

Este brillante ensayo de Nicolas Bourriaud se organiza en torno de problemas como el multiculturalismo, la posmodernidad y la globalización cultural: conceptos que remiten a preguntas no resueltas. Entre esas preguntas hay una que se vuelve acuciante: ¿por qué se ha comentado tanto la globalización desde un punto de vista sociológico, político o económico y casi nunca desde una perspectiva estética? ¿Cómo afecta este fenómeno a la vida de las formas?

Mientras que en el modelo botánico del rizoma de Deleuze cada punto está conectado con otro, en la teoría de Bourriaud el *radicante* —que proviene del modelo topográfico— es una forma basada en la trayectoria. Dibuja una línea, lo que significa que incluye un sujeto y un proceso de subjetivación. El sujeto de Bourriaud no es ontológico, porque no existe antes de su realización. El sujeto del radicante se crea al describir su propia trayectoria, gracias a su misma dinámica. Allí está una de las diferencias con el modelo postestructuralista, del que aprende pero va más allá. Porque surge a partir del punto de vista artístico, dado que fue concebido con la intención de narrar el itinerario de una producción artística. Sin embargo hay una relación entre el radicante de Bourriaud y el rizoma de Deleuze: ambos modelos puntan a demoler la estructura vertical del árbol como figura hegemónica de poder.

El radicante puede crecer y desarrollar sus raíces en cualquier tipo de superficie, lo que permite introducir la posibilidad de una ética y una estética de las migraciones: fenómeno clave de nuestra época.

La teoría de Bourriaud —en la que entran las identidades precarias, las formas abiertas, la inestabilidad— abre un nuevo campo de trabajo para el análisis y la investigación de las artes.

Radicante

Nicolas Bourriaud



ISBN: 978-987-1556-12-0



9 789871 556120

Radicante

Nicolas Bourriaud

los sentidos | artes visuales



Adriana Hidalgo editora

Nicolas Bourriaud, escritor, crítico de arte y curador francés nacido en 1965, dirigió junto con Jérôme Sans el Palais de Tokyo (París) entre 2002 y 2005. Fue fundador de la revista *Documents sur l'art* (1992-97) y co-fundador de la revista literaria *Perpendiculaire*, publicada por las editoriales Michalon y Flammarion.

Fue curador del Pabellón francés de la Bienal de Venecia (1990), en el Aperto de la misma bienal (1993) y en galerías y centros culturales de París, Nueva York, Friburgo y San Francisco, entre otras ciudades. Junto a Sans fue director artístico de la Bienal de Lyon (2005). Actualmente es curador en el Museo Tate Britain de Londres, donde organizó la Cuarta Trienal en 2009.

Es autor de novelas y ensayos, entre estos últimos se destacan *Estética relacional* (AH, 2006; reeditado en 2008) y *Postproducción* (AH, 2004; reeditado en 2006 y 2009), que han generado gran impacto e influencia en el mundo del arte y la cultura.

Imagen de tapa: intervención gráfica a partir de fotografías de Jesús Coll.

Nicolas Bourriaud

Radicante

Traducción de Michèle Guillemont



Adriana Hidalgo editora

Bourriaud, Nicolas
Radicante. - 1a. ed.
Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.
226 p. ; 19x14 cm. - (Los sentidos/artes visuales)
Traducido por: Michèle Guillemont
ISBN 978-987-1556-12-0

I. Ensayo de Arte. I. Guillemont, Michèle, trad. II. Título
CDD 700

los sentidos / artes visuales

Título original: *Radicant*

Traducción de Michèle Guillemont

Editor: Fabián Lebenglik

Maqueta original: Eduardo Stupía

Diseño: Gabriela Di Giuseppe

1a edición en Argentina: julio de 2009

1a edición en España: julio de 2009

© Nicolas Bourriaud, 2009

© Adriana Hidalgo editora S.A., 2009

Córdoba 836 - P. 13 - Of. 1301

(1054) Buenos Aires

e-mail: info@adrianahidalgo.com

www.adrianahidalgo.com

ISBN Argentina: 978-987-1556-12-0

ISBN España: 978-84-937140-6-2

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

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

Esta edición se terminó de imprimir en Grafnor S.A.
Lamadrid 1576, Villa Ballester, Pcia. de Buenos Aires
en el mes de junio de 2009.

ADVERTENCIA

Este libro fue redactado entre 2005 y 2008, en los lugares adonde me llevaron las circunstancias: París, Venecia, Kiev, Madrid, La Habana, Nueva York, Moscú, Turín; por último Londres. Ciudades, lugares más que países. Las naciones son abstracciones de las que desconfío, ya se verá por qué.

Es preferible pues buscar en un modo de vida las fuentes de esta reflexión teórica sobre el arte contemporáneo, que responde menos a textos existentes que a una experiencia vivida: demasiado lamenté la ausencia de una *relación vital* entre los críticos y las obras para no subrayar el hecho de que esta reflexión teórica nace de una vida nómada, durante la que me crucé con la mayor parte de los artistas de quienes se tratará más adelante. Casi todas las ideas expuestas en este libro provienen del trato con ellos y de la observación asidua de sus trabajos.

Multiculturalismo. Posmoderno. Globalización cultural. Tales son las palabras claves a partir de las cuales se organiza este ensayo, palabras que remiten a preguntas no resueltas. Sabido es que lejos de enfrentar el haz de problemas que designan, ciertas nociones genéricas se limitan a nombrarlo. Una pregunta punzante constituye por lo tanto el punto de partida de este trabajo teórico: ¿por qué se ha comentado tanto la globalización desde

un punto de vista sociológico, político, económico y casi nunca desde una perspectiva estética? ¿Cómo afecta este fenómeno a la vida de las *formas*?

Reflexionando sobre la importancia del viaje y la iconografía de la movilidad en el arte contemporáneo, recordé un texto que publiqué en 1990 en la revista *New Art International*, titulado "Notes on radicantity": aquí no hago más que desarrollar y profundizar aquella intuición de mi juventud, que se basaba entonces en escasos ejemplos. Con excepción de la tercera parte, *Radicante* es enteramente inédito, exceptuando dos capítulos. "Bajo la lluvia cultural" se publicó en el catálogo *Sonic Process* del Centre Pompidou; una versión corregida apareció en *Hz*, para una exposición de la Schirn Kunsthalle de Frankfurt. "El colectivismo artístico y la producción de itinerarios" sirvió de introducción a la exposición *Playlist* que organicé en el Palais de Tokyo en 2005.

Una imagen, una idea: tal es el ritmo que he querido imprimirle a este ensayo. Mis lecturas de Walter Benjamin y Georges Bataille me enseñaron que la exposición de un tema por jirones, una escritura fragmentaria y vagabunda, permite a veces delimitar su objeto mejor que muchos desarrollos rectilíneos. En todo caso, este método correspondía al tema que propongo tratar. Así que concebí este libro como una especie de *presentación power-point*. una imagen, una orientación. O si se quiere: un collar cuyos elementos vendrían abrochados los unos a los otros por el poder prensil de una *idea fija*, un archipiélago conceptual, lo que corresponde también a la imagen central de este ensayo.

Dicho esto, *Radicante se* compone de tres partes distintas: la primera trata el tema de manera teórica; la segunda consiste en

una reflexión estética a partir de obras de arte recientes; la tercera extiende el pensamiento *radicante* a los modos de producción de la cultura y a sus modos de consumo y de uso.

Por último, durante la escritura de este libro, intenté nunca perder de vista una exigente obsesión: mirar el mundo a través de esta herramienta óptica que es el arte a fin de esbozar una "crítica de arte del mundo" en la que las obras dialogan con el contexto en que fueron creadas.

INTRODUCCIÓN

El nueve de noviembre de 1989 cae el muro de Berlín.

Seis meses antes, el dieciocho de mayo exactamente, se inauguraba la exposición *Los Magos de la Tierra*, subtitulada "primera exposición mundial de arte contemporáneo" por el hecho de que reunía a plásticos de todos los continentes: un artista conceptual estadounidense se codeaba con un sacerdote vudú haitiano y un pintor de carteles publicitarios de Kinshasa exponía con los grandes nombres del arte europeo.¹ En aquel gran *mixer* que fue *Los Magos de la Tierra* se puede fechar en todo caso la entrada oficial del arte en este mundo globalizado desprovisto de "grandes relatos" que desde entonces es el nuestro. Aquella súbita irrupción en la esfera *contemporánea* de individuos provenientes de países entonces calificados de "periféricos" corresponde al nacimiento de esta etapa del capitalismo integral que, veinte años más tarde, tomará el nombre de *globalización*. Por otra parte, si aquella exposición podía alimentar cierta confusión entre las figuras del artista, del sacerdote y del artesano, resulta evidente que las polémicas virulentas que provocó tenían que ver con el desmoronamiento de la alternativa simbólica que representaba el mundo comunista.

¹ Concebida por Jean-Hubert Martin, en el Centre Pompidou y la Grande Halle de la Villette, París, 1989.

Con el fin de la bipolaridad USA-URSS, había llegado el de la Historia: por lo menos fue lo que el filósofo estadounidense Francis Fukuyama pretendió en un texto que, publicado poco después que se levantara la cortina de hierro, tuvo una enorme repercusión. "Vuelvan a dormirse, subditos del nuevo orden mundial..." De todas formas, se hizo evidente que la Historia ya no era el valor supremo que permitía ordenar y jerarquizar los signos artísticos. Hasta entonces, la del arte del siglo XX se presentaba como una serie de invenciones formales sucesivas, un desfile de aventuras individuales y colectivas que, una tras otra, aportaban una visión nueva del arte, pero aquel tiempo había concluido, y el pensamiento posmoderno que había aparecido en la década precedente podía al fin triunfar.

Entrábamos en la "post-historia": una era de conquistas para la economía capitalista de allí en más soberana y la instauración de una cultura liberada del supuesto "terror" sembrado por las vanguardias. ¿El modernismo? Una vieja quimera humanista y universalista, la máquina colonial de Occidente. El mundo entero iba a hacerse "contemporáneo": bastaba con esperar, tal como lo estaba demostrando el boom económico asiático, que los países "atrasados" siguieran al pie de la letra las recomendaciones del Fondo Monetario Internacional y conectaran con la matriz capitalista sus "antiguas culturas complicadas". El desarrollo de la cultura urbana facilitaba tal movimiento: la explosión mundial de las megalópolis, de México a Shangai, contribuyó a la emergencia de un vocabulario formal planetario, hasta el punto que se podría calificar el arte de nuestro tiempo como un arte de las *Metápolis*, cuya paradoja reside sin embargo en la propensión a transformar la extensión desértica o la selva

virgen en pilares de su imaginario... ¿El fin de la Historia iba a tomar la forma hormigueante de la ciudad estandarizada y globalizada? ¿Estamos de verdad tan lejos de las utopías, de la radicalidad y de las vanguardias que marcaron el siglo XX? Si "todo el mundo ha dicho que el fin del comunismo significaba la muerte de la utopía y que entrábamos en el mundo de Zizek con ironía, todo hace creer, por el contrario, que los años noventa "han sido la verdadera explosión de la utopía, una utopía capitalista liberal que supuestamente iba a resolver todos los problemas. Desde el 11 de septiembre, se sabe que las divisiones siguen existiendo, y más que nunca".²

Porque "post-historia" es un concepto vacío, al igual que el de "posmodernidad", que sólo tiene sentido circunstancial y que desempeña el papel de un software del post-modernismo. El prefijo "post", cuya ambigüedad podemos saborear, terminó sirviendo sólo para federar las múltiples versiones de ese "después de", desde un post-estructuralismo crítico hasta opciones claramente nostálgicas.³ En cuanto a la famosa "hibridación cultural", noción típicamente posmoderna, fue en realidad una máquina de disolver cualquier singularidad verdadera bajo la máscara de una ideología "multiculturalista"; máquina de borrar el origen de los elementos "típicos" y "auténticos" que ella injerta en el tronco de la tecnoesfera occidental. La supuesta *diversidad*

² Slavoj Žižek, "Le Nouveau philosophe", entrevista con Aude Lancelin, *Le Nouvel Observateur*, 11/11/2004.

³ Véase Hal Foster, *Le retour du réel, situation actuelle de l'avant-garde*, cap. "La lettre volée", Bruselas, 2005; trad. cast.: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, capítulo "La carta robada".

cultural, preservada bajo la campana de vidrio del "patrimonio de la humanidad", termina siendo el reflejo invertido de la estandarización general de los imaginarios y de las formas: cuantos más vocabularios plásticos heterogéneos de tradiciones visuales múltiples no-occidentales integran el arte contemporáneo, más claramente aparecen los rasgos distintivos de una cultura única y globalizada. ¿El "diálogo de las culturas" de los discursos oficiales no implica una visión del mundo como cadena de parques culturales preservados -incluso de ese *humanismo animal* al que Alain Badiou define como un humanismo sin proyecto salvo el de preservar los ecosistemas existentes? "Hay que vivir en nuestra 'aldea planetaria' -escribe-, dejar que la naturaleza actúe, afirmar por todas partes derechos naturales. Porque las cosas tienen una naturaleza que hay que respetar (...) La economía de mercado, por ejemplo, es natural, hay que encontrarle el equilibrio, entre algunos ricos desgraciadamente inevitables y entre pobres desgraciadamente innumerables, lo mismo que conviene respetar el equilibrio entre los erizos y los caracoles".⁴ Las diferencias culturales, momificadas en un jarabe compasivo, se verán así salvaguardadas en la aldea global, con el fin, sin duda, de enriquecer los parques temáticos que harán las delicias del turismo cultural.

