Bajo la apariencia de una participación opcional, el público se encuentra inmerso en una estructura de producción y legitimación en toda regla, que orienta la espontaneidad de los participantes para mayor beneficio del artista. Desde la atalaya del refinamiento teórico más excelso, la estética relacional constituye la pantalla ideológica que justifica la explotación comercial de la espontaneidad creativa de unos individuos que trabajan sin saberlo.^[51]

Así, la falsa utopía de la igualdad radical dentro de las instituciones no hace sino encubrir una desigualdad estructural entre el artista y el público que se remite a factores económicos: quien está en posesión de los medios de producción tiene la potestad de determinar el conjunto de variables que entran en juego en la instalación. El público que realiza la aportación voluntaria de su actividad ociosa no sólo participa de un modo inconsciente de una estructura productiva, sino que resulta enajenado por completo de los resultados crematísticos de su acción. De este modo, la vinculación contractual —el verdadero enemigo del arte relacional, recordemos— se sustituye por un régimen de apropiación que no estipula ninguna garantía jurídica para el genuino productor. Al igual que sucede en un creciente sector de la producción inmaterial ligada al sector servicios, los individuos que participan *bona fide* en la elaboración del objeto artístico son enajenados del producto de su trabajo, que cristaliza en la producción de una mercancía que más tarde ingresará en el circuito mercantil, para mayor gloria de una panoplia de intermediarios, incluido el propio artista que, como subraya el término utilizado por el propio Bourriaud, se limita a oficiar como un *agente de contactos* que convoca multitudes al trabajo y

extrae beneficios de la venta. Inconsciencia y enajenación son las características más perentorias de la vinculación interpersonal propugnada por la estética relacional que, bajo la mascarada de la democratización de los espacios artísticos y bajo la retórica de la superación del régimen de vinculación contractual, expone a los individuos a una situación que, si bien es cierto puede involucrar cierta gratificación estética, no excluye la perpetuación por otros medios de un régimen laboral de explotación. Desde cierta perspectiva económica, la propuesta de Bourriaud resulta —cuanto menos— revolucionaria: expone las líneas generales de un modelo de contratación precario y de producción flexible que se institucionalizará definitivamente con motivo del desplome financiero de 2008, pero que venía ensayándose previamente en Francia desde comienzos de la década de los 90.^[52]

La estética relacional es un reflejo preciso del régimen de producción flexible: el aumento de competitividad internacional fruto de la aparición de los mercados asiáticos no sólo propicia un aumento relativo del sector servicios en Occidente, sino que además fomenta la violación generalizada del marco legal vigente desde la Segunda Guerra Mundial, basado en un relativo equilibrio de fuerzas entre la demandas sindicales de los trabajadores y las exigencias de revalorización del capital. La perpetuación de una cobertura de derechos sociales anacrónica respecto del modelo de producción vigente, que supone un crecimiento exponencial de aquellas labores que apenas resultan cuantificables mediante la remuneración salarial estándar, propicia la consolidación de un modelo de vinculación laboral que no reconoce apenas derechos al trabajador. Así, el productor apenas percibe beneficio material por la mercantilización de los bienes económicos que han sido alienados de una actividad productiva que nunca se denomina *trabajo* sino todo lo contrario: se esconde bajo el disfraz de la formación espiritual del sujeto. Esta caracterización eufemística de la actividad productiva redundará en detrimento de los derechos laborales obtenidos a lo largo de la Historia por la clase trabajadora. Así pues, los infaustos descendientes de las clases medias se encontrarían condenados a deambular como una panda de hipsters que —así, de buenas a primeras— participan en un régimen de explotación laboral con una sonrisa en la cara, convencidos de la dimensión creativa del trabajo no-asalariado. Bajo la expectativa de la producción y verían condenados a constituirse como una panda de hipsters dispuestos a participar en un régimen de explotación con una sonrisa en la cara.

Al intentar anticipar las condiciones de la utopía en el tiempo presente, el arte relacional no abre una falla en la lógica de las relaciones interpersonales mediadas por el contrato, si no es para instituir una relación no menos asimétrica, que reproduce unas condiciones de extracción de plusvalía peores que las que encontrábamos en la economía contractual: en la economía de las relaciones de explotación no mediadas por contrato unos individuos gozan mientras otros cobran por el goce ajeno. El público es un fantasma que pasa a ingresar, gracias a la mediación de la obra de arte, en un espacio privilegiado, que es el de la institución

museística, donde se instituye un espacio de juego. Sin embargo, aquello que Bourriaud denomina espacio de juego es en última instancia una zona desmilitarizada de encuentro entre el artista y su público, del cual está dispuesto a extraer unos pingües beneficios. Esta disolución de las barreras entre tiempo libre y tiempo de trabajo retratan precisamente el margen de producción laboral en el que la jornada laboral se extiende en horas y en intensidad, hasta fagocitar otros ámbitos vitales.

Get laid with Houellebecq!

Ernesto Castro Córdoba

I. «VUESTROS CLONES NO TENDRÁN OMBLIGO, PERO TENDRÁN UNA LITERATURA QUE SE MIRARÁ EL OMBLIGO».

Michel Houellebecq da en el *punctum dolens* de la crítica literaria cuando escribe en *Ampliación del campo de batalla* que la novela tiene sus días contados. «La forma novelesca no está concebida para retratar la indiferencia, ni la nada; habría que inventar una articulación más anodina, más concisa, más taciturna». Esta tesis parte del supuesto —bastante plausible— de que el relato de aventuras y, más en concreto, la escritura autoficcional que M. H. practica tiene su origen en una coyuntura histórico-social que ya no es la nuestra. Para ser más exactos, parafraseando a Benjamin: la novela es el medio a través del cual el individuo salta a la palestra como objeto cultural. Ya no es la comunidad la que perpetúa su tradición en la transmisión oral de los relatos populares; ahora es un individuo el que deja por escrito unas miserias, las suyas propias, que no tienen nada de ejemplares. El formato novelesco es muy apropiado para relatar el recorrido emocional de un individuo y, para ser más precisos, *sus fracasos*. A la novela le es inherente esa *distorsión* comunicativa, esa *opacidad* emocional, ese *distanciamiento* estilístico propios de un relato que atestigua una vida echada a perder. Desde el *Quijote* hasta *Las partículas elementales* hay, en efecto, una afinidad novelesca por los perdedores. En ocasiones la calidad literaria de una historia se puede medir por el número de derrotas que sus personajes son capaces de sobrellevar. También la narrativa de M. H. parte de un substrato de frustración, aderezado con aventuras sexuales esporádicas que ya quisiera para sí un *everyday normal guy*. Nada más lejos de la indiferencia, eso desde luego.

La tesis continúa: la escritura autoficcional es el intento de suturar la brecha entre el individuo y el resto de la sociedad. En el momento en que un sujeto se sabe portador de una existencia finita, una identidad propia y una trayectoria exclusiva, entonces tiene algo que contar sobre sí mismo. Así, la escritura autoficcional consiste en un gesto patético de exposición de un sujeto que busca el reconocimiento de los otros; el autor pretende immortalizar su existencia en el recuerdo de sus congéneres. El sujeto se embarca en la misión imposible de comunicar una identidad intransferible, reproducir por escrito una existencia irrepetible. Sin esta fractura que lacera el tejido social no habría lugar para la escritura autoficcional. La muerte del formato novelesco acontecería, por tanto, cuando pasamos a una sociedad caracterizada por la reproductibilidad, la estandarización y la neutralización de las

diferencias. En este estadio histórico-social, cuando todos los individuos replican los mismos patrones de conducta, la comunicación de lo irreplicable deja de tener sentido. Pues bien, según M. H. estamos ante un panorama de homogeneización social que hace necesario el paso del testigo de la literatura a la información. No hay, por definición, nada irreplicable en la sociedad capitalista. Con la degradación de la experiencia y la normalización de la existencia, la literatura sería destronada para mayor gloria de la información que se alzaría como nuevo sistema de intercambio cultural hegemónico. «El mundo se uniformiza ante nuestros ojos; los medios de comunicación progresan; el interior de los apartamentos se enriquece con nuevos equipamientos. Las relaciones humanas se vuelven progresivamente imposibles, lo cual reduce otro tanto la cantidad de anécdotas de las que se compone una vida».

Los textos de M. H. asumen que la literatura ha perdido de una vez por todas su status privilegiado y que, de ahora en adelante, es un soporte mediático entre otros (su última novela *El mapa y el territorio* incorpora párrafos enteros de Wikipedia). El francés hace uso de un estilo literario que rompe los cauces habituales de la narración. A medio camino entre el análisis teórico y la autoficción, sus novelas interiorizan formulas de campos colindantes a la narrativa (especialmente la sociología). Con una prosa clara y concisa, M. H. describe con trazo grueso una sociedad que, según él, carece de detalles una vez las relaciones humanas han sido reducidas al mínimo común denominador. Su estilo conjuga dos enfoques: el patético y el cínico; dos perspectivas: la primera persona autoficcional y la tercera persona que describe una sociedad posthistórica habitada por una raza de neohumanos que han sido purgados de sus sentimientos. En el entrecruzamiento modernista entre ética y estética hay una pregunta que inquieta a nuestro autor: *¿es posible la ciencia ficción después de Hiroshima?* La respuesta es afirmativa. *La posibilidad de una isla* y el final de *Las partículas elementales* son ejemplos de *utopía fallida*, una forma de ciencia ficción que se embarca en la construcción de un futuro social reconciliado y, por ineptitud, fracasa en el intento. Como dice Jameson, las virtudes de la utopía fallida radican en su capacidad de volvernos más conscientes de nuestras propias limitaciones. En su intento de pergeñar una realidad radicalmente distinta, la utopía fallida proyecta sobre otros mundos una imagen distorsionada de nuestra situación actual. De este modo, desvela en qué medida nuestra imaginación es rehén de nuestro sistema productivo actual. En su descripción del futuro inmediato M. H. comete la misma falacia naturalista que hayamos presente en la obra de Thomas Hobbes: ambos consideran que la conducta egoísta es la esencia metahistórica del ser humano. Uno lo proyecta en un futuro no muy lejano y otro se remite a un estado de naturaleza primigenio, ambos ven una constante universal donde sólo hay un factor contingente históricamente determinado. Los neohumanos de *La posibilidad de una isla* se parecen mucho a los sujetos de la sociedad actual, con todos sus defectos elevados al cubo: consumistas hiperindividualizados, mónadas autoabastecidas, empresas unipersonales, etc. Sin embargo, las sectas New Age que M. H. pretende retratar a

través de estas utopías fallidas tienen un ideal regulativo muy distinto: la búsqueda de la redención espiritual y de fusión con el Uno-Todo a través de la síntesis tecnobiológica. En palabras de Marshal McLuhan, los nuevos medios de comunicación suponen una ampliación de los sentidos y ello posibilitará en el futuro formas más profundas de empatía con los otros (fusión en un mismo sentimiento oceánico). Este gurú de la tecno-mística sesentayochista concluye su libro *Understanding Media*: «El pánico ante la automatización como amenaza de uniformidad a escala mundial no es sino la proyección en el porvenir de la estandarización y la especialización mecánicas, que ahora pertenecen al pasado». Aplíquese esta frase a la imagen que M. H. pergeña de la actualidad en términos de homogeneidad y neutralización de las diferencias. ¿Acaso no estamos ante una visión extremadamente sesgada y unilateral de la realidad?, ¿acaso la novela, que nace como un formato híbrido donde se confluyen multitud de afluentes (culturales, políticos, estéticos, etc), no goza hoy de una salud envidiable? Según un tópico muy extendido, el lenguaje informático no sólo habría de suceder al literario —como decía Benjamin—, sino que literatura e información tiene códigos contrapuestos. Las características de la información son la *transparencia* comunicativa, la *indiferencia* emocional y la *homogeneidad* estilística. Pero ¿acaso el sistema de código binario anula la *literalidad* del lenguaje (su capacidad de extrañamiento)? De ningún modo. El lenguaje científico, la descripción indiferente y la falta de empatía emocional son, de suyo, una distorsión comunicativa respecto del lenguaje cotidiano, una distorsión productiva que amplifica el rango de significados potenciales. Cuando M. H. incorpora reflexiones sobre *New Brave World* en *Las partículas elementales* no está transgrediendo los límites del género, simplemente se posiciona dentro del campo literario. La sociología, la psicología y la filosofía forman parte del ADN, no son una incorporación radical —absolutamente novedosa— del siglo pasado.