¿Hay que lamentar el universalismo modernista? Tampoco. Es inútil volver a considerar aquí al colonialismo (inconsciente o no) que le es consustancial, su propensión a asimilar las diferencias a nostalgias y a imponer por doquier sus normas, su relato histórico y sus conceptos como si fueran "naturales" y,

⁴ Alain Badiou, *Le Siècle*, París, Seuil, p. 249; trad. cast.: *El siglo*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2005.

por lo tanto, compartidos por todos. En el modelo modernista, explica Thomas McEvilley, la Historia no es sino una "línea única que progresa en la página del tiempo, con amplios blancos ahistóricos de la naturaleza y del mundo no desarrollado en torno a ella".⁵ ¿Las culturas no-occidentales? No-históricas, por lo tanto nulas. ¿Los fetiches Baoulé? Sin autores, emanaciones de una tribu imprecisa: leña menuda con la que alimentar la caldera del Progreso. Desde los años ochenta, numerosos críticos se han dedicado a desarmar esa forma de pensar. El tema de la liberación de las minorías alienadas vino a reemplazar la retórica persuasiva del modernismo, pero transformando cada uno de los enunciados en el tema de una sospecha aún mayor: lo universal moderno sólo habría sido la máscara que esconde la voz del "macho blanco" dominante. La teoría de la deconstrucción, representada por Jacques Derrida, permite a sus adeptos encontrar las huellas de lo "no-dicho" homófobo, racista, falocéntrico o sexista bajo la superficie de los textos que fundaron el modernismo político, filosófico o estético. Negación doble, sorderas repetidas: la escena posmoderna vuelve a representar incesantemente el hiato entre el colono y el colonizado, entre el amo y el esclavo, inmóvil en esa frontera que constituye su objeto de estudio y que preserva tal cual es: se dice que, entre universalismo moderno o relativismo posmoderno, no tendríamos otra alternativa. La deconstrucción colonial contribuyó de esta forma a reemplazar un idioma por otro, limitándose el uno a subtítular al otro, sin empezar nunca el proceso de *traducción* que fundaría un posible diálogo entre lo pasado y lo

⁵ Thomas McEvilley, *Art and Discontent: Theory at the Millenium*, New York, Mcpherson & Co., 1991.

presente, lo universal y el mundo de las diferencias. Porque el pensamiento posmoderno se presenta como una metodología de la descolonización en cuyo centro la deconstrucción (tal como se practica en el marco de los *cultural studies* más que en el sentido en que Derrida lo entendía) sirve para debilitar y quitarle legitimidad a la lengua del amo en beneficio de una cacofonía impotente. Emancipación, resistencia, alienación: conceptos heredados de la filosofía de las Luces que las luchas anticoloniales, y a continuación los *postcolonial studies*, critican al mismo tiempo que legitiman y que se volvieron trabas conceptuales con las que habría que terminar para volver a pensar diferentemente la relación de las obras contemporáneas con el poder y la política.

Los tiempos parecen propicios para la recomposición de lo *moderno* en el presente, a la posibilidad de reconfigurarlo en función del contexto específico en que vivimos. Porque existe un *eón* moderno, un soplo intelectual que atraviesa los tiempos, una manera de pensar que adopta la forma que le dan las circunstancias y que se formatea a partir de los contornos puntuales de la adversidad que cada época le opone. Hoy en día este adversario tiene mil nombres, como el del *humanismo animal* citado más arriba, las nostalgias múltiples del antiguo orden y, ante todo, la homogeneización del planeta so pretexto de la globalización económica. Aunque este soplo, este fluido moderno, no se ha coagulado aún en una forma identificable y original, podemos desde ya percibir, sin dificultad, contra qué debe manifestarse hoy... Por lo tanto, podemos afirmar que, al iniciarse este siglo, es posible apropiarse de nuevo del concepto de modernidad sin experimentar ni por un instante

el sentimiento de volver al pasado, y sin ignorar tampoco las críticas-saludables a las tentaciones totalitarias y a las pretensiones colonialistas del modernismo del siglo anterior. Vanguardia, universalismo, progreso, radicalidad: nociones vinculadas al modernismo de ayer, al que no habría ninguna necesidad de volver para reivindicar la modernidad -o sea, a decir verdad, para salir de las líneas posmodernas, esas fronteras producto de un Yalta estético que ya sólo delimitan regiones donde reina lo más chato y convencional.

Este paso ya lo dieron numerosos artistas y autores sin que se le haya dado nombre todavía al espacio inédito en el que andan a tientas. Pero ellos o ellas llevan en el núcleo de sus prácticas los principios esenciales a partir de los que podría volver a constituirse una modernidad. Principios que podríamos enumerar: el presente, la experimentación, lo relativo, lo fluido. El presente, porque lo moderno ("que pertenece a su tiempo", tal es su definición histórica) es una pasión por lo actual, el *hoy* como germen y principio; contra las ideologías conservadoras que quisieran embalsamarla, contra los movimientos reaccionarios cuyo ideal sería la restauración de tal o cual pasado, pero también, lo que distinguiría *nuestra* modernidad de las anteriores, contra las prescripciones futuristas, las teleologías de todo tipo y la radicalidad que las acompaña. La experimentación, porque ser moderno es arriesgarse a aprovechar la ocasión, el *kairós*. Es *aventurarse*: no conformarse con la tradición, con las fórmulas y categorías existentes sino abrir nuevos caminos, volverse piloto de pruebas. Para mantenerse a la altura de tal riesgo, también hay que cuestionar la firmeza de las cosas, practicar un relativismo generalizado, un comparatismo crítico

despiadado para con las certezas que reciben más adhesión; percibir las estructuras institucionales o ideológicas que nos encuadran como circunstanciales, históricas y, por lo tanto, reformables sin reparos. "No hay hechos -escribía Nietzsche-, sólo hay interpretaciones." Por eso, el moderno es partidario del *acontecimiento* contra el orden monumental, de lo efímero contra los agentes de una eternidad de mármol; una apología de la *fluidéz* contra la omnipresencia de la Dosificación.⁶

Si importa "volver a pensar lo moderno" al comenzar este siglo (lo que significa superar el período histórico definido por lo posmoderno), hay que dedicarse a ello a partir de la globalización, considerada bajo sus aspectos económicos, políticos y culturales. Y más aún a partir de una evidencia irrefutable: si el modernismo del siglo XX fue un fenómeno cultural meramente occidental, declinado en un segundo momento por artistas del mundo entero, queda hoy por encarar el equivalente global, o sea inventar modos de pensamiento y prácticas artísticas novedosas que, esta vez, estarían directamente informadas por África, América del Sur o Asia, cuyos parámetros integrarían los modos de pensar y de hacer actuales en Nunavut, en Lagos o en Bulgaria. La tradición africana ya no ejercerá su influencia sobre nuevos dadaístas en un Zurich futuro, la estampa japonesa ya no inspirará a los Manet de mañana. Los artistas, bajo cualquier latitud, tienen hoy como tarea imaginar lo que podría ser la primera cultura verdaderamente mundial. Pero una paradoja viene ligada a esta misión histórica, que tendrá que efectuarse

⁶ Para un relato transhistórico de la modernidad, que obedece al imperativo categórico "haz de tu vida una forma de arte", véase N. Bourriaud, *Formes de vie*, París, Denoël, 1999, reimp. 2002.

contra esta uniformización política llamada "globalización", y no sobre sus huellas... Para que tal cultura emergente pueda nacer de las diferencias y singularidades, en lugar de alinearse en la estandarización vigente, tendrá que desarrollar un imaginario específico y recurrir a una lógica totalmente distinta de la que preside la globalización capitalista.

En el siglo XIX, en Europa, la modernidad se cristalizó en torno al fenómeno de la industrialización; al principio del XXI, la mundialización económica trastorna nuestros modos de ver y de hacer con una brutalidad similar. Ella es nuestra "barbarie", término con el que Nietzsche nombraba aquel registro de fuerzas que hizo añicos las antiguas fronteras y recompuso el espacio de los "labradores".⁷ Según el *International Migration Report 2002* de la Organización de las Naciones Unidas, desde 1970 el número de migrantes se ha duplicado. Unas 175 millones de personas viven fuera de su país natal, cifra que no cesa de crecer y que sin duda ha sido subestimada. La intensificación de los flujos migratorios y financieros, la banalización de la expatriación, la densificación de las redes de transportes y la explosión del turismo de masas dibujan nuevas culturas transnacionales, que desencadenan violentos repliegues identitarios, étnicos o nacionales. Porque si existen en el mundo unos 6000 idiomas, sólo el 4% son utilizados por el 96% de la población mundial. Además, la mitad de esos 6000 idiomas están en vías de extinción...

Desde mis primeros viajes a la India en los años ochenta, pude presenciar la espectacular progresión de los estándares

⁷ Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, Madrid, Akal, 2001.

occidentales dentro de una cultura sin embargo muy autárquica: las estrellas americanas llenan ahora las páginas *people* de los diarios nacionales, los *shopping malls* proliferan... y una nueva generación de artistas maneja con destreza los códigos del arte contemporáneo internacional. Este movimiento de uniformización corre parejo con el achicamiento imaginario del planeta, acompañado por los perfeccionamientos de su representación. Las imágenes satelitales han permitido llenar los últimos espacios vacíos en el mapa del mundo: ya no existen tierras incógnitas. Vivimos en la era de *Google earth*, que nos permite ver en detalle desde nuestro ordenador cualquier punto del planeta. Un estrato cultural mundializado se desarrolla con una rapidez fulminante por la superficie del globo dividido en zonas, alimentado por Internet y el funcionamiento en red de los grandes medios de comunicación, mientras los particularismos locales o nacionales se ven condenados a ser "protegidos", como esos rinocerontes de Tanzania en vías de extinción.

Ya en 1955, en *Tristes trópicos*, Claude Lévi-Strauss se preocupaba por esa desastrosa "monocultura" que agota el imaginario y los modos de vida en la superficie de la tierra. Durante un viaje a las Antillas, el etnólogo francés visita varias fábricas de ron: en la Martinica, donde los procesos de fabricación seguían siendo los mismos desde el siglo XVIII, había podido probar un néctar "suave y perfumado", mientras que en las instalaciones modernas de Puerto Rico, "espectáculo de depósitos blancos y griferías cromadas", sólo se producía un alcohol brutal y sin sutileza. Ese contraste, según el etnólogo, ilustraba "la paradoja de la civilización, cuyos encantos dependen esencialmente de los residuos que transporta en su curso sin que

por eso nos privemos de clarificarlos".⁸ El ron de Lévi-Strauss ilustra perfectamente esa "modernidad" genérica, ya considerada como sinónimo de progreso técnico y de uniformización. En la lengua corriente, "modernizar" ha adquirido el sentido de una reducción de la realidad cultural y social a partir de los formatos occidentales, y el modernismo se reduce hoy a una forma de complicidad con el colonialismo y el eurocentrismo. Apostemos por una modernidad que, lejos de ser un absurdo calco de la del siglo pasado, sea específica de nuestra época y haga eco de sus propias problemáticas: una *altermodernidad* -atrevámonos con la palabra- de la que este libro va a esbozar las problemáticas y las figuras.

Desde hace unos treinta años, el paisaje cultural mundial se va moldeando por un lado por la presión de una sobreproducción de objetos y de información y por el otro por la uniformización vertiginosa de las culturas y de los lenguajes. La masa caótica de los objetos culturales y de las obras en que nos movemos integra tanto la producción presente como la del pasado, puesto que el Museo imaginario se extiende ya a la totalidad de las civilizaciones y de los continentes, lo que no era el caso antes: "Para Baudelaire, la escultura empieza con Donatello", recordaba Malraux. Para un amateur de los años 2000, incluye tanto el arte Taino como los peluches mecanizados de Paul Me Carthy; tanto el taller de Donald Judd en Texas como el Templo de Angkor. Internet es el medio privilegiado de esa proliferación de informaciones, el símbolo material de esa atomización del saber en múltiples *nichos* especializados e interdependientes.

⁸ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, París, Presses-pocket, p. 459 [Plon, 1955]; trad. cast.: *Tristes trópicos*, Buenos Aires, Paidós, 1988.

Lo que el posmodernismo nombra *hibridación* consiste en injertar en el tronco de una cultura popular ya uniformizada unas "especificidades", las más de las veces caricaturescas, así como se perfuma con sabores sintéticos golosinas industriales. Hoy tan sólo dos modelos culturales mutuamente contradictorios parecen oponerse a esas facilidades: por un lado el repliegue identitario, la crispación a partir de unos valores estéticos tradicionales y locales y, por otro, lo que se llama la *creolización*, a partir del modelo caribeño de aclimatación y cruce de influencias heterogéneas. "El mundo se vuelve *creóle* -explica el escritor antillano Édouard Glissant-,⁹ es decir que las culturas del mundo puestas en contacto unas con otras de manera fulminante y absolutamente consciente en la actualidad van cambiando e intercambiando a través de choques irremisibles, guerras impiadosas, pero también avances de conciencia y de esperanza".

En un mundo que se va uniformizando cada vez más, sólo podremos defender la diversidad elevándola al nivel de un valor, más allá de su atracción exótica inmediata y de los reflejos condicionados de conservación, o sea transformándola en *categoría de pensamiento*. Si no, ¿para qué la diversidad? ¿Por qué sería más deseable que el esperanto cultural globalizado que representa, después de todo, la concreción del viejo fantasma de una cultura mundial? Los textos de Victor Segalen, deslumbrante escritor-viajero francés muerto en 1919, conforman una apreciable materia para pensar: su *Ensayo sobre el exotismo*, a contrapelo de todos los análisis modernistas, es un alegato a favor de lo "diverso", contra el achatamiento generalizado

⁹Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, París, Gallimard, 1996; trad. cast.: *Introducción a una poética de lo diverso*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2002.

de las diferencias del que Segalen percibe las consecuencias desastrosas en el siglo XX. En este libro, una nueva figura se perfila, la del *éxota*. Nos ayuda a ver algo más claro en el arte de hoy, obsesionado por las figuras del viaje, de la expedición, del desplazamiento planetario.

Ya se ha dicho: la reacción de defensa más corriente consiste en exaltar la diferencia entendida como *sustancia*: si soy ucraniano, egipcio o italiano, tendría que adaptarme, contra fuerzas desarraigadoras -malos aires que soplan no se sabe de dónde-, a tradiciones históricas nacionales que me permiten estructurar mi presencia en el mundo según un modo identitario. Resultante de un contexto específico, heme aquí impelido a perpetuar las formas antiguas que me diferencian de los *otros*. Pero ¿quiénes son esos *otros*? Sorprende constatar que, en última instancia, la cuestión identitaria se plantea de manera más aguda para las comunidades inmigradas en los países más "mundializados": las antenas parabólicas en los guetos comunitarios, el encierro dentro de costumbres imposibles de trasladar al país de recepción, los injertos que no prosperan... Son las *raíces* las que hacen sufrir a los individuos: en nuestro mundo globalizado, persisten a la manera de esos miembros fantasmas cuya amputación provoca un dolor imposible de combatir, ya que afecta a una sustancia que ya no existe. En vez de oponer una raíz a otra, un "origen" mitificado a un "suelo" que integra y uniformiza, ¿no resultaría más ingenioso recurrir a otras categorías de pensamiento, que por otra parte nos sugieren un imaginario mundial en plena mutación? 175 millones de individuos que viven en el planeta en un exilio más o menos voluntario, unos diez millones más cada año, la banalización del nomadismo profesional, una circulación

sin precedente de bienes y servicios, la constitución de entidades políticas transnacionales: ¿esta situación inédita no podría dar lugar a una nueva manera de concebir lo que es una identidad cultural?

Hablemos de botánica. Al organizar las condiciones materiales del movimiento, el mundo contemporáneo facilita nuestros trasplantes. Macetas, viveros, invernaderos, pleno campo... ¿Fue una casualidad si el modernismo elogió, desde su inicio hasta su fin, la raíz? Fue *radical*. Los manifiestos artísticos (o políticos) llamaron, a lo largo del siglo XX, a volver al origen del arte o de la sociedad, a su *depuración* para hallar de nuevo su esencia. Se trataba de cortar las ramas inútiles, de sustraer, de eliminar, de reiniciar el mundo a partir de un principio único presentado como la fundación de un nuevo lenguaje liberador. Apostemos a que la modernidad de nuestro siglo se inventará, precisamente, oponiéndose a cualquier radicalismo, condenando por igual la mala solución del re-arraigo identitario y la estandarización de los imaginarios decretada por la globalización económica. Porque los creadores contemporáneos ya plantean las bases de un arte *radicante* -término que designa un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza. Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer. ¿Y si la cultura del siglo XXI se inventara con esas obras cuyo proyecto es borrar su *origen* para favorecer una multiplicidad de arraigos simultáneos o sucesivos? Tal proceso de obliteración pertenece a la condición

del errante, figura central de nuestra era precaria, que emerge y persiste en el seno de la creación contemporánea. A esta figura la acompaña un dominio de formas, el de la forma-trayecto, y un modo ético: la traducción, de la que este libro quisiera enumerar las modalidades y demostrar el papel fundamental que desempeña en la cultura contemporánea.

PRIMERA PARTE: ALTERMODERNIDAD

1. Raíces. Crítica de la razón posmoderna

Para el pensamiento estético contemporáneo, la "dimensión crítica" del arte representa el criterio de juicio más divulgado. Leyendo los catálogos y las revistas de arte que transmiten mecánicamente esa ideología del recelo y que elevan el coeficiente "crítico" de las obras a la categoría de piedra de toque que permite separar lo interesante de lo insignificante, ¿cómo no tener la impresión de que esas obras ya no son criticadas sino seleccionadas en una cadena destinada a calibrarlas? Esas buenas calibraciones son de público conocimiento: dominaban ya a finales del siglo XIX, época en que cierto academicismo privilegiaba el *tema* (que no podía ser confundido con el contenido) por sobre la forma (que no se limita al placer retiniano). Los tiempos posmodernos ven nuevamente obras que manifiestan sentimientos edificantes disfrazados de una "dimensión crítica", imágenes que se redimen de su indigencia formal por la exhibición de un estatuto minoritario o militante, o discursos estéticos que exaltan la *diferencia* y lo "multicultural" sin saber claramente por qué.

Las numerosas teorías estéticas que emergieron de la nebulosa del poscolonialismo cultural fracasaron en la elaboración de una

crítica de la ideología modernista que no condujera a un relativismo absoluto o al amontonamiento de "esencialismos". En su versión dogmática, estas teorías llegan a anular toda posibilidad de diálogo entre individuos que no compartan la misma historia o la misma "identidad cultural". Tal riesgo no debe ser minimizado: de tanto caricaturizar, la ideología comparatista que implican los *postcolonial studies* prepara para una atomización completa de las referencias y de los criterios de juicio estéticos. Un ejemplo: si yo soy un macho blanco occidental, ¿cómo podría hacer un análisis crítico de la obra de una mujer negra camerunesa, sin correr el riesgo de "imponerle" involuntariamente una visión de las cosas marcada por el eurocentrismo? ¿Puede un heterosexual criticar la obra de un artista gay sin transmitir un punto de vista "dominante"? Ahora bien, aunque se eleve a norma crítica la sospecha de eurocentrismo o de falocentrismo, la noción de periferia sigue intacta: el "centro" está designado, la filosofía de las Luces sentada en el banquillo de los acusados. Pero ¿en qué consiste la acusación? Homi Bhabha presenta la teoría poscolonial como el rechazo de la visión "binaria y jerárquica" que caracteriza al universalismo occidental.¹⁰ Gayatri Spivak, gran figura de los '*subaltern studies*', pretende incluso *desoccidentalizar* los conceptos por los cuales se piensa hoy la alienación. Estos trabajos fueron necesarios, pero de lo que trato aquí es de sus efectos perversos, que transforman la Razón que emergió del movimiento de las Luces en un objeto extraño: esta parece a la vez omnipresente y vilipendiada, continuamente deconstruida aunque intocable. Jacques Lacan le otorgaría el

¹⁰ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, París, Payot, 2007; trad. cast.: *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2002.

estatuto de *objeto (a)*, o sea un objeto que existe sólo en tanto que sombra, un centro vacío, únicamente visible por sus anamorfosis. Este tótem modernista presenta así una analogía extraña con *El Capital*, a la vez aborrecido y considerado como intangible, deconstruido incesantemente pero al que se deja intacto.

"El posmodernismo -escriben Toni Negri y Michael Hardt- es de hecho la lógica por la cual el capital opera" ya que constituye "una excelente descripción de los esquemas capitalistas ideales del consumo de bienes", a través de nociones tales como la diferencia, la multiplicidad de culturas, el mestizaje y la diversidad." Según ellos, las teorías posmodernas podrían percibirse como simetrías homotéticas de los fundamentalismos religiosos: las primeras atraen a los "ganadores" de la globalización y las segundas a sus "perdedores". Aquí también volvemos a encontrar ese binarismo (desarraigo *cool* o rearraigo identitario) del que urge salir con medios que nacen de la cultura *moderna*. Obrar para la recomposición de una modernidad -cuya tarea estratégica sería ayudar al estallido del posmodernismo-, significa primero inventar la herramienta teórica que permita luchar contra todo lo que, en el pensamiento posmoderno, acompaña objetivamente el movimiento de estandarización inherente a la mundialización. Se trata de identificar estos valores y arrancarlos tanto de los esquemas binarios y jerárquicos del modernismo de ayer como de las regresiones fundamentalistas de todo tipo. Se trata de abrir una región intelectual y estética en la que las obras contemporáneas podrían verse juzgadas según los mismos criterios -en suma, un espacio de discusión.

¹¹ Toni Negri y Michael Hardt, *Empire*, París, 10/18, 2003; trad. cast.: *Imperio*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

Mientras tanto, asistimos a la emergencia de una especie de *cortesía* estética posmoderna, una actitud que consiste en negarse a emitir cualquier juicio crítico, por miedo a herir la susceptibilidad del *Otro*. Tal versión excesiva del multiculturalismo se funda evidentemente en buenos sentimientos, o sea en el deseo de "reconocimiento" del otro (Charles Taylor). El efecto perverso reside en el hecho de que se llega a considerar implícitamente a los artistas no-occidentales como *invitados* con quienes convendría ser corteses, y no como verdaderos actores de la escena cultural. ¿Hay algo más despectivo y paternalista que esos discursos que descartan de entrada que un artista congoleño o laosiano pueda medirse con Jasper Johns o Mike Kelley en un espacio teórico común, y ser juzgado con los mismos criterios de evaluación estética? En el discurso posmoderno, el "reconocimiento del otro" equivale muy a menudo a incrustar su imagen en un catálogo de las diferencias. ¿*Humanismo animal*? Este supuesto "respeto por el otro" genera en todo caso un colonialismo al revés, tan cortés y aparentemente condescendiente cuanto violento y negador fue el precedente. En *Bienvenidos al desierto de lo Real*, Slavoj Žizek cita una entrevista a Alain Badiou, en que este recuerda que no hay "respeto al otro" que valga, por ejemplo, para un resistente que lucha contra los nazis en 1942, ni tampoco "cuando se nos intima a que juzguemos las obras de un artista mediocre"...¹² Esta noción de respeto o de "reconocimiento del otro" no representa pues para nada "el axioma ético más elemental", como podría creerse al leer a Charles Taylor. Más allá de una coexistencia pacífica y estéril

¹² Slavoj Žizek, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2006; trad. cast.: *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal, 2006.

de culturas reificadas (el multiculturalismo), hay que pasar a la cooperación entre aquellas culturas igualmente críticas de sus identidades -o sea acceder al estadio de la traducción.

La apuesta es colosal: se trata de permitir la reescritura de la Historia "oficial" en beneficio de relatos plurales, permitiendo al mismo tiempo la posibilidad de un diálogo entre esas versiones diferentes de la Historia. De lo contrario el movimiento de uniformización cultural seguirá amplificándose ineluctablemente, bajo la máscara tranquilizadora de un pensamiento del "reconocimiento del Otro" en que este pasa a ser una especie que hay que preservar. Gayatri Spivak defiende la idea de un "esencialismo estratégico", reivindicación por un individuo o un grupo minoritario de la sustancia cultural en que ellos/ellas fundan su identidad, lo que permite a esos "subalternos" acceder a la palabra en el contexto del imperio globalizado. Sabido es que Spivak considera toda identidad cultural como potencialmente deconstruible, pero propone este desvío "por un interés político claramente visible", sabiendo que la esfera política sigue funcionando según esas categorías esencialistas.¹³ ¿Tal táctica resulta realmente eficaz? Una esencia, nos dice el diccionario, es "lo que hace que una cosa sea lo que es"; el esencialismo remite pues a lo que es estable e inmutable en un sistema o un concepto. Que el origen prevalezca de esta manera sobre el destino en la vida de las formas y de las ideas resulta ser el motivo posmoderno dominante.

¿Por qué a un artista iraní, chino o patagónico se le conminaría a producir su *diferencia cultural* en sus obras mientras que a un

¹³ Gayatri Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York, Methuen, 1987, p. 205.

estadounidense o a un alemán se le juzgará más bien en función de su crítica de los modos de pensamiento y su resistencia a los dictámenes del poder y las imposiciones de las convenciones? Sin un espacio cultural común, desocupado desde la quiebra del universalismo modernista, el individuo occidental se siente obligado a mirar al *Otro* como a un representante de lo Verdadero, y desde un lugar de enunciación del que estamos separados por un tabique. Al comentar conjuntamente *Les Magiciens de la terre* (*Los Magos de la tierra*) y *Partages d'exotisme* (*Exotismo compartido*), la muestra que organizó para la Bienal de Lyon en 2001, Jean-Hubert Martin explica que "el gran cambio que marca este final de siglo es la posibilidad para cada artista del mundo entero, sea su inspiración religiosa, mágica o no, de hacerse conocer de acuerdo con sus códigos y las referencias de su propia cultura".¹⁴ Estamos aquí ante una aporía: sabemos que el "gran relato" universal del modernismo resulta ya obsoleto, pero juzgar una obra de acuerdo con los códigos de la cultura local de su autor supone que el que mira domine el campo referencial de cada cultura, lo que parece más que difícil... Sin embargo, y después de todo, ¿por qué no imaginar a un receptor ideal que posea las propiedades de un decodificador universal? ¿O aceptar la idea de que el juicio debe quedar en suspenso indefinidamente? En una especie de pacto faustiano con un *Otro* fantaseado como el sujeto que posee la verdad histórica y política, la crítica de arte se considera fácilmente como una neo-etnología que sería la ciencia de la alteridad por excelencia.¹⁵

¹⁴ *Partages d'exotismes*, Catálogo de la *Biennale d'art contemporain de Lyon de 2001*, Réunion des Musées Nationaux, p. 124.

¹⁵ Véase Hal Foster, *op. cit.*

Sin embargo, impresiona la dicotomía vigente entre esta posición humanista (juzgar a cada artista "de acuerdo con" su propia cultura) y el movimiento real de la producción social: en una época en que se erradica particularismos milenarios en aras de la eficacia económica, el multiculturalismo estético nos incita a considerar atentamente unos códigos culturales en vía de extinción, lo que transforma al arte contemporáneo en un conservatorio de las tradiciones e identidades debilitadas en la realidad por la globalización. Podríamos hablar aquí de una tensión productiva; por mi parte percibo una contradicción, si no una trampa. Pero lo esencial reside en la expresión que empleó Jean-Hubert Martin -"de acuerdo con". Y no "según sus códigos y referencias", lo que indicaría una exclusividad, sino "acordando" los suyos con otros códigos, haciendo entrar su singularidad en resonancia con una historia y unas problemáticas nacidas de otras culturas. En una palabra, por un acto de *traducción*, que podría hoy representar ese "esfuerzo ético elemental" atribuido, sin razón, al reconocimiento del otro como tal: toda traducción implica adaptar el sentido de una proposición, hacerla pasar de un código a otro, lo que implica que se dominen ambos idiomas, pero también que ninguno de ellos resulte fácil. El gesto de traducción no impide para nada la crítica, e incluso la oposición: implica en todo caso una presentación. Traduciendo, uno no niega ni una eventual opacidad del sentido, ni lo indecible, ya que toda traducción, inevitablemente incompleta, deja atrás un *resto* irreductible.

No resulta indiferente que en los discursos cripto-humanistas originados en los *cultural studies* y estudios poscoloniales, el único elemento ofrecido para compartir, y sin discusión, sea la esfera

de la técnica. En las artes, el video viene a ser algo así como una *lingua franca* por la que los artistas, independientemente de su nacionalidad, se ven legitimados para exponer sus diferencias culturales -que entonces se inscriben en este nuevo marco universalista *por defecto* que representa el dispositivo tecnológico.

Sin embargo el video está lejos de ser una técnica o una disciplina neutra: la proliferación del género documental, tal como se pudo ver desde principios de los años noventa, responde a una doble necesidad de información y de ejercicio de comprensión. Información, porque ciertas funciones anteriores del cine, que Roberto Rossellini o la *Nouvelle vague* francesa exaltaron en su momento (el concepto de "realismo ontológico" hace de cada ficción un documental sobre el espacio-tiempo de su grabación) están siendo totalmente expulsadas hacia el arte contemporáneo por una industria cinematográfica que considera al mundo exterior como una simple reserva de decorados y de intrigas. El cine de Hollywood ya no da testimonio sobre la manera de vivir de la gente. Dar noticias del mundo, advertir las mutaciones en nuestro medio ambiente, mostrar cómo los individuos se desplazan o se inscriben dentro de su contexto vital: la mayoría de las películas llamadas "de autor" cumplieron con esas exigencias, con menor o mayor aplicación. En el pasado, el cine nos daba informaciones acerca del mundo que nos rodeaba; al parecer, este programa le toca esencialmente ahora al arte contemporáneo. La multiplicación de las largas funciones de proyección en las bienales, y la legitimación progresiva del género documental como proyecto artístico, indican antes que nada que este tipo de objeto sólo tiene viabilidad económica en el circuito del arte, y que esta sencilla demanda -"dar noticias

del mundo"- se satisface más bien en las galerías de arte que en las salas de cine. Este cruce sigue en el régimen estético, con la invasión de lo que Serge Daney llamaba "lo visual" (los principios publicitarios aplicados a la imagen cinematográfica) y el carácter problemático de la imagen en el arte. Para decirlo brevemente: mientras el cine se dirigía cada vez más hacia la imagen (en detrimento del plano), el arte tomaba la dirección inversa, huía del símbolo para encontrarse con lo real a través de la forma documental. Tenemos aquí, claro está, los elementos de un encuentro; pero también, desgraciadamente, la ley del lucro que transfiere los productos no rentables hacia un circuito de producción menos oneroso.