II. «SÓLO EL DEBER PUEDE MANTENERNOS CON VIDA.»

Según M. H. nos encontramos en una coyuntura intelectual con escasas alternativas teóricas. Si queremos encontrar respuestas acerca de las grandes preguntas de la tradición filosófica, una de dos: o aceptamos la explicación que nos ofrecen las sectas New Age, o asumimos la reducción de la realidad a puro mecanicismo. Entre estas dos alternativas no hay nada, nos asegura M. H., pero miente. Él mismo ha creado una alternativa: adoptar la sexualidad como principio rector de la sociedad. En *Ampliación del campo de batalla* afirma que «la sexualidad es un sistema de jerarquía social» con sus estrategias de reconocimiento, sus códigos de identificación, sus castas privilegiadas y su estratificación. Si, como sostiene la sociología al uso, la distinción es el ADN del individualismo (ser un individuo es sinónimo de ser distinto), para M. H. la sexualidad es, junto con el dinero, el patrón para medir tal

distinción. La liberación sexual cuyos orígenes se sitúan en Mayo del 68 supone la *ampliación del campo de batalla* capitalista a todas las esferas de la realidad y la fusión de dos trincheras (la económico y la sexual) bajo la misma ley de oferta y demanda. El intercambio degrada la seducción, piedra miliar de la sexualidad. De este modo, el individualismo sesentayochista termina produciendo sus propias *condiciones de imposibilidad*: la gente se valora demasiado como para tener relaciones sexuales. Una vez se abre la vereda en los años 60, las prácticas sexuales se orientan poco a poco hacia experiencias más individualistas: se empieza por la orgía colectiva, se continúa por el intercambio de parejas y se termina en las prácticas sadomaso donde un individuo precintado de cuero negro experimenta su propio sufrimiento. M. H. resume:

«Es chocante comprobar que a veces se ha presentado la liberación sexual como si fuera un sueño comunitario, cuando en realidad se trataba de un nuevo escalón en la progresiva escalada histórica del individualismo. Como indica la bonita palabra francesa *ménage*, la pareja y la familia eran el último islote de comunismo primitivo en el seno de la sociedad liberal. La liberación sexual provocó la destrucción de esas comunidades intermedias, las últimas que separaban al individuo del mercado».

Según esta lectura, Mayo del 68 fue el *intermezzo insurgente* que dio fin a la dinámica social del capitalismo, aliado con la ética protestante del esfuerzo y el ahorro desde tiempos de la Revolución Industrial, para dejar el camino libre a un *nuevo espíritu del capitalismo*, centrado en la explotación de la creatividad individualidad y el despilfarro consumista. «Trabajadores de día, jueguistas por la noche», resume Daniell Bell. El punto clave de esta trasgresión interna al capital se encuentra en el hedonismo. En Alemania, los seguidores de Marcuse propugnaron que un enfoque riguroso y sin complejos de las relaciones sexuales era, según decían, la mejor manera de librarse de las ilusiones del imperialismo estadounidense. El comunismo sexual representaba una terapia de choque contra la sexualidad reprimida de sus padres, en la que se olfateaban los residuos del machismo nacionalsocialista. La terapia sexual de los sesentayochistas tuvo un éxito rotundo: la liberación sexual fue el acta de defunción de la burguesía y su concepción de las relaciones personales. Sin embargo, antes de despachar el término «burguesía» como un término sociológicamente inadecuado, habrá que tener en cuenta la definición de la burguesía en el *Manifiesto Comunista* como aquella clase que se revoluciona constantemente a sí misma. ¿Acaso las consecuencias de Mayo no son el ejemplo más claro de la dinámica burguesa, una clase capaz de negar sus propios valores e incluso negarse a sí misma con tal de perpetuar la expansión del capital? Las novelas de M. H. constatan cómo el suicidio de la burguesía y la desaparición de su moral decimonónica dieron un mayor impulso al mercado. Para ser más exactos, según M.

H, la izquierda cultural e insurgente del 68 dio carta blanca a una mercantilización de las relaciones personales. Como resume Gilles Lipovetsky:

«El hedonismo de masas, el ocio, la multiplicidad de posibilidades suscitada por los bienes y servicios de la abundancia contribuyeron a reforzar aún más la reivindicación de la autonomía personal, hasta el punto de anexionar el mismo espíritu revolucionario. Mayo del 68 sólo es en apariencia antinómico con el neocapitalismo de las necesidades, de hecho fue este último el que permitió la explosión polimorfa de los deseos de independencia, el que permitió la emergencia de una utopía hedonista, de una revolución cultural que exigía el “tout, tout de suite” (todo, ya)».

Hay que tomarse con una pizca de sal estas acusaciones. En primer lugar, la expansión de la lógica de mercado a todas las esferas de la sociedad no fue el resultado de los movimientos sociales de la década de los sesenta y setenta sino de la reacción conservadora patrocinada por Reagan y Thatcher a mediados de los ochenta. En las últimas décadas hemos asistido a un abordaje del pensamiento crítico por parte de los *think tanks* de la derecha neoliberal. Entre los tópicos que manejan, destaca una codificación aberrante de 1968 como el año de la gran explosión individualista. Habría que empezar a pensar Mayo del 68 a través de los escritos de militantes que continuaron en activo tras la derrota sin desistir en su lucha por los principios de la justicia social y la meritocracia económica, como es el caso de Daniel Bensaid, en lugar de confiar en las lecturas retrospectivas de dirigentes como Daniel Cohn-Benedit, cuyo compromiso inicial fue incapaz de resistir la retirada en desbandada de la izquierda.

Recordemos que M. H. pertenece por méritos propios a la generación que Daniel Lindberg calificó de *nouveaux réactionnaires* (la islamofobia presente en su novela *Plataforma* es conocida por todos). Cercano ideológicamente a los *Nouveaux Philosophes*, M. H. forma parte de esa casta de intelectuales mediáticos que a partir de los años 70-80 renegó de la tradición revolucionaria más reciente y acogió con brazos abiertos los principios del pensamiento reaccionario. El núcleo de esta tradición de pensamiento afirma que toda *emancipación* es sinónimo de *desorden* social y toda forma de *liberación* es un eufemismo para referirse a la *incertidumbre* individual surgida por la falta de referentes colectivos. Estas premisas se enmarcan en una concepción pesimista del ser humano, según la cual la humanidad está avocada al sufrimiento y el ser humano está inclinado a actuar de forma egoísta. En última instancia estamos ante una versión secularizada del pecado original que afirma la maldad intrínseca a la naturaleza humana, irremisiblemente manchada por alguna transgresión primigenia. M. H. sitúa el pecado original de nuestro tiempo en 1968 y localiza la redención apocalíptica, como hemos dicho, en un futuro New Age no muy lejano. La genialidad de su enfoque consiste en haber introducido una pequeña

variación respecto a la tradición que le precede: al formular sus ideas en el marco de la ficción y no en el de la pura teoría, el pensamiento reaccionario de M. H. está depurado de moralina. En sus novelas, nuestro autor se ahorra toda la parte moralizante y propositiva del pensamiento reaccionario. Sus historias condensan las tesis negativas, ofreciendo una radiografía penetrante e hiperbólica del escepticismo, pesimismo y milenarismo en nuestro tiempo. Como todo buen reaccionario, bajo las exageraciones de M. H. se encuentran penetrantes intuiciones sobre la condición humana, incluso desde el punto de vista de una moral no conservadora. Gracias al pesimismo que atraviesa sus novelas, los personajes de M. H. se vuelven familiares, su miseria cotidiana los aproxima a un lector siempre dispuesto a identificarse con el desvalido.

«Sólo el deber puede mantenernos con vida», declaró M. H. en una entrevista concedida en 2002. Pues bien, con esta sentencia se está refiriendo, implícitamente, al *deber del fornicio*. Sus novelas retratan la dimensión impositiva del deseo; en términos lacanianos: el entrecruzamiento entre el imperativo y el goce en el mandato del superyo. Slavoj Žižek resume: «el psicoanálisis no trata del padre autoritario que prohíbe el goce, sino trata del padre obsceno que lo manda, y por eso produce impotencia y frigidez. El inconsciente no es secreta resistencia a la ley, sino la ley misma». Se podría hablar incluso de un imperativo categórico de la sexualidad, el cual exige no sólo la acción conforme al deber, sino el cumplimiento del deber (sexual) por mor del deber mismo. En otras palabras, no sólo debes cumplir con tus obligaciones sexuales, tienes además que extraer placer de su cumplimiento. La felicidad forma parte del contrato, las relaciones sexuales son el atajo idóneo. En caso de no alcanzar el éxtasis de perfección, la frustración es el resultado inevitable. Si, de acuerdo con la formulación kantiana, la acción moral *es posible porque es necesaria* (está exigida por la razón práctica), la producción artificial de necesidades por parte de la sociedad de consumo invierte la relación entre lo posible y lo necesario: *si algo es posible, entonces es necesario*. Esto es lo que podríamos llamar el imperativo categórico del hedonismo que subyace a la narrativa de M. H.: si puedes obtener la felicidad a golpe de billete, ¿por qué no intentarlo? Los *losers* de la sociedad de consumo pierden por partida doble: fracasan en su proyecto vital y, además, han faltado a sus obligaciones.

El capitalismo pone a disposición del consumidor todas las condiciones para que este lleve a cabo el más satisfactorio de sus planes de vida. O esto es lo que parece prometer una publicidad por definición engañosa. Según M. H., existe una contradicción entre las promesas publicitarias y las posibilidades reales que tiene un individuo: «la sociedad erótico-publicitaria en la que vivimos se empeña en organizar el deseo, en aumentar el deseo en proporciones inauditas, mientras mantiene la satisfacción en el ámbito de lo privado. Para que la sociedad funcione, para que continúe la competencia, el deseo tiene que crecer, extenderse y devorar la vida de los hombres». Entre el deseo y su satisfacción hay un cuello de botella. Cuando la oferta

de productos de consumo se dispara y el número de destinos turísticos se eleva hasta el infinito, la duda existencial del individuo se refiere a las *posibilidades perdidas en el pasado* —«¿qué hubiera pasado si...?»—.

Por mucho que nuestro autor repita el apotegma de Don Delillo —«la muerte es el ruido de fondo de la existencia»—, es curioso comprobar cómo el futuro apenas inquieta a sus personajes. «He vivido tan poco que tengo tendencia a pensar que no voy a morir; parece inverosímil que una vida humana se reduzca a tan poca cosa; uno se imagina, a su pesar, que algo va a ocurrir tarde o temprano», afirma el protagonista de *Ampliación*. Cuando toman conciencia de su finitud, estos personajes la aceptan con resignación, pero son incapaces de soportar su pasado. Apenas sienten culpabilidad por lo realizado, les atormentan más bien las posibilidades que dejaron escapar. Este es el caso de Bruno, uno de los protagonistas de *Las partículas*, quien recuerda con insistencia su primer contacto físico con una chica: se sientan juntos en el cine y él pone su mano sobre el muslo de ella durante unos segundos antes de que ella se la retire. «¿Por qué tocó Bruno aquella tarde el muslo de Carolina Yessayan y no su brazo? Probablemente ella lo habría aceptado y tal vez hubiera sido el principio de una hermosa historia». La minifalda de la chica será la culpable de su vida sexual fracasada. «Si todo había caído en un vacío desolador, era por culpa de un detalle mínimo y grotesco».

M. H. recurre a la metáfora del *mundo como supermercado* para describir la impotencia del individuo ante esta *tiranía de la oferta*. «La lógica del supermercado induce forzosamente a la dispersión de los sentidos; el hombre de supermercado no puede ser, orgánicamente, un hombre de voluntad única, de un solo deseo». El mercado bombardea a los consumidores con ofertas nuevas a velocidad de infarto, imposible de digerir. En las grandes superficies comerciales, donde uno dispone de una multiplicidad de productos de consumo a la mano, es inevitable que surja la angustia, aquello que Kierkegaard definió como el sentimiento de desazón ante la amplitud de posibilidades. Los personajes de M. H. dividen su tiempo en costes de oportunidad perdidos, la duda existencial que atraviesa su vida no es aquella aburrida pregunta «¿quién soy?», sino una incógnita mucho más inquietante: «¿qué elegir?». Más inquietante porque presupone una responsabilidad difícil de asumir —¿quién quiere ser culpable de su propia infelicidad?— y una libertad de elección que no estamos seguros de tener —¿cuánto capital se necesita para ser feliz?—. Pero no se preocupen, el mundo como supermercado genera su propio mecanismo de compensación: cuando la personalidad desaparece, se lleva consigo la responsabilidad. Al disolver la identidad del individuo en una pluralidad de momentos de consumo, deja de existir un centro de control que deba comprometerse con la consecuencia de sus actos.

Este *determinismo de la víctima* está muy arraigado en la conciencia de los perdedores y lo que es más importante, en (pseudo)disciplinas de conocimiento como el *psicoanálisis de salón* y la *sociología de estar por casa*. Sus expertos insisten en

que todo está determinado por una estructura *a priori* del inconsciente o la sociedad. Sus teorías son, en realidad, una justificación teórica de la miseria propia y ajena, una forma más de la teodicea obsesionada por justificar la existencia del mal. Nos han enseñado a ver nuestras vidas como espectadores de un espectáculo en el que no podemos intervenir. Lo sucedido es inevitable, todo está controlado por un Otro *absconditus* que dirige desde la tramoya todos los hilos. Nadie es culpable de nada. En último término todo es el producto de una lógica histórico-social que escapa a nuestra comprensión; la coyuntura histórico-social tiene razones que la razón ignora y, en caso de que lográramos comprender la situación, no podríamos transformarla. En resumen, estas pseudo disciplinas de conocimiento invierten los términos de la tesis XI de Feuerbach: se entretienen en interpretar la sociedad en vistas de no poder transformarla.