El formato documental posee la virtud inmediata de volver a conectar los signos con un referente real. En los videos de Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla, Kutlug Atamán, Shirin Neshat, Francis Alys, Darren Amond o Anri Sala, el contexto "exótico" desempeña un papel nada despreciable, más allá de su argumento: buscamos allí, instintivamente, noticias del planeta, una información sobre Otra Parte, sobre el Otro. En ellos, no es la manera de representar el mundo la que es "otra", sino la realidad que los artistas encuadran con sus cámaras: el público del arte tiene hambre de informaciones. "De ahí vengo", podría decir el artista; "pero les doy a ver imágenes de mi universo mediante el formato que les es más familiar, la imagen televisiva". En su imponente instalación *Kuba*, Kutlug Atamán juega con esta familiaridad: en la oscuridad, cada uno de los múltiples televisores de diversos orígenes que forman un rectángulo sobre mesas y pupitres precarios emite la imagen de un habitante distinto de aquella villa miseria de Estambul, Küba, y nos hace

escuchar su monólogo. Más que las composiciones caóticas de Nam June Paik a las que esta acumulación de televisores podría remitirnos, la obra de Atamán mezcla el modelo formal de un salón de venta de electrodomésticos con el del aula escolar. Al recoger las palabras de travestis o de refugiados, se sitúa en la línea de un Pasolini que filma en los suburbios de Roma un tercer mundo cercano... Podría resultar demagógico, paternalista, simplista, como lo es la mayor parte de este tipo de producción: pero el marco televisivo que el artista impone a sus modelos, cuya palabra se pierde en una selva de imágenes y de sonidos que salen de un sinnúmero de monitores obsoletos, esboza una tragedia contemporánea más que una feria humanitaria. Es necesario acercarse para escuchar una voz, prestar atención como lo haría un visitante de paso.

¿Qué significa hoy ser estadounidense, francés, chileno, tai-landés? De entrada, estas palabras no tienen el mismo sentido para quienes viven en su país natal que para quienes emigraron. Ser mexicano en Alemania no tiene mucho que ver con el hecho de serlo en México. Cuando el flujo uniformizador de la globalización atraviesa la casi totalidad de los estados-naciones, la dimensión *portadora* de los datos nacionales se vuelve más importante que su realidad local. En los *Cuadernos de guerra*, Jean-Paul Sartre cuenta que en el otoño de 1939, por la amenaza nazi, el gobierno francés organiza el éxodo de pueblos enteros de Alsacia hacia el Limousin, una región en aquel entonces muy atrasada. El hecho de transplantar a aquellos alsacianos pueblo por pueblo produjo mecánicamente en ellos una fijación en

sus ritos, costumbres y representaciones colectivas pero en un contexto en que aquellos particularismos ya no significaban nada, sin reflejo en el clima o en la arquitectura que antes les procuraba una base material: "Uno adivina que el ritualismo social se exaspera y se vuelve frenético -explica Sartre- según la proporción en que las bases reales le van faltando. Se trata desde ahora de una especie de sociedad sin tierra, que sueña con su espiritualidad en vez de asirla a través de las mil tareas de la vida cotidiana. Esto provoca el orgullo, como reacción de defensa, y un estrechamiento enfermizo de los vínculos sociales. He aquí una sociedad frenética y en el aire".¹⁶ ¿Qué mejor imagen de los barrios de los suburbios franceses o de los "neighborhoods" norteamericanos donde se aglutinan las comunidades emigradas? Sin embargo, la novedad es que este relato podría describir también hoy en día la condición cultural de un europeo medio a la hora de la globalización: el "suelo" se mueve, hemos ahora obligados a arreglárnoslas con nuestros ritos, nuestra cultura y nuestra historia, y estos están circunscritos a contextos urbanos estandarizados que no nos remiten a ninguna imagen, excepto en los emplazamientos previstos a tal efecto: museos, monumentos, barrios históricos. Nuestro entorno ya no refleja la Historia, a la que transforman en espectáculo y reducen a los límites de un *memorial*. ¿Dónde la encontramos? En prácticas *portátiles*. Es en los modos de vida cotidiana, las imágenes, la ropa, la cocina, los rituales, donde las prácticas culturales del inmigrante se fabrican, lejos de las miradas de los dueños del suelo -una cultura desarraigada y frágil, de la que lo esencial reside en lo

¹⁶Jean-Paul Sartre, *Les Carnets de la drôle de guerre*, París, Gallimard, 1983, p. 59-60; trad. cast.: *Cuadernos de guerra*, Buenos Aires, Edhasa, 1987.

que es *movible*. En un medio cultural que no las tiene previstas, se instalan estas formas portátiles, se las fija como se puede en un plano cultural. Crecen pues como plantas salvajes, lo que provoca a veces violentos rechazos. La cultura constituye hoy un elemento móvil, fuera del suelo, mientras que la diáspora todavía y siempre es pensada, por una especie de reflejo, en los términos anticuados de arraigo e integración.

El multiculturalismo posmoderno fracasó en inventar una alternativa al universalismo modernista puesto que volvió a crear, allí donde se aplicó, anclajes culturales o arraigos étnicos. Porque, al igual que el pensamiento clásico occidental, funciona a partir de pertenencias: un trabajo de artista se ve ineluctablemente explicitado por la "condición", el "estatuto" o "el origen" de su autor: la obra de un artista negro, de una lesbiana o de un gay, de origen camerunés o hijo de inmigrantes mexicanos, será mecánicamente leída a través del prisma de este marco biopolítico no menos normativo sin embargo que cualquiera de los otros. Cada uno se ve así localizado, matriculado, atado a su lugar de enunciación, encerrado en la tradición de la que él o ella proviene. "¿Desde dónde hablas?" pregunta la crítica, como si el ser humano estuviera siempre en un solo lugar y dispusiera de un solo tono de voz y un idioma único para expresarse. Este es el ángulo muerto de la teoría poscolonial aplicada al arte, que concibe al individuo como definitivamente asignado a sus raíces locales, étnicas o culturales. De esta forma se le sigue el juego al poder. Lo que este desea profundamente son sujetos que enuncien ellos mismos su identidad, para facilitar su clasificación estadística. Y lo que desea el mercado del arte es disponer de categorías simples e imágenes reconocibles para facilitar la

distribución de sus productos. Las teorías multiculturalistas no hacen pues sino fortalecer las instancias del poder porque cayeron en la trampa que este les había tendido: luchar contra la opresión y la enajenación por una condena domiciliaria simbólica -la de los parques temáticos esencialistas. Ahora bien, como lo escribía Claude Lévi-Strauss, "la fatalidad exclusiva, la única tara que puede aquejar a un grupo humano e impedirle realizar plenamente su naturaleza, es estar solo".¹⁷

Este pensamiento de la asignación territorial se origina en una ideología modernista a la que pretende rebatir, pero mantenida con respiración artificial por la izquierda radical que recurre a formatos de pensamiento utilizados por las luchas anticoloniales a lo largo del siglo XX y por los cuales percibimos cualquier combate por la libertad: la emancipación, la resistencia, la alienación. El discurso posmoderno usa estas categorías conceptuales tal cual, pero las destina a otros objetos sociales o históricos. En su famoso ensayo *Los condenados de la tierra*, Frantz Fanón explica que la mejor arma del colono consiste en imponer su imagen por encima de la del pueblo colonizado. Resultaba necesario destruir aquellas imágenes intrusas para volver a encontrar, bajo la capa que las obliteraba, las de los pueblos en lucha por su independencia. En efecto, ¿cómo ignorar que la lucha política de hoy es, más que nunca, una lucha de representaciones? Por lo tanto, según los discípulos contemporáneos de Fanon, resulta indispensable sustituir a una historia dominada por los "machos blancos muertos" lo que nombran con razón "un verdadero pluralismo histórico", a saber la integración de las voces de los *vencidos* en

¹⁷ Claude Lévi-Strauss, "Race et histoire" en *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958, t. 2, p. 415; trad. cast.: *Antropología estructural*, Buenos Aires, EUDEBA, 1968.

el relato monofónico de la Historia. Sin embargo, el destino totalitario y represivo de la casi totalidad de los países africanos que accedieron a la independencia hubiera debido enseñarnos dos o tres cosas: obtenida la emancipación, el anticolonialismo no sustituye al pensamiento político; por extensión, no puede de ninguna manera constituir un proyecto cultural y estético viable. El modelo anticolonial, que impregna los *cultural studies* y los discursos sobre el arte, socava los cimientos del modernismo sin reemplazarlos por otra cosa que esta misma cavadura, o sea el vacío. Y en esta incansable deconstrucción de la voz del macho blanco occidental, sólo se oye la de una negatividad sin proyecto, y en sordina.

Hoy en día este discurso poscolonial resulta hegemónico, porque se inscribe perfectamente en la ideología identitaria posmoderna. Si se caricaturizaran sus contenidos, se podría hacer de la forma siguiente: las obras del pasado serían meros productos de las condiciones históricas en que se dieron, y tendríamos que interpretarlas a partir de categorías etno-sociológicas, mientras que las obras contemporáneas se explicarían por su nacimiento en la megalópolis universal de donde sacarían su significación espontánea. La ciudad, la ciudad, la ciudad... El posmodernismo sustituyó así al universalismo abstracto y teórico del modernismo por otra forma de totalización: aquella simbólica y al mismo tiempo empírica de un marco urbano infinito que sería el teatro de luchas de identidades entre ¡migrantes y sedentarios, y de un conflicto territorial entre el espacio público y el dominio privado. Es así como la escena primitiva de la ideología posmoderna se ofrece a la vista: la edificación de un gigantesco decorado ante el cual se alza el cadalso donde hay que ejecutar lo que

fue el acontecimiento moderno, disecado y aniquilado en un multiculturalismo identitario. El concepto de acontecimiento, que teorizó Alain Badiou, nos permite mirar de otra forma la cuestión de la modernidad: ¿a qué somos fieles? ¿A qué hecho histórico sujetamos nuestra acción? La apuesta teórica de nuestro ensayo podría así resumirse como la decisión filosófica de seguir fiel al programa que abrió el modernismo, como acontecimiento en el pensamiento (sin dejar de hacer una selección entre sus componentes), aunque no se trata de perpetuarlo como forma ya que no se busca abundar en el sentido de la fetichización de los principios modernistas que están de moda en el arte de hoy ni relegar al pasado el espíritu que lo animaba.

Asignar el modernismo al principio del siglo XX, atarlo a las ideologías políticas radicales que constituyeran su decorado histórico, clavarlo de una vez por todas en el cuadro del "terror" revolucionario constituye una hábil estrategia, muy difundida. Pero implica reducir el acontecimiento moderno a una excrecencia de la Historia, limitarlo a ser el producto de su tiempo. Ahora bien, una obra de Kazimir Malevich o de Marcel Duchamp no se pueden considerar únicamente como productos de la Historia y de las circunstancias sociopolíticas que las vieron nacer: también constituyen acontecimientos en sí, que generan efectos, influyen su época, en una palabra, que producen la historia sin dejar de ser el resultado lógico de una serie de determinismos. Si el pensamiento crítico posmoderno insiste tanto en esta relación de sentido unívoco entre el arte y la historia, es porque constituye el corazón de esa política de la asignación, de esa ideología de la *pertenencia* (al lugar, al momento) que sostiene lo esencial de su discurso. Se presenta

así como la negación de esas potencias de descentralización, de arranque, de despegue, de desincrustación que funda esta cultura emergente a la que califico aquí como *altermoderna*.

El pensamiento feminista, y recientes teorías políticas de la sexualidad inspiradas en los trabajos de Michel Foucault o Jacques Lacan, analizan el régimen postidentitario en que entró el individuo contemporáneo, afirmando que la asignación a nuestra cultura o a nuestro país no es mayor que nuestra pertenencia a un género. Judith Butler da por sentado que "el sujeto como entidad idéntica a sí mismo ya no existe".¹⁸ En cuanto a la vida sexual, la noción de identidad se borra en beneficio de actos "performados", escenificaciones de sí que implican un movimiento permanente de parte del "sujeto": la identidad sexual, explica Butler, sólo es un juego con los códigos, la articulación de signos que un individuo lleva sin adherir a ellos, que procede por citas de normas sexuales sin identificarse de manera irrevocable con una de ellas. Por lo tanto somos todos *queers* en potencia: más allá de las asignaciones sexuales, la totalidad de los componentes de nuestra identidad revela tácticas semejantes, susceptibles de ser jugadas en el tablero de ajedrez de nuestras culturas. La vida cultural está hecha de tensiones entre la mera Dosificación que presupone la inclusión de sí en una categoría *ready-made* (ser un esteta aficionado a la ópera, un *teenager gótico*, un lector de novelas históricas...) y las identidades que entran en juego, lo que implica una lucha contra toda adherencia: hay que afirmar que el consumo de signos culturales no implica ninguna connotación

¹⁸ Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge, 1993, p. 230; trad. cast.: *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

identitaria duradera. Por definición, uno no es lo que lleva puesto. En 1977, los punks ingleses yuxtaponían en sus camperas de cuero *pins* nazis y comunistas. Aquellas esvásticas y aquellas hoces exhibidas *conjuntamente* significaba antes que nada el odio a toda lógica de asignación ideológica: contra la evidencia demostrativa (se debe *representar* los signos que uno lleva puestos, más aún que lo contrario), los punks eligieron la paradoja flotante. Abrochados juntos, sólo eran signos vaciados de sus contenidos por el choque de la copresencia. La adhesión a una comunidad identitaria corresponde a esta lógica del *pin*. Ataviado con signos cuya coherencia queda comprobada por una tradición, con trajes intelectuales y estéticos que componen supuestamente un "cuerpo natural", el nacionalismo contemporáneo es en realidad una *drag queen* que no se reconoce como tal.

Más arriba en este capítulo afirmo la necesidad, para un artista congolés o laosiano, de poder medirse con Jasper Johns o Mike Kelley en un mismo espacio teórico, y de ser objeto de los mismos criterios de evaluación estética. El reflejo posmodernista consistiría aquí en denunciar esta tentativa de introducción de la *identidad* congoleña o laosiana en un régimen estético único, sospechoso por ende de *universalismo*: sin embargo, las separaciones identitarias en que se basa la ética posmoderna fundan una discriminación que preserva la dominación de la cultura occidental, y tanto más sutil cuanto que se ejerce bajo la máscara generosa de una ideología del "reconocimiento del otro". Ahora bien, si es "en concordancia con los códigos y las referencias de su propia cultura", para emplear los términos de Jean-Hubert Martin, como las obras de Barthélémy Togo, Sooja Kim o Chris Ofili pueden ser interpretadas, estos códigos culturales y estas re-

ferencias identitarias no serían más que elementos folclóricos si no estuvieran conectados con ese *plan de construcción* que constituye el sistema del arte, una base que depende históricamente -por lo menos en gran medida- de la cultura occidental. ¿Dicho origen occidental basta para descalificar este plan de construcción? Sí, si se cree que el porvenir del arte pasa por la simple coexistencia de identidades cuya autonomía se trataría de preservar. No, si se piensa que cada una de estas especificidades puede participar en la emergencia de una modernidad específica del siglo XXI, que se construiría a nivel mundial mediante la cooperación entre una multitud de *semas* culturales y mediante la traducción permanente de las singularidades: una altermodernidad.

Tal sistema del arte, tal plan de construcción, no puede funcionar fuera del conocimiento de su historia: ahora bien, esta no se cierra sobre sí misma sino que se enriquece permanentemente -así se puede hacer descubrimientos hoy en el pasado, como el del movimiento *Crystalliste* aparecido en Etiopía en los años 70, o la tradición del monocromo tántrico en la India del siglo XVII... Corresponde a los artistas de todos los países apropiarse de esta historia, en todos los sentidos. Para tomar un ejemplo reciente, la manera como un Rirkrit Tiravanija ha construido conexiones entre la tradición budista y el arte conceptual representa un modelo de transcodificación histórico y formal; y, a la inversa, el gesto de recarga que efectúa Tetsuo Ozawa con objetos provenientes de la cultura tradicional japonesa, a través de prácticas surgidas del movimiento Fluxus nos demuestran que esta transcodificación puede tomar caminos singulares y originales. El budismo multiplicado por Dan Graham, Fluxus multiplicado por la tradición popular japonesa: no se trata para estos dos artistas de acumular

en sus obras elementos heterogéneos sino de construir vínculos significantes en el texto infinito de la cultura mundial. En suma, de producir itinerarios en el paisaje de los signos que asumen su estatuto de *semionautas*, inventores de recorridos dentro del paisaje cultural, nómadas recolectores de signos.

Pero ¿cómo defender al mismo tiempo la existencia de singularidades culturales y oponerse a la idea de juzgar las obras en nombre de esas singularidades, o sea negarse a mantenerse en la línea recta de sus tradiciones? Esta aporía es la que funda el discurso posmoderno y constituye su fragilidad ontológica. En otras palabras, la posmodernidad consiste en *no contestar* a esta pregunta. Porque para formular una respuesta, habría que elegir entre dos opciones opuestas: un consentimiento tácito a la tradición, si se piensa que cada cultura secreta sus propios criterios de juicio y debe ser estimada en función de dichos criterios. O apostar por el surgimiento de una forma de pensamiento susceptible de operar interconexiones entre culturas dispares, sin negar por ello su singularidad. El discurso posmoderno, que oscila entre la deconstrucción crítica del modernismo y la atomización multiculturalista, favorece implícitamente un *statu quo* infinito. Desde este punto de vista, representa una fuerza represiva, al contribuir en mantener las culturas mundiales en un estado de pseudo-autenticidad, al almacenar los signos vivos en un parque natural de las tradiciones y modos de pensamiento donde permanecen disponibles para cualquier empresa de comercialización. Entonces, ¿qué sería lo que perturbaría esta cosificación ideal? ¿Cuál es este objeto cuidadosamente reprimido cuyos contornos se perciben, por ausencia, en este dispositivo ideológico? Una palabra que no se

debe pronunciar jamás: modernidad. Dicho de otro modo, un proyecto colectivo que no remite a ningún origen, pero cuya dirección trascendería los códigos culturales existentes y de los que llevaría los signos en un movimiento nómada.

Por lo tanto, lo que llamo *altermodernidad* designa un plan de construcción que permitiría nuevas interconexiones culturales, la construcción de un espacio de negociaciones que superarían el multiculturalismo posmoderno, más atento al origen de los discursos y de las formas que a su dinamismo. A esta pregunta de la procedencia, hay que sustituir la del destino. "¿A dónde ir?" Esa es la pregunta moderna por excelencia.

El surgimiento de esta nueva entidad implica la creación de un nuevo *personaje conceptual* (en el sentido que daban Deleuze y Guattari a este término) que operaría la conjunción entre el modernismo y la globalización. Para definirlo, habría que volver a uno de los textos fundadores del pensamiento sobre el arte del siglo XX, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin. Este ensayo de 1935 fue leído desde la perspectiva de la producción de las imágenes, pero encierra también una ética cuya potencia sigue siendo subestimada. Walter Benjamín define el aura de la obra de arte como su "aquí y ahora", o sea "la unicidad de su presencia en el lugar donde se encuentra",¹⁹ unicidad que funda su autenticidad y su historia. Con la reproducción técnica de las imágenes, sostiene Benjamin, es esta misma noción de autenticidad la que se ve trastocada, y no solamente en la esfera del arte: los nuevos modos de producción

¹⁹ Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" en *Écrits I*, París, Denoël-Gonthier, 1983, p. 90; trad. cast.: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

de la imagen implican a la vez nuevas relaciones de trabajo y una redefinición del sujeto. Tomando el cine como paradigma de estas nuevas relaciones, explica que cada uno de nosotros, en la muchedumbre de las grandes ciudades, se encuentra ya bajo la mirada de la cámara. "El papel de los aparatos en la presentación de las películas", advierte, "desempeña un papel análogo al que desempeña, para el individuo, el conjunto de circunstancias económicas que aumentaron de manera extraordinaria los ámbitos donde puede ser puesto a prueba."²⁰ La toma cinematográfica viene a ser el modelo absoluto del control del ganado humano, y va a modificar considerablemente el ejercicio del poder político. Con la aparición de las actualidades cinematográficas, prosigue Benjamin, cada uno puede ser filmado en la calle y encontrar en los medios que se están desarrollando la posibilidad de hacerse escuchar. Y llega a la sorprendente conclusión de que "entre el autor y el público, la diferencia es cada vez menos fundamental. Ya sólo es funcional, y puede variar según las circunstancias".²¹

Es en este punto preciso en el que hay que tomarle la palabra a Walter Benjamín, e imaginar que la era que él anuncia terminó produciendo una nueva figura del sujeto, despojada del "aura" psicológica que representa la sacrosanta identidad. Uno descubre esta figura en la descripción que hace Benjamin del prototipo del nuevo proletario: el actor de cine. Este se mueve en un contexto fragmentado que no domina, donde no sólo "vende su fuerza de trabajo, sino también su piel y su pelo, su corazón y sus riñones".²² Este capítulo sobre el actor comienza con una

²⁰ *Op. cit.*, p. 104.

²¹ *Op. cit.*, p. 110.

²² *Op. cit.*, p. 108.

larga cita de Luigi Pirandello, que explica esencialmente que "los actores de cine se sienten como en exilio",²³ o sea extraños a la imagen de sí mismos que restituye la cámara. Para Benjamin, "este sentimiento se parece, de entrada, al que experimenta cualquier hombre ante un espejo. Pero desde ahora, su imagen en el espejo se separa de él, se ha vuelto transportable".²⁴ Una imagen transportable, un espejo en marcha: el destino del sujeto en el mundo de la reproducción ilimitada es el de un exilado perpetuo. Un siglo más tarde, nos movemos en un universo mental en que cada uno de nosotros vive, día a día, la experiencia del actor de 1935: nos resulta difícil fundar nuestra identidad en un terreno estable, carencia que nos incita a adherir a una comunidad proveedora de identidad o, a la inversa, a un constructivismo puro. En este mundo de lo no auténtico, dividido por la ingeniería doméstica de las imágenes y de las cámaras de control, estandarizado por la industria mundial del imaginario, los signos circulan más que las fuerzas que los estructuran: sólo podemos desplazarnos por las culturas sin identificarnos con ellas, crear singularidad sin sumergirnos en ella, surfear "en las formas sin penetrarlas. Sin duda, este destino de *hombre sin aura* (sin "horizonte lejano", lo que significa aquí: sin origen) resulta más difícil de aceptar para un occidental, heredero de una cultura en que los valores tienden a la totalidad y a lo universal. Sin embargo es lo que tenemos que asumir hoy, a no ser que optemos por las identidades duras cuyos nacionalismos e integrismos nos presentan su panoplia, o por los grupos-sujetos blandos que ofrece el pensamiento posmoderno.

²³ *Op. cit.*, p. 105.

²⁴ *Op. cit.*, p. 107.

Este dilema puede expresarse bajo la forma siguiente: por un lado juntarse con los que *proviene*n del mismo lugar, trátase de una nación, una cultura o una comunidad de intereses. Por otro lado, unirse a quienes se *dirigen* hacia un mismo lugar, aunque este permanezca impreciso e hipotético. El acontecimiento moderno, en su esencia, se presenta como la constitución de un grupo que atraviesa, arrancándolos, las pertenencias y los orígenes: sea cual sea su género, su clase social, su cultura, su origen geográfico o histórico o su inclinación sexual, constituyen un grupo definido por su dirección y su velocidad, una tribu nómada sin el lastre de un anclaje anterior, de cualquier identidad fija. Para emplear otra imagen, el momento moderno se parece a una emulsión: el líquido social y cultural se agita bajo el efecto de un movimiento que produce una aleación que mezcla, sin disolverlos, los ingredientes separados que entran en su composición. Lo que llamo altermoderno, es precisamente el surgimiento, al principio de este siglo XXI, de un proceso análogo: un nuevo *precipitado* cultural, o también la formación de un pueblo móvil de artistas y de pensadores que eligen ir hacia una misma dirección. Un ponerse en camino, un éxodo.

Esta modernidad del siglo XXI, que nace de negociaciones planetarias y descentralizadas, de múltiples discusiones entre actores provenientes de culturas diferentes, de la confrontación de discursos heterogéneos, sólo puede ser *políglota*: lo altermoderno se anuncia como una modernidad traductora, en las antípodas del relato moderno del siglo XX cuyo "progresismo" hablaba el idioma abstracto del occidente colonial. Y esta búsqueda de un acuerdo productivo entre discursos singulares, este esfuerzo permanente de coordinación, esta elaboración constante de dis-

posiciones que permiten a elementos dispares funcionar juntos, constituye a la vez su motor y su contenido. Esa operación que transforma a cada artista, a cada autor, en un traductor de sí mismo, implica que se acepta que ninguna palabra lleve el sello de una supuesta "autenticidad": entramos en la era del subtítulo universal, del *dubbing* generalizado. Una era que valora los vínculos que tejen los textos y las imágenes, los recorridos creados por los artistas en un paisaje multicultural, los pasajes que establecen entre los formatos de expresión y de comunicación.

2. Radicales y radicantes

Para comprender mejor lo que está en juego en este movimiento de des-prendimiento de las identidades y de los signos, importa volver al modernismo, atormentado por la pasión de la *radicalidad*: talar, depurar, eliminar, sustraer, volver a un principio primigenio, tal fue el denominador común de todas las vanguardias del siglo XX. El inconsciente para el surrealismo, la noción de *elección* para el *ready-made* de Duchamp, la *situación vivida* para la *Internacional Situacionista*, el axioma "arte = vida" para el movimiento Fluxus, el plano del cuadro en la pintura monocromática... Principios a partir de los que se despliega, en el arte moderno, una metafísica de la raíz. Volver al punto de partida, para empezar de nuevo enteramente y fundar un nuevo lenguaje despojado de sus escorias. Alain Badiou compara esta pasión por la "sustracción" con un trabajo de *depuración*, sin borrar las siniestras connotaciones políticas de la palabra: escribe que en el modernismo se mani-

fiesta siempre una "pasión por el inicio", o sea la necesidad de vaciar, de la tabla rasa, como condición primera de un discurso que inaugura y siembra las semillas del porvenir: la raíz. Si "la fuerza se adquiere por la depuración de la forma",²⁵ entonces el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Kazimir Malevich "es, en el orden de la pintura, el colmo de la depuración".²⁶ Este *volver incesante a los orígenes* que operan las vanguardias implica que lo nuevo, en el régimen radical del arte, se vuelve un criterio estético de por sí, fundado en un antecedente, en el establecimiento de una genealogía dentro de la que se irán distribuyendo ulteriormente una jerarquía y unos valores. Paradójicamente, este gesto de "padre fundador"²⁷ equivale a presentar un fin posible del arte: desenlace e inicio *al mismo tiempo*, la obra radical constituye una epifanía del presente, abre a un territorio que se puede medir yendo hacia el pasado o hacia el futuro. Cuando Alexandre Rodchenko expone en 1921 un tríptico compuesto de tres paneles monocromos rojo, azul y amarillo, puede afirmar que se trata del fin de la pintura y que "la representación ya no será", *al mismo tiempo* que inaugura una tradición pictórica nueva. Y cuando Marcel Duchamp expone en 1914 su primer *ready-made* verdadero, el portabotellas, lo radical de su gesto podría considerarse como insuperable, aun cuando va a alimentar un sector entero de la historia del arte del siglo XX.

²⁵ Alain Badiou, *op. cit.*

²⁶ *Op. cit.*, p. 86.

²⁷ Dicha analogía entre radicalidad y parternalismo no se ha explorado de modo suficiente. Lo radicante podría constituir una herramienta particularmente eficaz para un análisis detallado de las prácticas feministas desde los años setenta.

Esta visión darwinista del modernismo pictórico se deja ver claramente en los escritos de un gran teórico del arte del siglo XX, Clement Greenberg: se organiza allí a partir de una visión *radicalen* que "la autopurificación" constituye el principio esencial. A partir de esta búsqueda de la "opticalidad pura" el crítico neoyorquino puede desarrollar un relato histórico coherente de la evolución artística, con un origen y una finalidad: la pintura progresa hacia su especificación como *medium*, elimina por sí misma lo que no le es consustancial y necesario. La ley del modernismo, escribe Greenberg, implica que "las condiciones no esenciales a la viabilidad de un medio de expresión (*medium*) sean rechazadas en cuanto sean conocidas".²⁸ En este relato, la raíz representa a la vez un origen mítico y un destino ideal.

Aunque opuestas en términos de presuposiciones estéticas, las tesis de la *Internacional Situacionista* tienen con todo como punto de partida una radicalidad similar. Entre 1957, su nacimiento en el famoso congreso de Alba, hasta su disolución decretada por Guy Debord en 1972, la *Internacional Situacionista* evolucionó hacia una pureza ideológica que la llevaría a "eliminar" de sus filas a todos los artistas profesionales, luego a todos sus miembros sospechados de alguna complacencia hacia la actividad artística. El radicalismo de la *Internacional Situacionista* remite al momento mítico de la instauración del trabajo en la Urbe: al arte, como práctica autónoma, hay que abolirlo, disolverlo y reemplazarlo por "situaciones vividas" independientes de cualquier campo disciplinario y cualquier técnica específica. La "raíz" del situacionismo se hunde en el

²⁸ Clement Greenberg, *Avant-garde et kitsch*, Macula, p. 226; trad. cast.: "Vanguardia y Kitsch", en *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 26-44.

período histórico en que el arte no constituía una "actividad separada" de las demás tareas humanas. Tal arraigo en el pasado explica por otra parte el matiz nostálgico de muchas de sus producciones, y en primer lugar de las películas dirigidas por Guy Debord donde abundan las referencias a la Edad Media, en particular a Francois Villon, o al siglo XVII francés, desde el Cardenal de Retz hasta Bossuet. Raíces, raíces...