¿Acaso los personajes de M. H. no encarnan a su manera este victimismo teórico? En vez de buscar una solución a sus problemas, estos personajes no se consideran dueños de su destino ni capitanes de su alma; en vez de afrontar decididamente sus patologías, elevan sus derrotas a concepto, se regodean teóricamente en su miseria. El protagonista —un trampantojo autoficcional del propio autor— es siempre la misma figura neurótica, obsesionada por su sexualidad, incapaz de alcanzar la felicidad, alejado de las posiciones de poder y atrapado en el círculo vicioso de la autoconciencia: cuanto más consciente es de su problema menos puede escapar de él. En *Posibilidad de una isla* asistimos a una clase de psicología dentro de una secta New Age cuya enseñanza principal consiste en recomendar el olvido como medida preventiva ante las patologías psicológicas; «tomar conciencia de los bloqueos los reforzaba; exponer con pelos y señales los conflictos entre dos personas los volvía, por lo general, insolubles». Nuestro autor considera que la única fase de la vida que merece ser vivida es la adolescencia, un adulto es un adolescente disminuido que, para su desgracia, no puede ignorar sus problemas.

III. LA PREGUNTA DEL MILLÓN.

¿Somos tan infelices como nos dibuja Houellebecq?, ¿la sexualidad cumple un papel tan relevante en nuestras vidas? Independientemente de la respuesta que se ofrezca, algo no cuadra en el tono apocalíptico de la teoría que desarrolla nuestro autor en paralelo al argumento de sus novelas. Parafraseando a Gramsci, diremos que en sus escritos se contraponen el pesimismo de la razón (detentada por el narrador) y el optimismo de la voluntad (que muestran sus personajes). Y me atrevería a añadir que tanto uno como otro no se adecuan a la neutralidad de los hechos. En teoría, deberíamos estar ante individuos emocionalmente lisiados que actúan movidos por una libido omnipotente y son incapaces de disfrutar de su existencia, de captar la singularidad de los acontecimientos. Los *losers* que pueblan su imaginario no

siempre pierden y que algunas novelas como *Lanzarote* estén atravesadas por una felicidad desbordante. En líneas generales, las aspiraciones de estos personajes son más o menos convencionales. En teoría, la lógica imparable de la sexualidad debería arrastrarles hacia las versiones más perversas de sadomasoquismo, en las que se obtiene placer con el sufrimiento propio u ajeno. Esto es así para el caso de *Las partículas y Ampliación*; pero en el otro polo tenemos la sexualidad ingenua y la voluntad bienintencionada de Michel y Valerie, los protagonistas de *Plataforma* que son incapaces de soportar un espectáculo de tortura sado.

En una entrevista concedida a *Art Press* en 2005, M. H declaró que el principio que da coherencia a su obra es la intuición de que la existencia es inseparable del sufrimiento y el deseo es consustancialmente maligno. Aquí se percibe en qué medida su concepción del mundo presupone un pesimismo típicamente reaccionario. En primer lugar, posee el mismo vicio que Nietzsche reconoció en los predicadores de la moral y los teólogos: «todos ellos buscan convencer a los hombres de que se encuentran muy mal, por lo que es menester una cura dura, última y radical. [...] siempre se habla *exageradamente* del dolor y de la desdicha, como si exagerar aquí fuera un asunto de buena educación en la vida». En segundo lugar, el discurso irreverente de M. H. se apoya en una caracterización simplista de las pasiones humanas que, imbuido en un desengaño muy *fin de siècle*, no contempla la posibilidad del altruismo y las iniciativas desinteresadas. Con la aparición del yo durante la Modernidad, el egoísmo se impone sobre la conducta humana, el altruismo está condenado a extinguirse y cualquier empresa colectiva está llamada al fracaso. La liberación sexual sólo da el empujón final a una historia que nuestro autor interpreta en términos de decadencia moral. De vez en cuando, nuestro autor tiene uno de sus arrebatos de sinceridad y cae en dicotomías simplistas. Sorprende el uso extremadamente ingenuo de expresiones como «bondad» en algunas de sus conferencias, como cuando argumentó que la bondad es mejor que el intelecto. Sobre la narrativa de M. H. planea en última instancia el espíritu ascético de un Schopenhauer: la única manera de redimir la voluntad consiste en aniquilarla.

Jugando al solitario. Una lectura de John Ashbery.

En una célebre carta, Rainer M. Rilke expresó su preocupación ante la exorbitante tecnificación que el mundo estaba alcanzando coincidiendo con sus años de madurez. Para ser más exactos, localizó al otro lado del charco el origen del progresivo desencantamiento de la realidad perpetrado: «De America nos llegan ahora cosas vacías, indiferentes, cosas artificiales que nos engañan simulando la vida». En una no menos célebre respuesta, Paul de Man sacó su vena más patriota tachando de ideológica la nostalgia tradicionalista del poeta alemán:

La tranquilidad de los sueños de Rilke, la tranquilidad de nuestros antepasados metidos en sus casas y vestidos con sus ropajes, ¿eran algo real o son mero producto de nuestra imaginación? [...] Tal vez, debido a que la tecnología es empobrecedora y quema la historia sin dejar ningún residuo palpable, nos obliga a prescindir de algo que, al fin y al cabo, no es sino una falsa serenidad.^[53]

Pues bien, mejor tarde que nunca, se traduce a nuestra lengua uno de esos *B-52* en su versión literaria. No hace falta aquí recordar las conexiones heideggerianas entre *tekhne* y *poiesis* para decir que nos referimos al poemario más importante de la segunda mitad del siglo pasado en el ámbito anglosajón (publicado en ¡1962!) en cuanto a experimentación, atrevimiento y polémica se refiere: *El juramento de la pista de frontón (JPF)*. Celebremos la tardía, pero no por ello menos valiente iniciativa de su traductor, Julio Mas Alcaraz, quien en el espléndido prólogo subraya como en este difícil texto encontramos *in nuce* buena parte de la producción posterior de John Ashbery, quien posiblemente sea el más influyente poeta americano vivo en nuestros días. Su herencia se extiende reticularmente desde la New York School hasta los Language poets. En éste, su segundo libro, Ashbery sintetiza en una misma voluntad de privilegiar el significante sobre el significado las dos corrientes más importantes de la lírica anglosajona por entonces vigente. Por un lado, el impulso democratizante, vital y totalizador, de Whitman, cuya influencia ya fue de sobra subrayada por el autor en una revista concedida en 1972. Allí dice: «si mi poesía es oblicua es porque quiero inclinarla a una audiencia lo más amplia posible, por extraño que esto suene en la práctica»^[54]. Por otro lado, hallamos aquí presente el trabajo de archivo, fragmentario, reticular y elitista, del primer Eliot, eso sí: transformado en práctica sampleadora. Como ha subrayado Marjory Perloff, la poesía de *JPF* habita un contexto discursivo mucho más permeable y confuso que el presente en *The Waste Land*; Ashbery no se limita a referir y a citar las fuentes, sino que se las apropia, modifica y recodifica a placer. La relación entre «Idaho» y el best-

seller que toma como punto de partida poemático, es menos mimética que de clara confrontación. Cada poema de *JPF* es un vórtice con múltiples influencias y textos solapados, un calidoscopio paratáctico donde se da cabida, en un mismo torrente de conciencia, a todo tipo de experiencias discursivas. El libro avanza a través de deslizamiento retóricos que en el interior de la conciencia individual, tomando como punto de partida la heteroglosia constitutiva del lenguaje americano como potlach cultural donde se dan la mano resonancias épicas del Antiguo Testamento y la retórica banalizada de las revistas de moda (cfr. poemas como «How Much Longer Will I Be Able to Inhabit the Divine Sepulcher...»). El sujeto de la enunciación es un mero nudo gordiano constituido a través de la apropiación ambiental, «envuelto en una identidad como si fuera un traje», como dijera al inicio de *Houseboats days* (1977).^[55] Los poemas de Ashbery constatan el movimiento contrahegeliano que va desde el yo como sujeto de la enunciación a la estructura gramatical como substancia literaria en sentido pleno. A la pregunta ¿quién soy?, da respuesta el título de otro poema del autor: «Just someone you say hi to» (*A Wave*, 1981) que termina con los siguientes versos:

Y nos quedamos tan solo con sensaciones de nosotros mismos
Y de la seca alteridad, como un puño fuertemente cerrado
En torno al acelerador mientras vamos cayendo, de lado y hacia abajo.^[56]

En algunos poemas *JPF* («Night» y «Rain») se halla presente lo que consideramos la aportación más relevante de Ashbery a la poesía actual: la construcción arquitectónica del poema, tomando como punto de partida una estructura descentrada de producción de expectativas en el lector, expectativas semánticas que no serán colmadas del todo; como mucho satisfechas tangencialmente por significados que se cristalizan en torno a un vacío central que opera positivamente como *resto no colmado*. Esta *falta constitutiva* como origen del texto, que después será tematizada en *De la grammatologie* por Derrida (1967), obliga al poema a salir fuera de sí, no hacia una exterioridad más real que el lenguaje, sino a una aceptación de la ubicuidad textual que pasa a eclipsar y sustituir la función privilegiada de Realidad® como campo semántico donador de sentido. El poema, en calidad de dispositivo autorreferencial, toma como punto de partida esta *falla textual* en su dimensión preformativa, poniendo en cuestión las estructuras gramaticales del lenguaje y la función referencial sobre la cual supuestamente se asienta el ejercicio literario. Más allá de la *mimesis*, la poesía apela a la *ekfrasis*, esto es, a la descripción de un espacio de fricción, juego e improvisación literaria.

Junto con «Idaho», los poemas más destacables de *JPF* son «Leaving the Atocha Station» y «Europa». El primero, según declaración expresa del poeta, es una expresión paradigmática de su poética de apropiaciones fragmentarias. Dice: «los

fragmentos dislocados, incoherentes que crean el movimiento del poema se parecen probablemente a la sensación que uno tiene cuando el tren sale de una estación desconocida. El ruido, la suciedad, ese marchar deslizándose, todo parece un movimiento dentro del poema.»^[57] «Europa», por su parte, está construido como un falso *collage* a partir de un best-seller. Su composición desordenada, fragmentaria, ofrece al lector una versión de aquella imagen que la vanguardia americana tenía del continente europeo, tras dos guerras mundiales en su territorio, como un *enorme basurero*, escombrera de la memoria perdida. El potencial estético de este residuo de la Historia habría de ser rescatado mediante el apropiacionismo; procedimiento alquímico por excelencia que transforma lo escatológico, sin alterarlo, en producto de consumo de primer orden estético. Ashbery forma parte del comité de expropiación que robó la vanguardia a París para dársela a New York. Un espía más en tierras francesas. La poesía de este su segundo poemario tiene como horizonte literario elaborar un retrato fiel de Estados Unidos, pero tomando la paleta de colores que ofrece Europa. Eloy Fernández Porta dixit: «Reescribir la cultura pop desde Europa implica siempre, para el autor serio, una perversión; raptar, sacar de su hábitat, poner en circulación, estrujar y echar a perder la inocencia.»^[58] Esta perversión del ideario norteamericano, si bien es cierto que ofrece una imagen invertida del gran asalto a la vanguardia histórica que en aquellos años estaban perpetrando los grandes artistas norteamericanos, tiene notables puntos en contacto con ella. Si Burroughs tomó el cut-up dadaísta como expresión de una existencia drogadicta y desordenada, y Rauschenberg adaptó el collage cubista al contexto de la sociedad de consumo, Ashbery modificó la erótica lingüística de los surrealistas a la luz de la épica democrática (Whitman) y la sinceridad del paisajismo cotidiano (William Carlos William). ¿Cómo? Abandonando la prosodia iterada de los surrealistas, garantía última del avance hipnótico, en favor de lo que Ezra Pound, refiriéndose a Henry James, consideraba el *formato* americano por excelencia, a saber: *el paréntesis*, el cual suspende la linealidad narrativa propia del discurso burgués, articulado a través de la subordinación causal de los acontecimientos; introduciendo en el relato la deriva errática, desestructurada en torno al principio paratáctico de la adición democrática de más y más y más detalles, uno al lado del otro. El paso del surrealismo a *JPF* es el paso desde la comprensión de la palabra como unidad gramatical de sentido a la problematización sintáctica de la oración. En una palabra: si para Breton *les mots font l'amour* (eso tan cursi), para Ashbery serán las estructuras oracionales *the one who have sex* (sin pelos en la lengua). Ambos, en definitiva, apelan a la lectura del poema como experiencia creativa autotélica donde es más importante el *proceso* que el *producto*. Así, no es de extrañar que a la pregunta sobre el contenido de sus textos, Ashbery responda alternativamente bien diciendo que su poesía carece de tema, bien declarando que sólo escribe poemas de amor. Lo mismo da:

«Uso un verso muy largo frecuentemente en mi poesía que me parece que proporciona un medio expandido de enunciación, y decir algo muy largo en lugar de lo que podría haber sido originalmente mucho más corto y conciso supone un derrame del significado. Con frecuencia tengo la sensación de que posee una cualidad casi sexual, en el sentido de que el acto sexual es una especie de prolongación del tiempo y una improvisación sobre el tiempo»^[59]