El núcleo del discurso posmoderno no es sino el trabajo de zapa contra la radicalidad y cualquier anclaje estético partidista: desde el éxito del arte *simulacionista* en los años ochenta (el simulacro es un significante sin significado, un signo flotante) hasta la exaltación actual de esas "identidades" compuestas de signos, reducidas a un mero valor de cambio en el mercado de los exotismos, cualquier *radicalidad* parece haber desaparecido del arte. Y si se sigue empleando este término para calificar algunas obras recientes, confesemos que es por el efecto doble de una cierta pereza y de una cierta nostalgia: en efecto, no hay radicalidad verdadera sin deseo imperativo de un reinicio, de un gesto de depuración que tenga un valor programático. La violencia formal, cierta brutalidad estética, o simplemente el rechazo del acomodamiento, no permiten de por sí alcanzarla. Faltan la pasión de la *sustracción* y el aspecto motor: la radicalidad modernista vale para todos, y a ella hay que adherir so pena de quedar ubicado en el campo de los tibios y de los colaboradores de la tradición: la radicalidad no está nunca sola... El modernismo radical no hubiera existido sin un fenómeno de identificación entre el artista y el proletario considerado como

fuerza motriz de la Historia -en la continuación del golpe de fuerza teórico de Karl Marx llamando a volver a los orígenes del trabajo social, a saber, un estado precapitalista (con el agregado del concepto de propiedad colectiva) del sistema productivo. La metamorfosis del capitalismo a finales del siglo XIX, y luego su dominio indiscutible bajo la forma presente de la *globalización*, remataron un trabajo de *desarraigo* que representa, según Deleuze y Guattari, su proyecto mismo: la máquina capitalista reemplaza los códigos locales por flujos de capitales, desplaza el imaginario, transforma a los individuos en fuerza laboral; está, en última instancia, realizando un cuadro abstracto.

El posmodernismo estético se señala por la instauración de un imaginario de la fluctuación y de la fluidez que remite a ese amplio movimiento de desterritorialización por el que se realiza el capitalismo. Desde fines de los años setenta, con la aparición de prácticas artísticas ya no ajustadas a la idea de un cambio social radical, y en particular la vuelta a una pintura de cita que extrae sus formas de manera indiferenciada de tradiciones iconográficas y de estilos históricos múltiples, se puede advertir los signos de una concepción *líquida* de la cultura, para emplear el término inventado por Zygmunt Bauman:²⁹ los materiales de la historia del arte aparecen disponibles, utilizables en cuanto signos simples que son, como desvitalizados por la separación de las significaciones ideológicas que justificaron su aparición en un momento preciso de la Historia, respondiendo a una situación específica. Las obras de Joseph Beuys o Piet Mondrian se transforman entonces, a

²⁹ Zygmunt Bauman, *La vie liquide*, Le rouergue/Chambon, 2006; trad. cast.: *Vida Líquida*, Barcelona, Paidós, 2006.

través de las citas de los artistas posmodernos, en formas vacías cuyo sentido cede su lugar al estilo, por la afirmación de un eclecticismo que se limita tan sólo a la lectura de los títulos de los libros y a la consideración de las formas como signos vestimentarios. "Lo que está en juego en esa caricatura del sueño humanista (la disponibilidad atemporal de todas las culturas, pasadas o extranjeras) -escribe Yve-Alain Bois- no es tanto la homogeneización de la cultura alta y de la cultura baja tal como lo temían Greenberg y Adorno, sino sobre todo la desvitalización 'anticuaria' de la Historia ya transformada en una mera mercadería."³⁰ Y la mercadería que produce el arte, es el estilo. El estilo, definido como conjunto de signos de reconocimiento visuales declinables infinitamente: Piet Mondrian como mero motivo, Joseph Beuys sin revolución...

Si la estética posmoderna nació de la extinción del radicalismo político, hay que recordar que aparece en el momento preciso, promediando los años ochenta, en que la producción cultural y mediática conoce un auge exponencial. Es la gran saturación de nuestra época, de que da testimonio la proliferación caótica de productos culturales, imágenes, medios de comunicación con sus comentarios, y que redujo a nada la posibilidad misma de la tabla rasa: sobrecargados de signos, sumergidos en una masa de obras en progresión constante, ya no disponemos siquiera de una forma imaginaria o de un concepto para pensar el *reinicio*, sin hablar de una posible alternativa racional a los marcos económicos o políticos en que vivimos. El fin del modernismo coincide con la aceptación tácita de la saturación

³⁰ Yve-Alain Bois, *Cahiers du MNAM*, n°22, dic. 87.

como modo de vida entre las cosas. Según Jean-Francois Lyotard, lo posmoderno se distingue por el hecho de que "la arquitectura se ve condenada a engendrar una serie de leves modificaciones en un espacio heredado de la modernidad y a abandonar una reconstrucción global del espacio en que reside la humanidad".³¹ Después de que los futuristas llamaran a arrasar Venecia, en adelante sólo se tratará de explorar las callejuelas y los puentes. A partir de principios de los años ochenta, la fuerza de la presencia de la imagen de la *ruina* y de los escombros en los escritos teóricos y en las prácticas artísticas remite al problema de la saturación: el edificio modernista se derrumbó y los signos flotan, ya no tienen el lastre de la Historia.

En un texto publicado en 1980, *The allegorical impulse*, Craig Owens percibe esta fragmentación como la base de un lenguaje alegórico, opuesto a un modernismo caracterizado por su simbolismo.³² Lo vincula con la descentramiento del lenguaje, identificada por Jacques Derrida como una figura clave de la posmodernidad: los signos ya no son sino meros referentes culturales, ya no están ajustados a una realidad. Según Owens, son las ruinas descompuestas de la historia las que aparecen en las obras posmodernas al entrar en los años ochenta. Benjamín Buchloh no está muy lejos cuando evoca, en el mismo período, esas estrategias artísticas de "fragmentación y yuxtaposición dialéctica de fragmentos, y de disociación entre el significante

³¹ Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, París, [Galilée, 2005] Livre de Poche, p. 108; trad. cast.: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1990.

³² Craig Owens, "The Allegorical impulse: toward a theory of postmodernism" en *Beyond recognition: representation, power and culture*, Berkeley, University of Berkeley, 1992.

y el significado".³³ Al principio de este siglo, la irrupción en el escenario de China, de la India, de los grandes países de Asia y Europa del Este, marca el principio de un nuevo período a la vez para la economía y para el imaginario mundial: Shanghai se reconstruye a partir del principio de la tabla rasa, pero sin que ninguna ideología, excepto la del lucro, sustente este incremento formidable. El modernismo vuelve a manifestarse entonces bajo la forma fantasmagórica del *progreso*, entendido aquí como crecimiento económico. Y el mundo occidental observa con fascinación la manera cómo China va erradicando su historia sin apelar por ello a ninguna radicalidad, sino con el simple objetivo de flotar mejor en las corrientes potentes de la economía globalizada.

Entonces, ¿qué pasa con la raíz, obsesión del siglo XX modernista? A la vez *origen* y principio a partir del que crece un organismo, factor identitario y formateo, pertenencia y destino, la raíz se transforma paradójicamente en lo esencial del imaginario de la globalización cuando precisamente se va atenuando su realidad viva a favor de su valor simbólico y de su carácter artificial. Por un lado, se la reivindica como principio de asignación y de discriminación, como reacción a esta misma globalización. En nombre de ella, se desarrollan el racismo y las ideologías tradicionalistas, la exclusión del otro. Por otro, en nombre de un desarraigo necesario, se multiplican las medidas que apuntan a la uniformización, a la desaparición de las antiguas identidades y singularidades históricas. Si la "vuelta a las raíces" significaba para el modernismo la posibilidad de un reinicio radical y el deseo

³³ Benjamin Buchloh, "Allegorical procedures: appropriation and montage in contemporary art" en *Artforum*, sept. 1982, p. 44.

de una humanidad nueva, sólo representa para el individuo pos-moderno su asignación a una identidad -rechazada o mitificada, pero que desempeña en todo caso el papel de un marco natural. ¿Cuáles son los vínculos que unen a los individuos con su entorno social y político? En los debates acerca de la inmigración se percibe la forma exacerbada de esta interrogación, de la que el nacionalismo y el integrismo religioso presentan caricaturas inquietantes.

"Estaba bastante contento por ser alguien sin raíces —confesaba- Marcel Duchamp hacia el final de su vida. Porque precisamente, temía la influencia de la raíz en mí. Cuando me encontré del otro lado, no había raíz ninguna porque había nacido en Europa. Así que resultaba fácil. Estaba inmerso en un baño agradable porque podía nadar tranquilamente y no se puede nadar tranquilamente cuando hay demasiadas raíces, ¿sabe?"³⁴

Sin confundir arraigo identitario (que distingue entre "nosotros" y "los otros" al exaltar la tierra o la filiación) y la radicalidad moderna (que implica a la humanidad entera en un fantasma de reinicio), hay que rendirse a la evidencia de que tanto el uno como el otro no imaginan a un sujeto individual o colectivo sin anclaje, sin punto fijo, sin amarras. Nadando, como lo hizo toda su vida el autor de las "Esculturas de viaje".

Sin embargo, el inmigrado, el exiliado, el turista, el errante urbano son las figuras dominantes de la cultura contemporánea. Para seguir con un léxico vegetal, el individuo de este principio del siglo XXI evoca plantas que no remiten a una raíz única para crecer sino que crecen hacia todas las direcciones en las superficies

³⁴ Entrevista con Jean Antoine, *Fin* N°13, p. 66 en Bernard Marcadé, "Laisser pisser le mérinos. La paresse de M.D.", *L'Échoppe*, 2006.

que se les presentan, y donde se agarran con múltiples botones, como la hiedra. Esta pertenece a la familia botánica de los *radicantes*, cuyas raíces crecen según su avance, contrariamente a los *radicales* cuya evolución viene determinada por su arraigamiento en el suelo. El tallo de la grama es radicante, como lo son los serpollos de las fresas: hacen crecer raíces secundarias al lado de la principal. El radicante se desarrolla en función del suelo que lo recibe, sigue sus circunvoluciones, se adapta a su superficie y a sus componentes geológicos: se *traduce* en los términos del espacio en que se encuentra. Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo *radicante* califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones.

El arte contemporáneo provee nuevos modelos a este individuo en perpetuo desarraigo, porque constituye un laboratorio de las identidades: de este modo, los artistas de hoy expresan menos la tradición de la que provienen que el recorrido que hacen entre aquella y los diversos contextos que atraviesan, realizando actos de *traducción*. Ahí donde el modernismo procedía por sustracción con el objetivo de desenterrar la raíz-principio, el artista contemporáneo procede por selección, agregados, y luego multiplicaciones: él o ella no buscan un estado ideal del Yo, del arte o de la sociedad, sino que organizan los signos para multiplicar una identidad por otra. De este modo Mike Kelley tanto puede tratar de sus orígenes irlandeses lejanos en una instalación como reconstituir un monumento chino situado cerca de su casa en Los Angeles. El *radicante* puede sin daño

separarse de sus raíces primeras, volver a aclimatarse: no existe un origen único, sino arraigamientos sucesivos, simultáneos o cruzados. Cuando el artista radical quería volver a un lugar originario, el radicante se pone en camino, y sin disponer de ningún espacio adonde *volver*, no existe en su universo ni origen, ni fin, excepto los que decida fijarse para sí mismo. Se puede llevar consigo fragmentos de identidad, a condición de que se los trasplante en otros suelos y que se acepte su permanente metamorfosis -especie de metempsicosis voluntaria, al preferir a cualquier encarnación el juego de panoplias sucesivas y refugios precarios. Por lo tanto los contactos con el suelo se van reduciendo ya que se los elige en vez de sufrirlos: uno horada la tierra de un campamento, otro se queda en la superficie del habitat, poco importa. Lo que cuenta ahora es la facultad de aclimatación a contextos diversos y los productos (las ideas, las formas) que generan estas aculturaciones temporales.

A partir de una realidad sociológica e histórica -la de la era de los flujos migratorios, del nomadismo planetario, de la mundialización de los flujos financieros y comerciales- un nuevo estilo de vida y de pensamiento se perfila, que permite vivir plenamente dicha realidad en vez de soportarla o resistirse a ella por inercia. ¿El capitalismo global parece haber confiscado los flujos, la velocidad, el nomadismo? Seamos más móviles aún. ¿Dejarnos llevar, a la fuerza, a saludar el estancamiento como un ideal?, ¡eso ni soñarlo! ¿La flexibilidad domina el imaginario mundial? Inventémosle nuevas significaciones, inoculemos la larga duración y la lentitud extrema en el centro mismo de la velocidad en vez de oponerle posturas rígidas o nostálgicas. La fuerza de este estilo de pensamiento emergente consiste en

protocolos de *puesta en marcha*: se trata de elaborar un pensamiento nómada, que se organice en términos de circuitos y experimentaciones y no en términos de instalación permanente, de perpetuación, de construcción. A la precarización de nuestra experiencia, opongamos un pensamiento decididamente precario, que se inserte e inocule en las redes mismas que nos ahogan. El temor a la movilidad, el pavor que se apodera de la opinión ilustrada ante las simples palabras *nomadismo* o *flexibilidad*, recuerdan a los soldados anarquistas inventados por Alfred Jarry: cuando se les ordenaba que doblaran a la izquierda, doblaban a la derecha; en rebelión abierta contra el poder, le seguían obedeciendo... Estas nociones no son malas en sí, contrariamente al guión que se las apropia.