Queda claro. De una manera bastante más articulada que sus antecesores europeos, el autor de *JPF* propone una concepción del poema como espacio de fricción estructural donde no sólo cuentan las palabras utilizadas, sino el contexto de *expectación* sintáctica en que se inscriben. Muy *à la Hitchcock*, el poema es aquí un crimen en busca de autor, cada verso un *McGuffin* literario que pone en movimiento todo un dispositivo de anticipación de acontecimientos y frustración de deseos. Como en una compleja trama policíaca, el lector tiene el cadáver ante sus ojos, todo a la vista, y sigue sin comprender muy bien qué sucede. Es más: el fin último de este ejercicio poético bien puede ser el mismo que Ashbery atribuye al detective, a quien caracteriza como «un símbolo del hombre intentando descubrir lo que es»^[60]. La experiencia que produce un poema de Ashbery es similar a la de un cuarteto de Anton Webern, esto es: una *cómoda incertidumbre sobre lo por venir*. Aquí analogías entre Burroughs y Ashbery se multiplican: tanto en *JPF* como en *Naked Lunch*, la espera se erige como experiencia fundamental del tiempo; ambos son maestros de la temporalidad dilatada reflejada en la experiencia de los trayectos muertos; sus textos compuestos con retazos se mueven dentro de una lógica desinstrumentalizada de la escritura, esto es: los tropos literarios se multiplican en torno a la ausencia de un sentido unitario que los trascienda; son, en última instancia, medios a la búsqueda desesperada de fines. El objetivo en estos dos autores no consiste en alcanzar la profundidad abismal del inconsciente, sino dar cuenta de la realidad pluriforme que acosa el espacio de la representación, perfectamente consciente de su esquizofrenia superficial, epidérmica diríamos (un *sarpullido existencial* en vez de un *descensus ad inferos romántico*). Ashbery añade a este factor una conciencia claramente postmoderna acerca de la repetición consustancial al ejercicio de escritura, en última instancia una práctica hermenéutica de decisión que parte de un material cultural ya elaborado. El poema *Late Echo*, de *As We Know* (1979) comienza:

Solos con nuestra locura y nuestra flor favorita
vemos que en realidad no hay nada más sobre lo que escribir.
O mejor, es necesario escribir sobre las mismas cosas de siempre
del mismo modo, repitiendo las mismas cosas una y otra vez^[61].

John Ashbery es un poeta de la conciencia y la subjetividad en su

desfondamiento, se suele decir. Según Jody Norton, nos encontramos ante «el último poeta del sujeto y el primer poeta del predicado libre.»^[62] Sin embargo, en su poesía, la voluntad de incorporar todo lo real en el discurso conduce a privilegiar la posición del sujeto, a pesar de que este se conciba, bajo el signo de la corriente de conciencia, como un receptáculo de experiencias. Otra consecuencia vinculada al hiperrealismo vanguardista que practica Ashbery es que, llevado a su extremo más radical, este estilo conduce con frecuencia al olvido de lo empírico en favor de lo abstracto. En el poeta americano, la voluntad de *decirlo todo* se vincula a un uso desencarnado de las expresiones. Así, la primera edición de *JPF* llevaba una sobrecubierta en la que el poeta declaraba que a la hora de escribir el libro había utilizado las palabras de manera abstracta, como un pintor usa los pigmentos, lo cual, según él, conducía a una manera de realismo mayor y más complejo. Tomando como premisa que la materia de lo poetizable es la carencia, ya Paul de Man subrayó como, en la época de la literatura autoconsciente, «la poesía del devenir se mantiene como conciencia a expensas del objeto sensible»^[63]. Esto no sólo es aplicable a Baudelaire y a Mallarmé. También a Ashbery, en la medida en que su escritura parte de la conciencia como dispositivo de producción temporal (expectación gramatical) en el que se incorporan todos los discursos; todo ello a expensas de su correlato empírico. Claro que en Ashbery no está presente la nostalgia por la unidad perdida que Paul de Man percibe en los poetas franceses, pero sí un deseo de totalizar el discurso poético mediante incorporación de material en bruto de campos estrictamente no literarios (aquí hace aparición el gran espectro de los *mass media*) o de géneros literarios tradicionalmente denigrados (digamos: de las comedias de enredo hasta la novela policiaca pasando por el folletín novecentista). En resumen: todos los atentados que el poeta perpetra en contra de la unidad substancial del yo son, por así decir, *pro domo sua*, en favor de ese mismo yo que se declara a sí mismo disuelto. Al igual que hiciera Unamuno con la contradicción al convertirla en principio constitutivo de la subjetividad, el proyecto de Ashbery totaliza, pero nunca disuelve al sujeto. En una entrevista, declaró que el objetivo de su poesía era reflejar la conciencia en su totalidad, aunque para ello tuviera que tomar «elementos del inconsciente para darle perspectiva»^[64] En su introducción a *Three poems*, Julián Jiménez Heffernan ha subrayado el solipsismo presente en su poesía: «no hay más conciencia que la de Ashbery. El poeta americano no acepta ninguna otra conciencia en sus textos.»^[65] Aquí nos enfrentamos a la trampa de la que habló Foucault en su defensa de un *pensamiento del afuera*:

Todo discurso puramente reflexivo corre el riesgo, en efecto, de devolver la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad; irresistiblemente la reflexión tiende a reconciliarla con la conciencia y a desarrollarla en una descripción de lo vivido^[66].

En otras palabras: el afuera de Ashbery carece de exterioridad. Nos enfrentamos a la caducidad del pensamiento crítico que tiene como principio la negación de lo establecido; nos enfrentamos a la impotencia de dispositivos retóricos como el de Ashbery que critican un determinado sistema con el objetivo de apuntalarlo. A la luz de estas consideraciones, uno no sabe como tomarse los versos de «Soonest Mended» (*The Double Dream of Spring*, 1966):

Todos hablamos

Es cierto, pero debajo del habla yace el

Sentido suelto, desordenado y simple como el suelo trillado

Moviéndose y no queriéndose mover^[67]

¿Hasta que punto participamos del movimiento experimentalista presente en *JPF* su versión más radical y refinada? Puede que la vanguardia de Ashbery ya no sea la nuestra; sin embargo, en su desfase, ofrezca este texto unas virtualidades no realizadas que esperan a un nuevo ejercicio de apropiación. No está de más, recordar, aunque sea a modo de epílogo, las palabras de este *poeta canónico* con motivo de una reflexión sobre la caducidad de la vanguardia: «Se podría argumentar que el arte tradicional es incluso más riesgoso que el arte experimental, que no puede ofrecer a sus acólitos verdaderas garantías, y ya que las tradiciones están siempre pasando de moda^[68]».

UNA CONTRASEÑA QUE NO QUIERO PRONUNCIAR. UNA APROXIMACIÓN A DORIS SALCEDO.

En 2007 la artista colombiana Doris Salcedo realizó una intervención en la Sala de las Turbinas de la Tate Gallery en Londres, el hall de uno de los más prestigiosos museos hoy día. Siendo la primera artista iberoamericana en ser invitada al prestigioso museo londinense, Doris Salcedo rehusó llevar a cabo una exposición retrospectiva de su obra y, por contra, trazó una enorme grieta a lo largo del suelo del edificio, cuyo título en hebreo —*Shibboleth*— establece conexiones con la efectividad de la poesía del silencio tras el Holocausto (Paul Celan, y también Adorno) y con la filosofía de la deconstrucción (Jacques Derrida). Todo un *encuentro casual* entre, por un lado, el pensamiento fronterizo, que se plantea la posibilidad de *un-origen-otro* partiendo de la realidad actual, eminentemente post-colonial y globalizada, y, por otro lado, la administración escatológica del Museo (como ya dijera Adorno: museo y mausoleo comparten algo más que etimología^[69]). Este choque de trenes no condujo, a mi juicio, a la asimilación institucional de lo primero por lo segundo —una nueva reducción del Acontecimiento al Concepto—, sino más todo lo contrario: la irrupción de la *diferenzia* (con z) en el seno de la institución.

I.

Si el sujeto contemporáneo, de acuerdo con la definición de Adorno en *Minima Moralia*, no es sino el conjunto de las heridas que deja en su cuerpo la fragmentación de la experiencia alienada, gracias a *Shibboleth*, se podría pensar que un museo como la Tate ha alcanzado definitivamente su investidura como sujeto institucional. En efecto, esta fragmentación del suelo del museo, al mismo tiempo que supone un gesto de denuncia, también implica una cierta consagración; participa de la misma lógica monumental *negativa* que constituye el código de la institución denunciada. Esta es la lógica ambivalente en que se sitúa todo arte pretendidamente crítico: en la medida en que señala las fallas del sistema mediante un ejercicio de sospecha y negación, ofrece las claves para un restablecimiento interno del *statu quo*, en vez de propiciar la superación afirmativa de lo dado. En este sentido, habremos de decir que tiene visos de práctica kamikace. ¿Cómo destruir un edificio desde dentro? A esta pregunta responde *Shibboleth ex-poniéndolo* el crimen, denunciándolo desde sí mismo, partiendo de la herida por la que entró la bala. Más en concreto: contraviene el discurso de la globalización. La caída del muro de Berlín —afirma desde su fractura *Shibboleth*— no supuso una disolución de las fronteras amuralladas (que por otro lado siguen existiendo, véase, sin ir más lejos Ceuta y Melilla). Nos hallamos ante una metáfora del recrudescimiento de las diferencias Norte-Sur que reproduce simbólicamente la distancia insalvable entre la marginación de los empobrecidos y la bunkerización

solipsista de las regiones más enriquecidas del planetas (una metáfora ya presente en el *Ángel Exterminador* de Buñuel). Salcedo nos invita a pensar esta distancia no como una barrera histórica que hubiera de ser superada por aquellos marginados que comparten las aspiraciones del Primer Mundo, sino como un abismo insalvable: la grieta como metáfora de la herida social. El título de la pieza de Salcedo introduce un factor más en la reflexión. *Shibboleth* es una palabra que en hebreo significa espiga, pero cuya traducción más acertada sería *contraseña*. El Antiguo Testamento (Jueces 12: 5-6) narra que esta palabra fue utilizada por el pueblo judío como una contraseña que permitía distinguir al *amicus* del *enemicus*. Sólo los hebreos, se cuenta allí, pueden pronunciar adecuadamente la *sh* de *shibboleth*. Los extranjeros siempre pronunciaban, por error, *sibboleth* y era en ese momento cuando eran apresados y posteriormente degollados a la vera de los caminos.

Paul Celan escribió un poema homónimo en el que se pretende equiparar —una misma experiencia compartida en el *topos* poético de la memoria y el luto— el Holocausto nazi y la derrota en la España republicana ante la garra del fascismo. Este poema constituye todo un ejercicio de comunicación entre la cara visible y la cara oculta de la historia, al intentar traducir la experiencia de la impotencia al lenguaje del los vencedores, tomando como punto de partida de aquella experiencia el trauma de los vencidos.

La poesía de Celan es una tentativa de mostrar la derrota sin sublimarla; un ejercicio de conainterpretación donde las palabras pierden su significado y organización para entrar a formar parte del registro, sin sentido, de la ruina. Mediante la permutación de sus elementos, esta particular forma de tratar con el lenguaje desplegada por Celan transforma la oración en un lugar inhóspito, cuya extrañeza puede suponer el principio de una identidad de los contrarios. El poema deviene un espacio compartido por aquellos que nada tienen en común con la salvedad de un lenguaje anodino, fuera de sí (*out of joint*). A partir del verso como espacio lingüístico descentrado respecto de su significado convencional se pueda articular una relación no orgánica de las diferencias. Hay en Celan ese coraje que, según Nancy, «consiste más bien en atreverse a callar, o también, para decirlo de manera menos sumaria, consiste en *dejarse decir* algo que nadie —ningún individuo, ningún portavoz— podría decir: una voz que no podría ser la sentencia de ninguna inteligencia, y que es solamente la voz y el pensamiento de la comunidad en la interrupción del mito»^[70]. Este mito interrumpido —el último de ellos— es, como señala Nancy, el mito de la totalidad comunitaria basada en la *mismidad* como principio en torno al cual se articula la sociedad, de la cual queda en teoría excluida toda forma de disidencia o diferencia, cuando no perseguida y exterminada en la práctica. Si actualizamos la postura intelectual de Celan, percibimos en ella un punto de partida para abordar una de las cuestiones fundamentales de nuestro tiempo, a saber: cómo elaborar una crítica de la *mitología de la ausencia de mito* en la que habitamos, una cosmovisión —la nuestra— no menos totalitaria y exclusiva, la cual,

presentada bajo la forma de un *nihilismo estetizante*, tendría su expresión más paradigmática en el discurso del capital sancionado desde los órganos de gestión, inflación y neutralización cultural (museos, galerías, casas de subastas, etc).

Doris Salcedo hereda de Celan esta estrategia poética *ante el horror de los demás* que consiste en privilegiar el silencio, el estar y permanecer en silencio, como el único acto de significación posible que tiene por referencia *lo real siniestro* y evita caer en la propaganda política o el espectáculo estetizante. Mediante la deconstrucción del lenguaje en poesía y mediante su negación en el silencio, la víctima pasiva de la herencia lingüística deviene agente activo de pleno derecho en el proceso comunicativo. Al reclamar sus derechos mediante la transformación del cuadro de comunicación establecido, no pretende comunicar nada; eleva una demanda de reconocimiento al gran Otro simbólico que llamamos *Lenguaje*, exige ser reconocido como un interlocutor legítimo en el proceso de subjetivización. De este modo, se viene articulando la escritura por antonomasia después de Auschwitz, según Adorno: la fractura y tachadura de un lenguaje que no me pertenece sino que me viene impuesto por el Otro, queda a partir de entonces reapropiado. En las prácticas artísticas de Salcedo nos hallamos ante una imagen invertida de aquello que Derrida denominara el *monolingüismo del otro*.^[71] Aquellos que habitan los márgenes del lenguaje transmiten un sufrimiento que transgrede las fronteras de la identidad significando *a parte ante* a todos los usuarios del lenguaje en cuestión —el de la institución museística— como extranjeros, apátridas más allá de un orden del discurso implícito, no institucionalizado. Más allá de la forma sujeto-predicativa de la proposición enunciativa, se encuentra el des-orden lingüístico de la súplica, la queja y el llanto. En la poesía de Celan, la poesía hereda el lenguaje de los asesinos como punto de partida, marco lingüístico compartido, a la hora de asumir la catástrofe a través del resquebrajamiento del discurso oficial. Siguiendo su estela, el *Shibboleth* de Salcedo inicia una crítica de las prácticas museísticas desde el propio seno de una de las instituciones más prestigiosas hoy día, subrayando lo que de hecho es una realidad empírica de toda práctica simbólica insurgente: sólo desde el seno mismo de la institución se puede plantear una crítica de las condiciones de producción, distribución y consumo existentes, aunque sea a través de la propia autodenuncia, a través de la autocrítica. Un ejercicio kamikaze, no cabe la menor duda. Puede que a día de hoy el objetivo del artista sea configurar su identidad en calidad de chivo expiatorio en favor de un *origen-otro* y de una *recepción-otra* de las obras de arte. En definitiva: buena parte de las alternativas del arte contemporáneo encuentran su forma de expresión paradigmática en la crítica inmanente de las instituciones. Se trata de la formular una insurgencia que no apele ingenuamente a una exterioridad prístina e impoluta respecto del museo. *Shibboleth* pone en práctica los versos del poema homónimo de Celan, ex-poniendo la fractura del tercer mundo en el espacio de su transubstanciación cultura e inflación capitalista. El terror colombiano sale a la venta en el mercado londinense, como en aquél pasaje del poema en que el yo poético

declara:

me arrastraron
al centro del mercado,
allí
donde se despliega la bandera, a la que
no presté juramento
[...]

Corazón:

date a conocer también
aquí, en medio del mercado.
Di a voces shibbólet
en lo extranjero de la patria:^[72]

Mostrar esa distancia, ese desfase, la condición apátrida del artista respecto del museo; éste es el punto de partida de la obra de la colombiana quien, desde sus primeras piezas, apela a la recodificación de la cotidianeidad en el museo, provocando lo inhóspito (*un-heimlich*) a través de esta exposición de la interioridad en el espacio público. En su programático ensayo homónimo (*Das Unheimlich*, 1917), Sigmund Freud recoge las diferentes acepciones que el diccionario contempla de ésta palabra. La cuarta de estas acepciones establece una relación entre *Heimlichkeit* (familiaridad) y *Geheimnis* (secreto), de acuerdo con la cual el sentimiento de la inhospitalidad tiene su origen en la toma de conciencia acerca de la ausencia de fundamento familiar. A través del desvelamiento de lo siniestro (*unheimlich*) se accede, no al fundamento oculto, sino a la propia ausencia de misterio como el secreto (*Geheimnis*) más íntimo del hogar. Un hogar que se identifica con aquella patria perdida, con aquel origen tan lejano, cuyo acceso, de acuerdo con el concepto schilleriano de *poesía sentimental*, sólo puede estar teñido por la *falsa conciencia melancólica* de quien pretende regresar a un lugar inexistente.

Todo ello conecta con la concepción del asombro como origen del filosofar desde Aristóteles hasta Heidegger, pasando por Kant y Schopenhauer. Según la obra de todos ellos, aquello que nos conduce al abismo ontológico del ser no es la aparición de lo inusual, sino la propia extrañeza ante lo cotidiano que, a pesar de hallarse en perfecta conexión y armonía, entraña una fractura existencial en su seno más íntimo. Aquello que nos extraña es lo más cotidiano y, al mismo tiempo, imposible: la muerte. La muerte del otro, siempre demasiado cercana como para evitar sentirla como propia, siempre suficientemente incomprensible como para *darnos que pensar*, esa muerte que atraviesa y de-fine nuestra existencia es justamente la raigambre de la que se nutre el seno de lo familiar. El hogar, ese espacio de intimidad al cuadrado, se halla inevitablemente habitado por la presencia fantasmática de *los otros*. Éstos aparecen en el espacio de lo imaginario, en su muerte, mitad ausentes y deseados,

mitad presentes y revelados. Sus cadáveres espectrales son objetos de una presencia objetual insoportable. Como dijera Rilke en sus *Sonetos a Orfeo*: los muertos colonizan el pensamiento de los vivos a través de un canto que no es sino la construcción de un templo funerario en el oído de los creadores, memoria redentora de la *injusticia cometida por lo dado*.^[73] O como señalara Machado: se canta lo que se pierde. Los muertos nos colonizan y es aquí donde las tornas se invierten en la relación post-colonial existente entre Londres y Bogotá. Los países del tercer mundo son exportadores natos de muerte; una muerte importada a un primer mundo que parece ignorar todo límite; una muerte visualizada a través de los mecanismos de reproducción espectacular del sufrimiento ajeno. Trabajar desde y a partir de la experiencia de un país como Colombia, implica para Doris Salcedo una determinada ética del creador. Este se halla sometido a la exigencia de dar respuesta a una interpelación que se eleva desde el sufrimiento de las víctimas; una interpelación que le obliga a desplazarse más allá de su centro autoral con el fin de hacerse cargo de la memoria del Otro. Se trata, afirma la propia artista, de «un proceso de sustitución. Su sufrimiento se convierte en mío; el centro de esa persona deviene mi centro y no puedo por más tiempo determinar dónde se halla, con seguridad, mi centro»^[74].

Lo siniestro se asocia con una cierta aparición imprevista e involuntaria, carente de significado, un significante vacío que opera en calidad de vórtice de condensación de expectativas y temores. Lo siniestro constituye la alienante presencia de un objeto que, a pesar de su frecuente repetición, se resiste a ser conocido, manipulado, tratado como un objeto *a-la-mano* (*Zuhande*); es la repetición de lo diferente en la mismidad de aquello que se presupone como cotidiano. Este es el caso de la violencia, cuando de azarosa deviene automática, esto es: cuando de ocurrencia sobrevenida deviene instrumento de dominación biopolítica al servicio del poder establecido. También es el caso la muerte, que todo lo iguala, pero que no por ello deja de ser vivida como algo irrepetible y singular. Como titulara Derrida su colección de artículos dedicados a la muerte de sus colegas pensadores: *Cada vez única, el fin del mundo*. Aquí nos referimos, no a la muerte *in abstracto* que escapa al orden de lo pensable, sino la muerte del otro particularizado, la única que podemos experimentar, una muerte compartida que escapa al *orden del deber ser*, haciéndonos conscientes de la contingencia que atraviesa los fenómenos, y que se hace patente en calidad de lo imprevisible mismo. A través de ella la singularidad del sujeto se ve realizada en su deyección final. El cuerpo del cadáver es lo *ya-dado* de la esencia humana, la coincidencia final de uno consigo mismo. Según Solón, sólo de un hombre muerto puede decirse: fue feliz. Desde Derrida, poseemos una versión mucho más pretenciosa de este adagio: sólo se puede hablar del hombre como un hombre muerto. En su versión sartriana, la muerte es el acontecimiento fundamental que ofrece en su totalidad realizada la esencia de un individuo; en su versión heideggeriana, la muerte es la posibilidad negativa, aquél acontecimiento que, aún siendo esencialmente imposible de ser objeto de vivencia, se *hace presente* en el horizonte existencial a

través de la angustia. Sea como fuere, la muerte produce el cadáver como ejemplo de la presencia plena, donde ya ha desaparecido la sustracción característica de la subjetividad. Doris Salcedo afirmó, refiriéndose a su intervención en la fachada del Palacio de Justicia de Bogotá los días 6 y 7 de Noviembre de 2002 con motivo del 17.º aniversario de unos trágicos enfrentamientos producidos en este espacio entre la guerrilla y las fuerzas armadas: «en esta pieza, no sólo veo la memoria de una existencia oprimida, sino también aquella de una eterna presencia»^[75].

II.

La obra *Atrabiliarios* de Salcedo puede interpretarse como un producto en la órbita del imaginario kafkiano: muebles destartados cuyas piezas reordenadas a placer por la artista en composiciones grotescas, entre las que se cuentan una cómoda de con una inquietante cremallera atravesando las vetas de la madera y una cama de matrimonio sellada junto con un armario relleno de hormigón. En resumen, un paisaje familiar siniestro que nos remite al momento de la *Metamorfosis* en que Gregor Samsa estima necesario que los muebles de su habitación sean retirados por la familia para permitir libertad de movimientos al insecto perfecto en que se ha transformado. Acceder a las exigencias de la cucaracha de Gregor supondría para la familia todo un gesto de abnegación mediante el cual habrían asumido el destino fatal, la inhumanidad en que se ha transformado su núcleo *oikónimo* y sentimental; sería como mostrar su derrota ante las fuerzas de lo inhóspito. Por ello, retrasan constantemente el momento en que los muebles habrán de ser retirados, dejando todavía un resquicio para la *esperanza* en el restablecimiento de la humanidad. Escribe Kafka:

«¿[...] no daríamos la impresión, al querer alejar los muebles, que hemos renunciado a cualquier esperanza de mejora y que lo dejamos, sino consideración alguna, abandonado a sí mismo? Creo que lo mejor sería intentar mantener la habitación en su estado originario, para que Gregor, cuando vuelva con nosotros, lo encuentre todo igual y pueda olvidar con mayor facilidad esta etapa»^[76].

Propongo leer *Atrabiliarios* de Salcedo como una reconstrucción de la habitación de Gregor Samsa en las salas del museo. Hay un gesto de profanación en estas piezas, como escribe Giorgio Agamben: «Si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba, por el contrario, restituir al libre uso de los hombres»^[77]. Contra la sacralización de la vida privada, la exposición del mobiliario en el museo supone una profanación que, al mismo tiempo que neutraliza su aura divina, codifica el objeto en

fetichismo expositivo.

Las piezas que constituyen este ciclo apuntan una revisión del axioma duchampiano que vincula el *ready made* con un *grado cero de la escultura*, una ausencia simbólica de la cual se vería privada la escultura convencional. Salcedo parte de una concepción menos ingenua, apostando por *la ya codificación simbólica del objeto*. El espacio ya se encuentra *desde siempre* politizado, transido de cultura y, por tanto, no hay exterioridad respecto a las instancias culturales, sino, como mucho, diferentes grados de asimilación. Según los expertos, Duchamp compró su urinario en una Feria, esto es: introdujo en el museo un producto específicamente expositivo que además posee el carácter de ejemplar no particularizado, el primero de una cadena de productos reproducidos a partir de un patrón de medida establecido. A pesar de todo, aquel urinario que Marcel Duchamp introdujera en el Museo hacia 1917 ya era, de suyo, un objeto perteneciente a la esfera de los significados compartidos. No un WC cualquiera, sino una pieza de fontanería que, históricamente, no llegaría a incorporarse al hogar de clase media. Tanto el escuribotellas, como la rueda de bicicleta y el urinario de Duchamp se sustraen a la categoría «mercancía» y a la lógica de la propiedad subjetiva. Si bien es cierto que lo intolerable de estas piezas no se cifra en una suerte de extraña inhospitalidad, sí que podría vincularse su radicalidad artística a una suerte de *inmediatez objetual*; esto es: un urinario no se encuentra codificado por la proyección subjetiva de su poseedor. Por contra, el mobiliario y el calzado que Doris Salcedo toma como materia prima sí que se encuentra atravesado por una experiencia singular e irrepetible de posesión y uso. Para su correcta identificación simbólica se hace necesario apelar a la experiencia subjetiva que con estos objetos establecieron sus anteriores poseedores. Objetos de uso personal e intransferible, signos de un lenguaje privado cuyos significados se velan constantemente al espectador, fetiches de una memoria personal e intransferible, *Atrabiliarios* es una apuesta por integrar en el mundo del arte la memoria de sus poseedores. Hay una cierta belleza en estos objetos minúsculos e ingrátidos, en la medida en que *parecen prometer cierta felicidad*, de acuerdo con la definición stendhaliana de belleza. Aquí habría que recordar aquella equivalencia que establece Benjamin: a la felicidad de los vivos le corresponde la redención mesiánica de los muertos, cuya memoria oculta no ha sido todavía recuperada. La belleza mesiánica de *Atrabiliarios* se contrapone a la sublime presencia material de *Shibboleth*. Doris Salcedo afirma dedicarse a la escultura «para la víctima que se hace presente en mi obra»^[78] y continúa reconociendo trabajar a partir de la materialidad del accidente:

«Escultura es materialidad. Yo trabajo con materiales que ya están, de suyo, cargados con el significado que han adquirido en la práctica del día a día. Los materiales usados son profundamente humanos [...]. Por ello, la metáfora es innecesaria. Yo trabajo a partir del punto en que la metamorfosis se ha

alcanzado [...] Es un acto diario el que da forma a la pieza. En algunos casos es un acto de duelo sin esperanza. [...] Trabajo con gestos *ad absurdum*, hasta que adquieren un carácter inhumano»^[79].