El artista radicante inventa recorridos entre los signos: como *semionauta*, pone las formas en movimiento, inventa a través de ellas y con ellas trayectos por los que se elabora como sujeto al mismo tiempo que constituye su corpus de obras.³⁵ Recorta fragmentos de significación, recoge muestras; constituye herbarios de formas. Lo que hoy podría aparecer como extraño, es por el contrario el gesto de una *vuelta al principio*: la pintura, la escultura, ya no se conciben como entidades de las que uno se limitaría a explorar los componentes (a menos que se considere sólo segmentos de historia de estos "orígenes"). El arte radicante implica por lo tanto el fin del *medium speciflc*, el abandono de las exclusividades disciplinarias. La radicalidad modernista se había fijado como objetivo la muerte

³⁵ "Semionauta": del griego *semeion*, signo, y el latín *nauta*, navegante. Véase N. Bourriaud: *Formes de Vie*, op. cit., y *Postproduction*, Presses du Réel, 2002; trad. cast.: *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

de la actividad artística como tal, su superación hacia un "fin del arte" imaginado como horizonte histórico en que el arte se disolvería en la vida cotidiana: la mítica "superación del arte". La *radicantidad* altermoderna no tiene nada que ver con tales figuras de disolución: su movimiento espontáneo consistiría más bien en transplantar el arte a territorios heterogéneos, en confrontarlo a todos los formatos disponibles. Nada le es más ajeno que un pensamiento disciplinario, que un pensamiento de la *medium specificity* -idea por lo demás sedentaria, que se reduce a cultivar su campo.

La traducción es, por esencia, un desplazamiento: hace que el sentido de un texto se mueva, de una forma lingüística a otra, y manifiesta estos temblores. Al transportar el objeto del que se apropia, sale al encuentro del Otro para presentarle algo *ajeno* bajo una forma familiar: *te traigo lo que fue dicho en otro idioma que el tuyo...* Lo radicante se presenta como un pensamiento de la traducción: el arraigamiento precario implica entrar en contacto con un suelo que recibe, un territorio desconocido. Cada punto de contacto que forma la línea radicante representa por lo tanto un esfuerzo de traducción. Desde esta perspectiva, el arte no se define como una esencia que se trataría de perpetuar (bajo la forma de una categoría disciplinaria cerrada sobre sí misma) sino como una materia gaseosa susceptible de "llenar" las actividades humanas más diversas, antes de solidificarse nuevamente bajo la forma que constituye su visibilidad: la obra. El adjetivo "gaseoso" sólo puede espantar a quienes no perciben más que el régimen de visibilidad institucional del arte. Igual que el término "inmaterial", sólo resulta peyorativo para quienes no saben ver.

A la historicidad del árbol, su verticalidad, su arraigo, Gilles Deleuze y Félix Guattari opusieron en su ensayo *Mil mesetas* la imagen del *rizoma* que se popularizó en los años noventa con la aparición de la red Internet -a la que aportó una metáfora ideal, por su estructura fluida y no-jerárquica, malla de significaciones conectadas las unas con las otras. "Cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro y debe estarlo. Es muy diferente del árbol o de la raíz, que fijan un punto, un orden."³⁶ La radicalidad del árbol, la simultaneidad múltiple del rizoma: ¿cuál es la calidad específica del *radicante* respecto a estos otros modelos de crecimiento de lo vivo? Primero, contrariamente al rizoma que se define como una *multiplicidad* que, de entrada, deja de lado la cuestión del sujeto, lo radicante toma la forma de una trayectoria, de un recorrido, de una marcha efectuada por un sujeto singular. "Una multiplicidad -explican Deleuze y Guattari- no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, magnitudes, dimensiones."³⁷ A la inversa, lo radicante implica un sujeto: pero este no se reduce a una identidad estable y cerrada sobre sí misma. Existe únicamente bajo la forma dinámica de su errancia y por los límites del circuito que delinea, y que son sus dos modos de visibilidad: en otros términos, es el movimiento lo que permite *in fine* la constitución de una identidad. En cambio, el concepto de rizoma implica la idea de una subjetivización por la captura, la conexión, la apertura hacia afuera: cuando la abeja fecunda la orquídea, se crea un nuevo territorio subjetivo por conexión, y este territorio excede tanto a lo animal como a lo vegetal.

³⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux*, París, Éd. de Minuit, 1980, p. 13; trad. cast.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 2008.

³⁷ *Op. cit.*, p. 14.

La figura del sujeto definida por lo *radicante* se parece a la que defiende el pensamiento *queer*, o sea una composición del Yo por imitaciones, citas y cercanías, por lo tanto un puro constructivismo. Lo radicante difiere así del rizoma por su insistencia en el itinerario, el recorrido, como relato dialogado, o intersubjetivo, entre el sujeto y las superficies que atraviesa, en que se arraiga para producir lo que se podría llamar una *instalación*: instalarse en una situación, un lugar, de manera precaria; y la identidad del sujeto no es sino el resultado provisional de esa acampada, en que se efectúan actos de traducción. Traducción de un recorrido sin el idioma local, traducción de sí en un medio, traducción en ambos sentidos. El sujeto radicante se presenta como una construcción, un montaje: dicho de otro modo, una obra, nacida de una negociación infinita.

Surge entonces una pregunta crucial: ¿podemos liberarnos realmente de nuestras raíces, o sea, acceder a una posición desde la que ya no dependeríamos de determinismos culturales, reflejos visuales y mentales del grupo social en que nacimos, de formas y de estilos de vida que quedan grabados en nuestra memoria? No es nada seguro. Los determinismos culturales dejan una huella profunda en nosotros, se viven o bien como una naturaleza de la que no nos podemos desprender, o bien como un conjunto de programas que tendríamos que realizar en una *comunidad*, como valores-signos que ponen un precio a nuestra singularidad. Pero ¿hay que olvidar de dónde se viene cuando se tiene la ambición de viajar? El pensamiento radicante no es una apología de la amnesia voluntaria, sino del relativismo, de la *des-adhesión* y de la *partida*; ni la tradición, ni las culturas locales representan adversarios verdaderos, sino el encierro en

esquemas culturales *ready-made* -cuando las costumbres se vuelven formas- y el arraigo, en cuanto este se constituye en retórica identitaria. No se trata de rechazar su herencia sino de aprender a dilapidarla, trazar la línea a lo largo de la cual será trasladado ese bagaje para diseminar e invertir su contenido. En términos estéticos, lo radicante implica de antemano una decisión nómada cuya característica principal sería la ocupación de estructuras existentes: aceptar ser el inquilino de las formas presentes, con el riesgo de modificarlas en menor o mayor medida.³⁸ Lo que también puede significar el trazado de una errancia calculada, por la que un artista rechaza cualquier pertenencia a un espacio-tiempo fijo, y cualquier asignación a una familia estética identificable e irrevocable.

En todo caso, el sujeto de la globalización evoluciona en una época que favorece las diásporas individuales y elegidas, incita a la ¡migración voluntaria o forzada. Es la noción misma de espacio lo que se ve trastornado: en nuestro imaginario del habitat, la fijeza sedentaria ya sólo representa una opción entre otras. Anunciadores de esta metamorfosis, los artistas contemporáneos han entendido que se puede residir tanto dentro de un circuito como en medio de un espacio estable; que la identidad se construye tanto en movimiento como por impregnación; que la geografía es también y siempre una psicogeografía. Se puede vivir en un movimiento de ida y vuelta entre diferentes espacios: aeropuertos, coches o estaciones son las nuevas metáforas de la casa, lo mismo que la marcha o el desplazamiento en avión, nuevos modos de dibujo. El radicante es el habitante por

³⁸ Modo de producción del que he establecido una tipología en *Postproducción, op. cit.*

excelencia de este imaginario de la precaridad espacial, perito en el desprendimiento de las pertenencias. Sin confundirse con ellas, responde de esta forma a las condiciones de vida provocadas directa o indirectamente por la globalización.

Antes que nada, esta cuestiona nuestros modos de representación. Más concretamente, es el lugar de un cambio total en las relaciones entre figuración y abstracción. Porque donde el modernismo está vinculado con la máquina capitalista es precisamente en el nivel de la representación del mundo; allí donde se fabrica esta imagen general que tenemos, y también las múltiples imágenes producidas por los artistas que pueden transmitirla, confirmarla o invalidarla. Agente propagador de un virus abstracto ("deterritorializante" para usar un término deleuziano), la globalización sustituye las singularidades locales por sus logos, sus organigramas, sus fórmulas y sus recodificaciones. Coca-Cola es un logo sin lugar; por el contrario, cada botella de Château Eyquem encierra una historia, fundada en un territorio específico. Esta historia es a veces móvil: la llevamos con la botella, muestra portátil del terruño. El momento en que los grupos humanos pierden todo contacto vivo con la representación es el *momento abstracto* por el que el capitalismo unifica sus propiedades: la globalización lleva en sí un proyecto iconográfico implícito, el de reemplazar la figuración del espacio-tiempo vivido por un equipo de abstracciones cuya función es doble. Por un lado, estas "abstracciones" camuflan la estandarización forzada del mundo por imágenes genéricas, algo como la valla de un terreno en obra. Por otro, legitiman este proceso al imponer, contra imaginarios indígenas, un registro imaginario abstracto que pone el repertorio histórico de la

abstracción modernista al servicio de un *ersatz* de universalismo matizado de "respeto de las culturas".

Pero des-pegarse así del territorio, liberarse del peso de las tradiciones nacionales, ¿no será el modo de luchar contra el "arresto domiciliario" que criticaba más arriba? Hay que distinguir entre la puesta en movimiento de las identidades en un proyecto nómada y la constitución de una ciudadanía elástica basada en las necesidades del capital, sumergida en una cultura sin suelo. Por un lado, la creación de relaciones entre el sujeto y los territorios singulares que atraviesa; por otro, la producción industrial de imágenes-telón que permiten desligar a los individuos y los grupos de su entorno, impedir cualquier relación vital con un lugar específico. Cuando a los mineros colombianos o rusos empleados por una multinacional suiza, *Glencore*, se los despiden en nombre de deslocalizaciones más rentables, ¿con qué imagen del poder se enfrentan? Con una imagen abstracta. Empleados intercambiables, un poder irrepresentable; la administración de un imperio inlocalizable. Los nuevos poderes no tienen lugar: se despliegan en el tiempo. Coca Cola funda el suyo en la repetición de su nombre por la publicidad, nueva arquitectura del poder. ¿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.

La pintura de Sarah Morris, que representa los lugares del poder recurriendo a un vocabulario formal tomado del arte minimalista, ya se trate de la sede social de una multinacional, ya del urbanismo chino, testimonia una relación renovada entre figuración y abstracción, perceptible también en la pintura de Julie Mehretu o de Franz Ackermann: frente a una realidad inasible por medios plásticos "figurativos", el léxico abstracto, diagramático, estadístico o infográfico permite hacer aparecer las formas furtivas del orden, la estructura de nuestra realidad política. Cuando Liam Gillick descompone el espacio de una fábrica en una serie de esculturas minimalistas que se articulan en un relato, pone algo singular sobre un plural abstracto. Cuando Nathan Coley representa la totalidad de los edificios religiosos de Edimburgo, hace aparecer la historia específica de una ciudad a través de una imagen ennegrecida (*The Lamp of Sacrifice*, 2004). Cuando Gerard Byrne reconstruye entrevistas que publicó la prensa con actores que desempeñan el papel de las personalidades interrogadas, vuelve a hacer vivir, al encarnarlas, fragmentos de nuestra historia. Cuando Kirsten Pieroth explora la biografía de Thomas Edison, personifica lo que, con el correr del tiempo, se volvió una entidad abstracta. Hacer pasar de esta forma la abstracción, transformada en herramienta ideológica, del lado de la singularidad resolviéndola en situaciones específicas, constituye una operación plástica cargada de un fuerte potencial político. Si los códigos de la representación dominante del mundo son del orden de la abstracción, es porque esta se presenta como el lenguaje mismo de lo ineluctable; las actuaciones de los grupos y de los individuos, presentados por el poder bajo la forma de una meteorología, per-

miten perpetuar un sistema de dominación. Si los "blancos" que puntúan la cartografía satelital del sitio *Google earth* corresponden a intereses estratégicos, militares o industriales, el papel del arte es llenarlos, por el juego libre de los relatos y diagramas, recurriendo a las herramientas de representación adecuadas. No se lucha contra la abstracción-irrealizadora sino con otra abstracción, que permite ver lo que disimulan las cartografías oficiales y las representaciones autorizadas.

En la segunda parte del siglo XIX, la modernidad en la pintura fue la conquista de su autonomía respecto a las determinaciones ideológicas, la valorización de la forma como dotada de un valor independiente del *sujeto* representado, y del "parecido", en los que se fundaba el valor de intercambio. Esta autonomía pasó también por la adopción de un imperativo categórico e implícito: la vida y la obra se comunican entre sí, según las vías elegidas por el artista. En cuanto a la altermodernidad contemporánea, nació en el caos cultural producido por la globalización y la mercantilización del mundo; por lo tanto debe conquistar su autonomía respecto a los diferentes modos de asignación identitaria, resistir a la estandarización del imaginario fabricando circuitos y modos de intercambio entre los signos, las formas y los modos de vida.

3. Víctor Segalen y lo *créole* del siglo XXI

Después de todo, ¿cuáles serían las razones por las que habría que preferir la diversidad cultural a una cultura única y común a todos los pueblos? Por el efecto de la potencia económica

americana, ¿la globalización no ha generado una cultura accesible a todos, concretizando de esta manera el sueño modernista de una humanidad unida? Andy Warhol resumió brillantemente aquel sueño: "El presidente de los Estados Unidos toma Coca-Cola. La reina de Inglaterra toma Coca-Cola. Yo también tomo Coca-Cola".³⁹ Con el pop art, en los años 60, aparece la imagen del individuo *serial* que corresponde a la evolución de la producción social. Los elementos materiales que componen su entorno son, de ahí en adelante, producidos masivamente y disponibles en el planeta entero. Inseparable de aquel proceso de industrialización, la pintura abstracta del siglo XX, que refleja el avance del "progreso" y un nuevo entorno productivo, se ha constituido en un idioma común, un esperanto susceptible de ser leído de la misma forma tanto en Nueva York como en Delhi o Bogotá.

Laszlo Moholy-Nagy fue el primero en hacer, en los años 30, obras por teléfono. Treinta años más tarde, el arte conceptual generalizó este modo de producción. Por ejemplo, Lawrence Weiner emite proposiciones lingüísticas que pueden ser materializadas (o no) por su comprador, y expuestas como fórmulas, partituras o recetas. Ambos artistas, a treinta años de distancia, trabajan según los principios de fabricación de las zapatillas Nike o de la Coca-Cola: las etapas del trabajo se racionalizan, se codifican de una manera tan precisa que, concretamente, cualquiera, bajo cualquier latitud, puede fabricarlas. Pero más allá de la fuerte dimensión crítica del trabajo de Weiner, este tipo de trabajo cobraba un sentido totalmente distinto en una

³⁹ Andy Warhol, *Ma philosophie de A à B et vice-versa*, París, Flammarion, 2007; trad. cast.: *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona, Tusquets, 1998 [1971].