III.

Regresemos a *Shibboleth*. Esta pieza de Doris Salcedo señala una contradicción en el seno del museo: la distancia que la propia institución posee respecto de sí misma en la no coincidencia existente entre, por un lado, los dispositivos neutralizadores de su administración (forma) y, por otro, los valores críticos, por no decir insurgentes, vehiculados por las obras (contenido). En la situación actual, los museos muestran la colección de sus tesoros (perfectamente intercambiables, como cromos) a temperatura ambiente, como si se tratara de botellas de vino tinto almacenadas en una bodega: *cuanto más viejo mejor*, reza su lema. Sin embargo, de tanto en cuanto, estas instituciones dan rienda suelta a la pulsión modernista, que favorece la veloz e indiscriminada renovación de las mercancías, mediante *exposiciones temporales*. Así, instituciones eminentemente postmodernas, como es el caso del museo, donde el canon se fragua a golpe de apropiación neutralizadora de la obra, se lanzan a la búsqueda de la *originalidad ex nihilo* por parte de artistas que hace mucho han renunciado a su condición genial (Romanticismo), para abrazar una identidad *freak* (Warhol), *nerd* (*Conceptual*) o *fashion victim* (*Young British Artist*). Difícil situación, en la que las instituciones instrumentalizan, a través de premios y exposiciones, el prestigio de los artistas como una forma de publicidad por otros medios.

Debemos intentar dar respuesta a una pregunta sin ambagajes: ¿es Doris Salcedo una integrada? ¿Qué debemos pensar de una artista que es alabada hasta por un personaje como el Príncipe Felipe de España, quien afirma percibir en su obra una perfecta conjugación de ética y estética^[80]? Según Carlos Salazar la colombiana encarna «el emblema más interesante de cómo funciona la máquina ideológica del Capitalismo Corporativo y sus nuevos intentos de mutación hacia el Capitalismo Ético o hacia el Capitalismo Filantrópico»^[81]. *Capitalism with human face*, que diría irónicamente Zizek. Por su parte, el recientemente fallecido José Luis Brea sostuvo en su momento que *Shibboleth* se hallaba inscrita en lo que él denomina el *efecto Tate*, el cual consiste, principalmente, en un desplazamiento de la relación subjetiva existente entre el público y el producto integrado en la lógica del espectáculo museístico. De la *mala conciencia* se pasa a la *falsa conciencia* de la realidad, como si en vez de entretenerse el público de una exposición se estuviese proveyendo de instrumentos contrahegemónicos, de resistencia, en la misma interioridad del museo. Desde mi punto de vista ésta coartada no hace sino revelar una más profunda mala conciencia experimentada por parte del espectador. Así, el espectáculo museístico se configura como un complejo dispositivo de legitimación ideológica, donde no hay

sujeto engañado, sino en todo caso participación consciente del público en los mecanismos de dominación. Un simulacro sin sujeto engañado, una ficción participante, un circo que saca el espectador al escenario. El dilema intrínseco a esta brutal disonancia cognitiva consiste en que la gente es perfectamente consciente de lo que sucede y, no obstante, decide seguir participando. Ciertamente, el objetivo del museo es tener al público cautivo, fascinado de su propia contradicción. En este contexto de sentido, *Shibboleth* constituye, en palabras de José Luis Brea:

«una eficiente apariencia de cuestionamiento de la misma lógica de la que participa. [...] su eficiente retórica autocuestionante sin duda facilitaba al espectador ese consumo de entretenimiento salvado de toda mala conciencia puesto que la inteligencia del sentido de la pieza rápidamente le hace cómplice satisfecho de participación en una economía de resistencia —en un juego de sabotaje consentido— hacia la propia dinámica en la que, sin embargo y pese a todo, se encontraban ambos —obra y espectador— por igual perfecta y plenamente integrados» (fin de la cita)^[82].

Efectivamente, el discurso de legitimación teórica que subyace al éxito de Doris Salcedo asume la clásica antinomia entre apocalípticos e integrados sobre la cual se construye el sistema museístico. Artistas y Museos se apoyan en la retórica de la resistencia autoinmunitaria que, lejos de poner de manifiesto los mecanismos inherentes de dominación, ofrece su propio derrumbe como espectáculo de primera necesidad. Este es el caso de *Shibboleth*: ¿cuánto de profunda tiene que ser una grieta para sustraerse a la ineludible asimilación institucional?; ¿hubiéramos acaso disfrutado más viendo volar por los aires la Tate Gallery?

Una crítica ineludible que se puede esgrimir contra *Shibboleth* es su falta de puntería. Aquella fractura que la artista colombiana pretende vincular con el espacio concreto del museo, en realidad posee una naturaleza invisible: lo verdaderamente importante no sucede en el suelo de la Sala de las Turbinas, sino en el interior de los despachos, en las llamadas telefónicas y en los contratos que no pueden ser mostrados al público si no es bajo la forma fetichizada de la exposición temporal. Algo siempre se sustrae a la transparencia pseudosincera de las instituciones. También en la afirmación: *¡queremos el poder y el dinero, y lo queremos ahora!*, que parece haber hecho suyo gente como Damian Hirst, tan sólo se muestra un momento de la intencionalidad subyacente, consecuencia de un mecanismo implícito que termina inexplicablemente oculto. Es un momento no verdadero de una totalidad cultural que se despliega a través de ellos, aprovechando las contradicciones psicológicas, las fallas morales para sacar tajada en todo momento. En otras palabras: también la voluntad de poder habrá de ser legitimada, también la *transparencia del mal* requiere ser explicada.

A día de hoy, el travestismo antihegemónico pretende ofrecer como producto de

mercado una imagen prometéica del artista, a medio camino entre Aquiles (que vive con la guerra a las puertas de su casa) y Hercules (que trabaja por la justicia y la recomposición del mundo). Sin embargo, hasta los propios artistas superhéroes no ignoran que aquello que Aquiles realmente anhelaba era alcanzar la fama inmortal y que Hercules era un trabajador por encargo; es más: el primer chico de los recados de la historia de la literatura. Tampoco Doris Salcedo escapa de esta realidad.

El arte políticamente incorrecto reivindica su excepcionalidad y, así, terminan constituyendo la excepción que confirma la regla. Insisto: por muy profunda que sea la grieta, y por muy indeleble que sea su cicatriz, dentro de la lógica schmittiana del Soberano, las exposiciones temporales no son sino un estado de excepción que permite poner en suspensión a los organismos ordinarios de legislación para determinar, a través de parámetros perfectamente ordinarios, la naturaleza extraordinaria de la exposición que, de éste modo, se reivindica como pseudo-excepción a la norma. Esta es la lógica de la excepcionalidad: lo peor que le puedes decir a un loco es que comprendes su síntoma, y análogamente, no hay mejor manera de neutralizar la radicalidad de una propuesta artística que considerarla como alternativa. Allí donde se reconoce el estatuto diferenciado de determinadas obras de arte se pone de manifiesto la lógica sublimatoria del museo. El arte no es en última instancia sino un dispositivo de confirmación de las diferencias sociosimbólicas, para lo bueno (irrupción de las *differenzia*, con z) y para lo malo (legitimación de las estructuras de poder). Sea como fuere, las salas de los museos son un estado de excepción constante, donde las obras devienen *sagradas y marginales* al mismo tiempo, dentro de una lógica confirmatoria autorreferencial en la que la obra puede quedar reducida a mera ocasión, mero chivo expiatorio de un mecanismo que le desborda y en cuyo cómodo interior se asienta.

Adorno escribió a este respecto:

«Cualquier cosa que suceda (ya produzcan los artistas o mueran los ricos) beneficia a los museos; como la banca de los juegos, los museos no pueden perder, y esto es su maldición. Pues los seres humanos están perdidos irremediabilmente en las galerías, solos frente a tanto arte»^[83].

Esta maldición de los museos es, así mismo, el destino ineluctable del arte contemporáneo. Su éxito es, a su vez, su condena. Mientras el arte contemporáneo se reivindica en su no asimilación conceptual, en su irreductibilidad frente al encasillamiento tanto de la historia del arte como de las dinámicas archivísticas del museo, las obras de arte crean escuela —desgraciadamente para unos y para mayor lucro de otros—. En última instancia pasan a formar parte de los dispositivos institucionales que pretenden subvertir. En otras palabras: no hay exposición sin catálogo; esto es: sin mediación teórica e historiográfica. De esta imposibilidad existente a la hora de escapar a la fetichización histográfica de sus productos se

deduce el espíritu mercantil, cínico e incluso derrotista de algunos de los más prestigiosos artistas hoy día. En ello consiste la tragedia del arte contemporáneo, en que la historia de sus aventuras sólo puede terminar —nadie sabe como— en *happy ending*.

«Para que sean plenamente una *promesse du bonheur*, las obras de arte han de ser arrancadas de su suelo y ponerse en camino de su propia decadencia», argumentaba Adorno en 1953, y concluía: «Lo que consume la vida de la obra de arte es al mismo tiempo su propia vida»^[84]. En la sociedad del mundo administrado (por utilizar el célebre término adorniano) nada escapa a la mediación institucional, mucho menos los productos culturales. De hecho, el proceso de museificación de las grandes obras maestras no sólo es irreversible, sino además necesario —considera Adorno— en la dialéctica de los contrarios que conduce, a través de la degeneración y mediante ella, a la resurrección de la humanidad intrínseca en la cultura, por muy transida de barbarie que se halle. Desde esta perspectiva, cabría leer como una promesa aquella anotación melancólica que hiciera Roland Barthes a la muerte de su madre: «Mi doctrina es demasiado profundamente la de *Todo pasa*: las tumbas también mueren»^[85]. También podríamos reconocer, como hiciera Proust, una segunda vida en la decadencia que entraña toda memoria, esto es: toda mediación narrativa. A partir de aquí, habremos de arrojar luz sobre aquella última equiparación benjaminiana entre el documento de cultura y el documento de barbarie; allí —incluso en la historia del propio Benjamin, quien levantara su mano contra sí mismo anticipando al matarife, según Brecht—, también allí, en Pourt Bou, se halla la memoria. Y con ella la posibilidad del duelo. La realidad histórica de toda herejía se hace presente a través los archivos de la Inquisición, independientemente de cuál sea el dogma y religión por el que la violencia se ejerza.

Ahora bien: el arte como documento y el museo como archivo nos enfrenta kafkianamente con una culpa cuyo contenido específico, gracias a la mediación burocrática, ignoramos; a saber: qué significa una muerte, *la muerte del arte*, que no conocimos, y a cuyo funeral es imposible llegar a tiempo para el duelo. Llegando siempre demasiado tarde a su propia muerte como para no seguir haciendo caja, el arte contemporáneo aduce en realidad la *culpabilidad propia del superviviente*. «¿Qué hacer después de la orgía?», era la pregunta que Baudrillard planteara a una sociedad como la nuestra que ha sobrevivido a su propia consumación. En el fin de fiesta que el siglo XXI supone para las dinámicas suicidas del arte contemporáneo *eros & thanatos* muestran de nuevo su imbricación. Que el mundo del arte se apunte a un funeral al que no ha sido invitado (aunque sea un pseudofuneral orgiástico como el de Occidente), revela las profundas raíces de la *cultura del victimismo*: a nadie, ni siquiera a los vencedores de la Historia benjaminiana, le está vetado identificarse con la barbarie. Si el erotismo, según Bataille, era «la afirmación de la vida hasta en la muerte», en ocasiones el arte contemporáneo, esa víctima con traje de verdugo, se obceca al constituirse como *afirmación de la barbarie más allá de la muerte*. El arte

contemporáneo experimenta su muerte como repetición en los mismos términos en que Barthes experimentara la muerte de su madre:

«Hay un tiempo en que la muerte es un acontecimiento, una a-ventura, y con ese derecho moviliza, interesa, tiende, activa, tetaniza. Y luego un día, ya no es un acontecimiento sino otra duración, amontonada, insignificante, no narrada, gris, sin recurso: duelo verdadero insusceptible de una dialéctica narrativa»^[86].

Así, según su propia versión de los hechos (en última instancia, la de los vencedores) a la entrada de todo museo habría de leerse: somos aquellos que sobrevivieron —y tal vez se acomodaron— a una catástrofe, la de Occidente (con mayúsculas), que de tan apocalíptica devino para nosotros cotidiana. Como el psicótico de Winnicott, pareciera que el arte *temblara de miedo por una catástrofe que ya tuvo lugar*; sin embargo, los hechos desmienten este tono general, en apariencia apocalíptico y en esencia sublimatorio. Aquello que esconde la obsesiva preocupación por la muerte del arte es la imposibilidad de la *comunicación* (concebida como superación benjaminiana de las formas de producción cultural burguesa, a saber: las artes plásticas y la novela). Decir lo que nos pasa, el pasar de las cosas que nos pasan; he aquí el *quid* de la cuestión. A mi juicio, la pregunta por la condición revolucionaria del arte, lejos de ser clausurada como pseudoproblema, se ve desplazada —a mi juicio— por el replanteamiento de la institución en términos inclusivos, esto es: como un espacio que pueda incorporar en su seno la *diferenzia* en su especificidad. No se trata de un problema de gesticulación (que la hay en el Museo, y muy abundante y teatralizada) sino de articulación del relato: cómo configurar un aparato mnemotécnico donde se dé cabida al relato de los otros con la mayor sinceridad posible, hasta el punto de que ésta sinceridad termine autodenunciándose como ideológica. En otras palabras: ¿cómo se muestra una herida? El objetivo no es, como ha podido proponer algún artista, destruir el museo, pero tampoco hacerlo más agradable (una operación de maquillaje), sino justamente mostrar en su interior, una y otra vez, la falsa pretensión de totalidad que consustancialmente entraña en tanto institución del mundo administrado, mostrando la distancia existente entre éste (el mundo administrado) y el mundo anhelado. El artista celaniano, del cual Doris Salcedo es un exponente paradigmático, recorre con el dedo el mapa de un mundo que ya no existe buscando con los ojos el hogar perdido, espacio de tensiones; encuentro con lo imposible.

Después de todo, a la memoria de las víctimas presente en la obra de Doris Salcedo responde el victimismo del sujeto occidental postmoderno que desea apropiarse de una catástrofe que ignora. Durante la exposición de *Shibboleth* un número considerable de londinenses denunciaron a la artista y al museo por el peligro que entrañaba la pieza. Muchos se tropezaron, haciéndose esguinces de tobillo, y

hubo hasta quien puso en peligro las vértebras de su cuello al intentar encajar el cuello en la grieta (como si de una avestruz se tratara). Sumándose a este *chollo judicial*, un número considerable de personas presentó radiografías de miembros rotos que más tarde se confirmaron no sólo no habían sido producidas por la grieta, sino que databan de varios años atrás. Así, sin comerlo ni beberlo, *Shibboleth* puso de manifiesto una de las características definitorias de nuestra sociedad actual, a saber: también los vencedores de la Historia tienen derecho al llanto.



Ernesto Castro (Madrid, 1990). Autor de *Contra la postmodernidad* (Alpha Decay, 2011). Coordinador de *El arte de la indignación* (Delirio, 2012). Colaborador en *Redacciones* (Caslon, 2010), *Tenían veinte años y estaban locos* (La Bella Varsovia, 2011), *Humanismo-animalismo* (Arena Libros, 2012) e *Indignación y rebeldía* (Abada, 2013). <http://ernestocastro.tumblr.com/>.

Notas

[1] G. W. F. Hegel: *Filosofía del arte o Estética*, Abada, Madrid, 2006, p. 61 <<

[2] G. W. F. Hegel: *Estética*, Abada, Madrid, 2006, p. 21. <<

[3] Citado en Simón Marchán Fiz: *La estética en la cultura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 180. <<

[4] «nuestros intereses se depositan más en la esfera de la representación, y el modo y manera de satisfacer los intereses exige más bien reflexión, abstracción» (G. W. F. Hegel: *Filosofía del arte o Estética*, op. cit., p. 63). <<

[5] AA. VV.: *IS. Sección inglesa*, Pepitas de Calabaza, Madrid, 2007, p. 28. <<

[6] Véase la *Ur Sonate* de Schwitters (Disponible on-line: <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>) <<

[7] AA. VV.: *IS. Sección inglesa*, op. cit., p. 16 <<

[8] *Ibídem*, p. 51. <<

[9] *Ibidem*, p. 47 y 57. <<

[10] «Actualmente hay pocas cosas más queridas para los medios de comunicación que la figura del rebelde, el individualista insolente que se resiste a los mandatos de la civilización de las máquinas. [...] Lo que ahora nos parece que cambió en los sesenta son las estrategias del consumismo, la ideología a través de la cual las empresas desarrollaron su dominio sobre la vida nacional. Ahora los productos existen para facilitar nuestra rebelión contra la alienación, causada por la sociedad de consumo, para ponernos en contacto con nosotros mismos, para distinguimos del rebaño de las masas, para expresar nuestra indignación frente al bochornoso mundo de las necesidades económicas.» (Thomas Frank: *La conquista de lo cool*, Alpha Decay, Barcelona, 2011, p. 364-366). <<

[11] «Con esta nueva modalidad de oferta, los empresarios han encontrado la oportunidad de luchar contra la saturación de los mercados aguzando el apetito de los consumidores mediante el suministro de productos de “calidad”, que proporcionan a la vez una seguridad más elevada y una mayor “autenticidad”» (Luc Boltanski & Ève Chiapello: *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2002, p. 557). <<

[12] «An aesthetic of cognitive mapping —a pedagogical political culture which seeks to endow the individual subject with some new heightened sense of its place in the global system— will necessarily have to respect this now enormously complex representational dialectic and to invent radically new forms in order to do it justice. This is not, then, clearly a call for a return to some older kind of machinery, some older and more transparent national space, or some more traditional and reassuring perspectival or mimetic enclave: the new political art —if it is indeed possible at all — will have to hold to the truth of postmodernism, that is, to say, to its fundamental object —the world space of multinational capital— at the same time at which it achieves a breakthrough to some as yet unimaginable new mode of representing this last, in which we may again begin to grasp our positioning as individual and collective subjects and regain a capacity to act and struggle which is at present neutralized by our spatial as well as our social confusion. The political form of postmodernism, if there ever is any, will have as its vocation the invention and projection of a global cognitive mapping, on a social as well as a spatial scale». (Fredric Jameson: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, NLR, n.º 148, Julio-Agosto 1984. Disponible on-line: <http://newleftreview.org/?view=726>).

<<

[13] «El ánimo del espectador ha de permanecer completamente libre e intacto, ha de salir puro e íntegro de la esfera mágica del artista, como de las manos del Creador. La materia más frívola debe ser elaborada de tal manera que nos sintamos inclinados a pasar directamente de ella a la más rigurosa seriedad. El más serio de los temas debe elaborarse de tal manera que seamos capaces de sustituirlo inmediatamente por el más simple de los juegos». (Friedrich Schiller: *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona, 1990 p. 301). <<

[14] «De los capítulos precedentes y de toda mi teoría del arte se desprende que el propósito del arte es facilitar el conocimiento de las *ideas* del mundo (en el sentido platónico, el único que reconozco para la palabra *idea*). Pero las *ideas* son esencialmente algo intuitivo y, por tanto, en sus determinaciones más propias, son inagotables». (Arthur Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación*, Akal, Madrid, 2005, p. 848). <<

[15] «Sólo mediante la inintercambiabilidad de su propia existencia, mediante nada especial como el contenido, la obra de arte suspende la realidad empírica como nexo funcional abstracto y universal. Utopía es cada obra de arte en la medida que anticipa mediante su forma lo que ella misma sería, y esto coincide con la exigencia de anular el hechizo de la mismidad que el sujeto difunde.» (Theodor W. Adorno: *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2005, p. 183). <<

[16] «La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría. [...] La esencia del arte, pues, es esta: el ponerse en operación la verdad del ente» (Martin Heidegger: *El origen de la obra de arte*, en *Arte y poesía*, FCE, México, 2006, p. 33 y 50). <<

[17] «El proceso de terciarización que experimentaron muchas de las grandes ciudades occidentales vino acompañado por un discurso que valorizaba la cultura y que hacía del diseño, la arquitectura o el arte una suerte de ariete, capaz de derribar la pocas defensas de la clase trabajadora, que veía que sus barrios y lugares de trabajo se transformaban en centros comerciales, *hubs* culturales y espacios de ocio. Las industrias culturales podían proveer un trasfondo cultural a las decisiones político-económicas, y en parte podían acomodar a los sectores más flexibles de la masa laboral desempleada fruto de la desindustrialización.» (Jaron Rowan: *Emprendizajes en cultura*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2010, p. 38). <<

[18] «Estos espacios expositivos patrocinados, bien por empresas, bien por individuos, tienen al menos una cosa en común, a saber, el deseo de perpetuar los nombres de sus benefactores. Dar nombre a un espacio público es un modo de anunciar al mundo la posesión simbólica de ese espacio y de hacer cierto tipo de declaración de poder.» (Chin-tao Wu: *Privatizar la cultura*, Akal, Madrid, 2007, p. 341). <<

[19] «La revuelta perenne del arte contra el arte tiene su *fundamentum in re*. Si es esencial para las obras de arte ser cosas, no menos esencial es para ellas negar su propia coseidad, y de este modo el arte se dirige contra el arte. La obra de arte completamente objetivada se congelaría como una mera cosa; la obra que se sustrae a su objetivación retrocedería a la impotente agitación subjetiva y se hundiría en el mundo empírico». (Theodor Adorno: *Teoría estética*, op. cit., p. 218). <<

[20] «Por su parte, la teoría de que la utopía es necesariamente una construcción negativa y crítica, y que nunca puede generar una representación o visión positiva o sustantiva, es una negación global que tiene bastante poco en común con los enfrentamientos en el seno de la tradición utópica que oponen las visiones rurales a las urbanas, por ejemplo, no hablemos de aquellos que pretenden sustituir el valor utópico supremo de la libertad por el de la felicidad.» (Fredric Jameson: *Arqueologías del futuro*, Akal, Madrid, 2009, p. 177). <<

[21] «¿Cómo tomar la Bastilla si es invisible y proteiforme? El papel político del arte contemporáneo reside en este enfrentamiento con una realidad huidiza que aparece bajo la forma de logos y entidades infigurables: flujos, movimientos de capitales, repetición y distribución de la información, imágenes genéricas todas que pretenden escapar a toda visualización no controlada por la comunicación. El papel del arte es transformarse en una pantalla radar en que estas formas furtivas, localizadas y personificadas puedan por fin aparecer y ser nombradas o encarnadas.» (Pierre Bourriaud: *Radicante*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009, p. 65). <<

[22] «Si la ideología carismática que convierte el encuentro con la obra en la ocasión de un descenso de la gracia (*charisma*) procura a los privilegiados la justificación más “indiscutible” de su privilegio cultural, al inducir el olvido de que la percepción de la obra es necesariamente culta, y por tanto aprendida, los visitantes de las clases populares se encuentran bien situados para no ignorar que el amor al arte nace de asiduas frecuentaciones y no es un flechazo» (Pierre Bourdieu: *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 97-8). <<

[23] «Al no poder invocar el derecho de sangre (que su clase ha rehusado a la aristocracia) ni los derechos de Naturaleza, arma antaño dirigida contra las distinciones nobiliarias que amenazaría volverse contra la “distinción” burguesa, ni las virtudes ascéticas que permitían a los empresarios de la primera generación la justificación de su éxito en función de sus méritos, el heredero de los privilegiados burgueses puede recurrir a la naturaleza cultivada y a la cultura convertida en naturaleza, a lo que en ocasiones se denomina “la clase”, mediante una especie de lapsus revelador, a la “educación”, en el sentido de un producto de la educación que nada parece deber a la educación, a la *distinción*, gracia que es mérito y mérito que es gracia, mérito no adquirido que justifica las adquisiciones no merecidas, es decir, la herencia» (Pierre Bourdieu: *Ibidem*, p. 174). <<

[24] «La *nostalgia de la boue* [nostalgia por lo salvaje] pasa a ser importante siempre que entran en la alta sociedad rostros nuevos y gran cantidad de dinero nuevo. Los recién llegados han tenido siempre dos formas de atestiguar su superioridad sobre la odiada “clase media”. Pueden asumir los arreos de la aristocracia, como la gran arquitectura, criados y elevado protocolo, y puede entregarse a la emoción izquierdista de adoptar ciertos estilos de los grupos inferiores. Ambas posibilidades no son de ningún modo excluyentes; en realidad, siempre han sido utilizadas en combinación». (Tom Wolfe: *La izquierda exquisita & Mau-mauando al parachoques*, Anagrama, Barcelona, 1973, p. 53). <<

[25] «De los diferentes intercambios negativos, hay uno que es fundamental: el artista intenta vender al coleccionista aprovechándose de su estupidez y escaso criterio — fácil de proyectar en alguien lo bastante interesado por lo material como para desear algo— y el coleccionista anima al artista a exponer su irresponsabilidad. Una vez que se le asigna al artista el papel marginal de niño autodestructivo, se le puede alienar del arte que produce. Sus ideas radicales se interpretan como los malos modales que se le supone a los artífices muy dotados. La zona militarizada que hay entre el artista y el coleccionista bulle de guerrillas, enviados especiales, agentes dobles y mensajeros, sumado a los contendientes principales que, bajo diversos disfraces, median entre los principios y el dinero». (Brian O’Doherty: *Dentro del cubo blanco*, Cendeac, Murcia, 2011, p. 67). <<

[26] «La revuelta perenne del arte contra el arte tiene su *fundamentum in re*. Si es esencial para las obras de arte ser cosas, no menos esencial es para ellas negar su propia coseidad, y de este modo el arte se dirige contra el arte. La obra de arte completamente objetivada se congelaría como una mera cosa; la obra que se sustrae a su objetivación retrocedería a la impotente agitación subjetiva y se hundiría en el mundo empírico» (Theodor Adorno: *Teoría estética*, op. cit., p. 218). <<

[27] «¿Cómo tomar la Bastilla si es invisible y proteiforme? El papel político del arte contemporáneo reside en este enfrentamiento con una realidad huidiza que aparece bajo la forma de logos y entidades infigurables: flujos, movimientos de capitales, repetición y distribución de la información, imágenes genéricas todas que pretenden escapar a toda visualización no controlada por la comunicación. El papel del arte es transformarse en una pantalla radar en que estas formas furtivas, localizadas y personificadas puedan por fin aparecer y ser nombradas o encarnadas.» (Pierre Bourriaud: *Radicante*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009, p. 65). <<

[28] «Por su parte, la teoría de que la utopía es necesariamente una construcción negativa y crítica, y que nunca puede generar una representación o visión positiva o sustantiva, es una negación global que tiene bastante poco en común con los enfrentamientos en el seno de la tradición utópica que oponen las visiones rurales a las urbanas, por ejemplo, no hablemos de aquellos que pretenden sustituir el valor utópico supremo de la libertad por el de la felicidad.» (Fredric Jameson: *Arqueologías del futuro*, Akal, Madrid, 2009, p. 177). <<

[29] Véase la *Ur Sonate* de Schwitters (Disponible on-line: <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>). <<

[30] AA. VV.: *IS. Sección inglesa*, op. cit., p. 16 <<

[31] *Ibidem*, p. 51. <<

[32] *Ibidem*, p. 47 y 57. <<

[33] «Actualmente hay pocas cosas más queridas para los medios de comunicación que la figura del rebelde, el individualista insolente que se resiste a los mandatos de la civilización de las máquinas. [...] Lo que ahora nos parece que cambió en los sesenta son las estrategias del consumismo, la ideología a través de la cual las empresas desarrollaron su dominio sobre la vida nacional. Ahora los productos existen para facilitar nuestra rebelión contra la alienación, causada por la sociedad de consumo, para ponernos en contacto con nosotros mismos, para distinguimos del rebaño de las masas, para expresar nuestra indignación frente al bochornoso mundo de las necesidades económicas.» (Thomas Frank: *La coquista de lo cool*, Alpha Decay, Barcelona, 2011, p. 364-366). <<

[34] «Con esta nueva modalidad de oferta, los empresarios han encontrado la oportunidad de luchar contra la saturación de los mercados aguzando el apetito de los consumidores mediante el suministro de productos de “calidad”, que proporcionan a la vez una seguridad más elevada y una mayor “autenticidad”.» (Luc Boltanski & Ève Chiappello: *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2002, p. 557). <<

[35] Theodor W. Adorno: «Museo Valéry Proust» en *op. cit.*, p. 161. <<

[36] «El proceso de terciarización que experimentaron muchas de las grandes ciudades occidentales vino acompañado por un discurso que valorizaba la cultura y que hacía del diseño, la arquitectura o el arte una suerte de ariete, capaz de derribar la pocas defensas de la clase trabajadora, que veía que sus barrios y lugares de trabajo se transformaban en centros comerciales, *hubs* culturales y espacios de ocio. Las industrias culturales podían proveer un trasfondo cultural a las decisiones político-económicas, y en parte podían acomodar a los sectores más flexibles de la masa laboral desempleada fruto de la desindustrialización.» (Jaron Rowan: *Emprendizajes en cultura*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2010, p. 38). <<

[37] «Estos espacios expositivos patrocinados, bien por empresas, bien por individuos, tienen al menos una cosa en común, a saber, el deseo de perpetuar los nombres de sus benefactores. Dar nombre a un espacio público es un modo de anunciar al mundo la posesión simbólica de ese espacio y de hacer cierto tipo de declaración de poder.» (Chin-tao Wu: *Privatizar la cultura*, Akal, Madrid, 2007, p. 341). <<

[38] Cfr. Don Thompson: *El tiburón de 12 millones de dólares*, Ariel, Madrid, 2009.

<<

[39] Citado en Chin-tao Wu: *Privatizar la cultura*, Akal, Madrid, 2007, p. 338. <<

[40] «Es obvio que construir una franquicia internacional reporta dividendos “auráticos”, pues no sólo implica demostrar que la cultura propia es universal y hegemónica, sino que además el establecimiento en el extranjero ayuda a reforzar la economía de otros países menos poderosos a través del turismo cultural: una especie de nueva caridad internacional en la que se dona la “cultura” en una bandeja de titanio.» (Serge Guilbaut: «Una noche en Bilbao» en *Aprendiendo del Guggenheim de Bilbao*, Akal, Madrid, 2007, p. 147). <<

[41] «Es, pues, un absoluto malentendido denunciar el Beaubourg como una mixtificación cultural de masas. Estas se precipitan al Beaubourg para gozar de la ceremonia fúnebre, del descuartizamiento, de la prostitución operativa de una cultura al fin verdaderamente líquida, incluido cualquier tipo de contracultura que siempre será una apoteosis de aquella. Las masas se agolpan en el Beaubourg del mismo modo que se agolpan en los lugares de catástrofe, con el mismo impulso irresistible. Mejor dicho: las masas son la catástrofe del Beaubourg. Su número, sus pasos, su fascinación, su prurito de verlo y de manipularlo todo, revelan un comportamiento objetivamente mortal y catastrófico para todo el tinglado. No sólo su peso pone en peligro el edificio, su curiosidad niega los contenidos mismos de esta cultura de animación. Lo sucedido no tiene nada que ver con el objetivo cultural perseguido, sino que supone su negación radical, precisamente por su éxito y su exceso. Es, pues, la masa quien interpreta el papel de agente catastrófico en esta estructura de catástrofe, es la propia masa la que pone fin a la cultura de masas.» (Jean Baudrillard: «El efecto Baubourg» en *Cultura y simulacro*, Kairos, 1978, p. 92). <<

[42] Citado en José Zulaika: *Crónica de una seducción*, Nerea, Madrid, 1997, p. 282.

<<

[43] Warren Hoge: «Bilbao Cinderella Store», *The New York Times* (8 de agosto de 1999). <<

[44] Citado en José Zulaika: *Crónica de una seducción*, op. cit., p. 278. <<

[45] Jean Clair: *Malestar en los museos*, op. cit., p. 112. <<

[46] Al parecer, no piensa lo mismo Julian Stallabrass. «Bourriaud es un curator y director de espacios de arte contemporáneo. [...] Su libro no es una discusión sino una promoción de los artistas que él recomienda». (Julian Stallabrass, *Contemporary art: a very short introduction*, Oxford University Press, 2006, p. 120). <<

[47] Cfr. Kester H. Grant: *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, California, 2004. <<

[48] Cfr. Tom Finkelpearl: *Dialogues in Public Art*, MIT Press, 2001. <<

[49] Véase su trabajo junto a Loraine Leeson: «The Aesthetics of Collaboration» en *Art Journal. Aesthetics and the Body Politic*, vol. 56, n.º 1, primavera 1997, pp. 26-37. <<

[50] Para el concepto de *zona temporalmente autónoma* cf. Peter Ludlow: *Crypto Anarchy, Cyberstates, and Pirate Utopias*, MIT Press, Massachussets, 2001. <<

[51] Con la excusa de que no hay ningún lugar allende la institución donde pueda retraerse el artista, Bourriaud justifica la incorporación del arte en el mercado como un *fait accompli* que el artista debe sobrellevar como mejor pueda. En efecto, ciertas mercancías capitalistas pueden vehicular un potencial crítico, aún a pesar de inscribirse en el circuito convencional de la producción. No hay una determinación unívoca del contenido ideológico por la forma mercancía, el contexto de producción no desactiva el potencial crítico vehiculado por la obra, sino que le da sentido, precisamente como un objeto que hace el esfuerzo por cartografiar desde dentro el mundo en que habita. Ahora bien, ¿cuál es el contenido crítico del arte relacional? Nos quedamos mudos. <<

[52] Luc Boltanski & Ève Chiapello: *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2002, pp. 97 y ss. <<

[53] Paul de Man: «La tentación de la permanencia» en *Escritos críticos*, ed. Visor, Madrid, 1996, p. 113. <<

[54] Janet Bloom & Robert Losada: «Craft Interview with John Ashbery» en *New York Quaterly*, invierno, 1972, pp. 24s. <<

[55] John Ashbery: *Collected Poems 1956-1987*, The Library of America, New York, 2008, p. 491. <<

[56] John Ashbery: *Collected Poems 1956-1987*, op. cit., p. 775. <<

[57] cit. en Julio Mas Alcaraz: «Notas» a *El juramento de la pista de frontón*, op. cit., p. 309. <<

[58] Eloy Fernández Porta: *Afterpop*, ed. Anagrama, Madrid, 2010, p. 64. <<

[59] cit. en Heffernan: op. cit., p. 12s. <<

[60] cit. en Julio Mas Alcaraz: «Introducción» a *El juramento de la pista de frontón*, ed. Calambur, Madrid, 2010, p. <<

[61] John Ashbery: *Collected Poems 1956-1987*, op. cit., p. 672. <<

[62] Jody Norton: «Whispers Out of Time: The syntax of being in the poetry of John Ashbery», *20th Century Literature*, otoño, 1995, p. 190. <<

[63] Paul de Man. «El devenir y la poesía» en *Escritos críticos*, op. cit., p. 158 <<

[64] cit. en Heffernan: «Prologo» a *Tres poemas*, ed. DVD, Barcelona, 2004, p. 17. <<

[65] Heffernan: op. cit., p. 48. <<

[66] Michel Foucault: *El pensamiento del afuera*, ed. Pre-Textos, Valencia, 1988, p. 23. <<

[67] John Ashbery: *Collected Poems 1956-1987*, op. cit., p. 184. <<

[68] John Ashbery: «La vanguardia invisible» (disponible en: <http://ustedleepoesia2.blogspot.com/2009/06/la-vanguardia-invisible.html>). <<

[69] «El museo y el mausoleo no están unidos sólo por una asociación fonética. Los museos son como panteones de obras de arte. Dan testimonio de la neutralización de la cultura. Los tesoros artísticos están depositados en ellos: el valor de mercado desbanca a la dicha de la contemplación». (Adorno, Theodor W.: «Museo Valéry Proust» en *Obra Completa* 10/1, Madrid, Akal, 2008, p. 160). <<

[70] Nancy, Jean-Luc: *La comunidad desobrada*, Madrid, Arena Libros, 2001, p. 146.

<<

[71] Derrida, Jacques: *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial, 1996. <<

[72] Celan, Paul: *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1999, p. 106s. <<

[73] Así canta Rilke a la muerte de Wera Ouckama Knoop: «und machte sich ein Bett in meinem Ohr (y un lecho se hizo en mi propio oído)» (Rilke, Rainer María: *Sonetos a Orfeo*, Madrid, Visor, 2004, p. 32s). <<

[74] AA VV: *Doris Salcedo*, Londres, Phaidon, 2003, p. 14. <<

[75] AA VV: *Doris Salcedo. Shibboleth*, Londres, Tate Gallery Publications, 2007, p. 83. <<

[76] Kafka, Franz: «La metamorfosis» en *Cuentos completos*, Madrid, Valdemar, 2009, p. 136. <<

[77] Agamben, Giorgio: *Profanaciones*, Madrid, Anagrama, 2005, p. 95. <<

[78] AA VV: *Doris Salcedo*, Londres, Phaidon 2003, p. 17. <<

[79] *Ibidem*, p. 21. <<

[80] <http://larazon.es/noticia/3166-doris-salcedo-premio-velazquez-de-artes-plasticas-2010> <<

[81] <http://esferapublica.org/nfblog/?p=10136> <<

[82] http://salonkritik.net/09-10/2010/04/nuevas_complejidades_en_las_ec.php <<

[83] Adorno, Theodor W.: «Museo Valéry Proust» en *op. cit.*, p. 161. <<

[84] Adorno, Theodor W.: «Museo Valéry Proust» en *op. cit.*, p. 169. <<

[85] Barthes, Roland: *Diario de duelo*, Madrid, Paidós, 2009, p. 144. <<

[86] *Ibidem*, p. 60. <<