época en que el arte llevaba las de ganar al poner en juego el maquinismo contra la ideología del *saber hacer* pictórico, soporte del conservadurismo cultural. Los tiempos cambiaron, igual que la identidad del adversario y las figuras mediante las que ejerce su dominación. En efecto, el modernismo del siglo XX usa fácilmente las armas que ofrece el mundo industrial. La modernidad artística del siglo anterior se había fijado como objetivo luchar en ambos frentes a la vez. Por un lado, Seurat adaptó a la composición del cuadro los procedimientos de la industria: su puntillismo científico introducía la posibilidad de un arte reproducible a distancia, en que la mano se vería reducida al estatuto de la máquina ejecutando un programa preconcebido. Al contrario, Manet o Pissarro afirmaron la presencia de la mano en el cuadro valorizando la pincelada pictórica, en un acto de resistencia al proceso de industrialización.

Aquella lucha, que fue la de los modernos, parece más actual que nunca; en efecto, el tradicionalismo y la estandarización nunca atenazaron ni presionaron con tanta fuerza. Ahora bien, los materiales conceptuales que podrían hacer aflojar dicha opresión hay que buscarlos en la modernidad -que problematizó la colonización en su apogeo, la industrialización en sus inicios y el desgarramiento de la tradición en nombre del progreso. Un libro inacabado, compuesto por diferentes versiones y notas preparatorias tomadas a lo largo de quince años, entre 1904 y 1918, explora estas cuestiones: *Ensayo sobre el exotismo*, de Victor Segalen.

Con esta obra, el joven poeta influenciado por el simbolismo tenía la ambición de teorizar una experiencia todavía poco común en su tiempo. Segalen se embarca para Polinesia, como

médico de la marina, y llega en 1903 a las islas Marquesas, demasiado tarde para encontrarse con Paul Gauguin que acaba de morir, pero en cuyo caballete encuentra, aún húmedo por lo que cuenta la leyenda, un *Paisaje de Bretaña bajo la nieve...* Segalen escribirá un texto admirable, *Gauguin en su último decorado*, acerca de su visita del taller de Hiva Oa. Enriquecido con la experiencia del pintor, cuya obra constituye en sí un homenaje a los supuestos "salvajes" que vivían en aquellas islas, y cuyo modesto diario, *La Sonrisa*, denunciaba la administración colonial, Segalen se convierte en el defensor de los autóctonos. Al descubrir la civilización maorí en un momento en que el proceso de su desaparición ya está en marcha, decide lanzarse al proyecto de transformarse en su diccionario vivo: publica en 1907 un libro de cuentos extraño, *Los inmemoriales*, en el cual se encuentra lo esencial de la cultura de un pueblo agotado por la colonización. Desde entonces, Segalen no cesará de viajar. A su regreso a París, estudia chino y decide participar en una misión arqueológica al "Imperio del Centro", donde tendrá frecuentes y largas estadías. Su capacidad de empatía es tal que *Estelas*, de 1912, puede pasar hoy, para algunos lectores chinos, por un libro perteneciente a su propio corpus literario: redactado en francés, pero en la amplitud de ondas *chinas*. Como si, infinitamente plástico, Segalen hubiera obtenido el poder de conectar su sistema nervioso con las esferas culturales más alejadas de la suya, para extraer de ellas materiales, los menos mediatizados por el filtro de su marco de pensamiento europeo.

Esta relación con el otro, esta "experiencia de lo diverso", Víctor Segalen va a intentar teorizarlas con el correr de los años en ese volumen que proyectaba como su obra fundamental,

pero cuyos fragmentos sólo se publicarán luego de su muerte, con el título *Ensayo sobre el exotismo*.⁴⁰ Se trata de una antífrasis: nada le resulta más ajeno que lo que se suele llamar entonces "el exotismo", con su serie de clichés a los que enumera con asco: "la palmera y el camello; casco del colono; pieles negras y soles amarillos".⁴¹ Al contrario, Segalen parte de la comprobación de los estragos provocados por la colonización occidental, posición tanto más valiente cuanto que es excepcional a principios del siglo XX, apogeo de las supuestas "misiones civilizadoras" llevadas a cabo por las potencias europeas. Es una verdadera "estética de lo diverso" la que Segalen pretende escribir, una apología de la heterogeneidad y pluralidad de los mundos, amenazados por la máquina de civilizar occidental. Una de las facetas más sorprendentes de este proyecto literario está en lo precoz del diagnóstico que establece acerca de la lacra colonial y los estragos irremediables que provocará la occidentalización del mundo: él viaja, está en el terreno. Sabe que se mueve entre imágenes, discursos y gestos que pronto desaparecerán, pero no se exime a sí mismo, turista a pesar de todo, de los terribles balances que hace describiendo aquellos ecosistemas devastados por los evangelios y el cañón. Sólo se puede admirar, luego de que haya transcurrido un siglo, la actualidad de un pensamiento para el que la fuente de toda belleza, la energía que lo anima, no es sino la *diferencia*, y esto sin ceder nunca a la idealización del otro. Segalen define la

⁴⁰ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, París, Livre de Poche Biblio, 1986 [1978]; trad. cast.: *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso y textos sobre Gauguin y Oceanía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 36.

"sensación de exotismo" como "la noción de lo diferente; la percepción de lo diverso; el conocimiento de que algo no es uno mismo". El exotismo es "el sentimiento que tenemos de lo diverso", incluso la "manifestación de lo diverso" misma. De este modo considera como superior a cualquier otra la facultad de poder aceptar lo impenetrable, lo incomprensible, lo ilegible, bajo la forma de una "percepción aguda e inmediata".

Visto por Delacroix, el Maghreb se presenta como una mina de figuras exóticas explotables: harenes, mercados, cortesanas o califas representan una materia prima que se agrega en sus telas a las escenas históricas o literarias que constituían hasta entonces su repertorio iconográfico. *Alter ego* de Segalen, Paul Gauguin no explota el contexto cultural en que se instala: lo traduce. Una de sus obras maestras, la monumental "¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?" (1897-1898) no importa motivos indígenas hacia la pintura occidental sino que intenta tratar pictóricamente su encuentro con el territorio polinesio. Primero rompiendo con esa linearidad temporal dominante en el sistema pictórico occidental: según una convención muy viva hasta el siglo XX, un cuadro se lee como un texto, el pasado queda figurado a la izquierda y el porvenir a la derecha. Si la obra de Gauguin parece vincularse a primera vista con la tradición de las "edades de la vida", una observación más atenta muestra que el pintor dinamita las reglas de la composición clásica, ubica al niño de pecho a la derecha del cuadro, una anciana abajo a la izquierda y, en el centro, en el primer plano, una figura enigmática de adorador. "De dónde venimos..." revela un universo sin origen ni fin determinados: se trata de un manifiesto anticristiano, antiescatológico, que opone a los discursos racionales

una armonía natural, el misterio permanente a la alegoría y lo inmemorial a lo lineal del progreso.

No se trata de mezclarse con el entorno que se cruza o de fusionarse con *el otro*, lo que sería una nueva fuente de falsedad e hipocresía: el "sentimiento de lo diverso", escribe Segalen, implica la necesidad de "adherir a uno de los partidos". Nada de hibridación: si el libro nos incita a la comprensión de las culturas extranjeras, es para medir mejor en qué se funda nuestra diferencia. No se puede llegar a ser chino, pero sí a articular el pensamiento chino; no se puede pretender una empatía que sólo sería buena conciencia de turista, pero se puede traducir. La *traducción* se presenta pues como la piedra angular de lo diverso, como el acto ético central de ese "viajante nato" capaz de percibir lo diverso en su intensidad. Segalen le da un nombre, el *éxota*: el que logra volver a sí mismo luego de haber atravesado lo diverso. Esta extrema precaución teórica es capital: distingue el pensamiento de Segalen del de los aventureros de su tiempo, llevados por un proceso romántico de identificación con los pueblos con que se relacionan (tal como el escritor aventurero T.E. Lawrence), también de la mirada fría del misionero sobre las poblaciones en medio de las que el destino lo llevó a vivir, o incluso de los métodos del etnólogo que recoge indicios entre los indígenas considerados como organismos que hay que preservar. Segalen insiste en definirse como un cuerpo extraño para las sociedades con las que se encuentra. "Sintiendo vivamente a China, nunca experimenté el deseo de ser chino. Sintiendo vivamente la aurora védica, nunca lamenté realmente no haber nacido tres

mil años antes y ser pastor de un rebaño. Hay que partir de una realidad buena, la que es, lo que uno es."⁴² Cuando un europeo vive un tiempo en Polinesia o en China, son dos realidades que compiten sin por ello anularse, porque ambas participan de un mismo espacio-tiempo: el éxota y lo exótico co-producen lo diverso por el hecho de que elaboran, por la negociación, un objeto relacional en el que ninguna de las partes desaparece. La actualidad de tal teoría, a comienzos del siglo XXI, nos incita a meditar esta lección: la manera como los pensadores poscoloniales consideran al Otro, bajo la forma a menudo simplista del proletario globalizado, ¿no representará sino el revés compasivo de la colonización?

Uno de los grandes teóricos de la imagen de fines del siglo XX, Serge Daney, basó toda su obra crítica en la idea de que *ponerse en el lugar del otro* es una falta moral, a la par que un crimen estético. Para designar este nuevo régimen de la imagen en que los imperativos de la comunicación (producir una imagen estéticamente eficaz) ganaron, según él, contra el cine (elaborar un plano en la duración), Daney emplea el término *visual*, definido como la "suma de las imágenes de sustitución" utilizadas para evitar mostrar lo real grabado. Daney enriqueció su argumentación con la primera guerra del Golfo, en 1991, cuando los canales de televisión del mundo entero difundieron y repitieron sin parar una multitud de imágenes de sustitución, en lugar de los combates efectivos.⁴³ Ninguna imagen de muertos americanos, de civiles irakíes bombardeados o de ciudades

⁴² *Op. cit.*, p. 65.

⁴³ Serge Daney, *Devant la recrudescence du vol de sacs à main: cinéma, télévision, information*, Lyon, Aléas, 1991, p. 187.

arrasadas... El televidente debía conformarse con las imágenes de la tecnología militar y el discurso de los voceros oficiales: lo visual contra la imagen, la comunicación que aturde, contra el documental que traduce. En el cine, tal imperativo ético defendido por Daney toma la forma del "plano/contraplano": siempre, la presencia potencial del *punto de vista opuesto*. Tal podría ser la definición de aquella estética de lo diverso esbozada por Segalen: la co-presencia de los puntos de vista dentro de un espacio multifocal, en el que cualquier encuadre es corregido por el que precede o el que sigue. Serge Daney recordaba que cuando viajaba, nunca sacaba fotos, que representaban para él "actos de depredación": compraba tarjetas postales, o sea miradas de los mismos habitantes sobre su propio territorio. Tal predilección por la tarjeta postal plantea la cuestión del origen de la imagen como constitutiva de su significado: lo diverso es una estética del origen, pero en el sentido de que lo subraya para relativizarlo mejor, lo presenta como un punto más sobre una línea dinámica e intermitente. No fijar la imagen, sino insertarla siempre en una cadena: así se podría resumir una estética radicante.

Este "punto de vista opuesto" es el del otro. Pero los términos mismos en que se expresa esa buena voluntad -"otro", "alteridad"- ¿no serán una mancha ciega en el ojo occidental, complementos naturales del pensamiento identitario posmoderno? En el campo cultural no existe la alteridad: porque la existencia de esta presupone la de un "yo", un locutor que pudiera medirla. La cartografía posmoderna, aunque reescrita en función de la crítica del universalismo modernista, presupone siempre un Norte a partir del cual construir el sujeto poscolonial: al poner como *a priori* un diálogo entre el occidente colonial y su periferia, perpetúa, modificando

su positividad, los términos del discurso identitario. El teorema de Segalen tiene como punto de partida un principio totalmente opuesto: no existen "otros" sino *otros más-allá*, entre los que ninguno es primero, y menos aun para instituirlo como principio de comparación. La exigencia fundamental de la ética de lo diverso consiste en viajar para volver a sí mismo, a partir "de una realidad buena, la que es, la que uno es", es decir del contexto en que el azar nos hizo nacer, y cuyo valor no es absoluto sino circunstancial. Este tópico segaleniano anticipa la idea fundamental de Bruno Latour, la de la necesidad de una "antropología simétrica"⁴⁴ en la que la sociedad occidental no se beneficiaría con ningún privilegio implícito, como todavía es el caso en el "relativismo incompleto" que impregna el pensamiento posmoderno. La noción de alteridad es dudosa ya que postula un fondo común, evidentemente occidental; ese fondo común, explica Latour, es precisamente la universalidad modernista, depredador cultural disfrazado de cordero posmoderno: "hasta un período reciente, se incluía por lo tanto al conjunto del planeta, a los chinos también por supuesto, en 'culturas' con fondo de 'naturaleza inmutable". Ahora bien, esa "naturaleza" ha sido definida por los occidentales como una dimensión objetiva del mundo, de la que los sujetos son elementos exteriores. Latour prosigue: este sistema permite clasificar todas las culturas en el museo antropológico, salvo la nuestra ya que desempeña el papel de la naturaleza, del parámetro a partir del cual se distribuyen las alteridades. La tesis de Bruno Latour es que este "gran reparto" implícito entre el occidente y los "otros" pasa

⁴⁴ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, París, La Découverte, 1991; trad. cast.: *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

por la ciencia, nacida de un deseo de modelización matemática del mundo que implica una separación radical entre naturaleza y cultura, ciencia y sociedad.

Para Victor Segalen, la colonización inició un movimiento de estandarización de los espacios-tiempos. Se trata, pues, de luchar para abrir rutas y valorizar los contactos. La actualidad planetaria le da la razón: en todas partes, individuos con arresto domiciliario, desplazamientos estrictamente controlados, vías migratorias vigiladas por dispositivos policiales mientras que las mercancías circulan libremente en un hiperespacio uniformizado por la economía mundializada. El dinero, ese "equivalente general abstracto" según la definición que daba Karl Marx, ha producido una burbuja que contrasta cada vez más con un mundo político que sufre incesantes problemas de traducción. La conversión monetaria, transformación de cada signo en un valor comercial, representa el revés exacto de dicho esfuerzo de traducción. Esta última se basa en la pérdida -siempre se deja algo del material traducido- pero también en el reconocimiento de la singularidad -sólo se elige traducir lo que aparece como único, *outstanding*, para dejar a los softwares la tarea de convertir en palabras las instrucciones de los electrodomésticos. La traducción es un traslación: un acto deliberado, voluntario, que empieza por la designación de un objeto singular y se perpetúa en el deseo de compartirlo con otros.

Segalen escribe: "No disiento con el hecho de que exista un exotismo de los países y de las razas, un exotismo de los climas, de las faunas y de las floras; un exotismo sometido a la

geografía, a la posición en latitud y longitud. Fue precisamente dicho exotismo, el más manifiesto, el que impuso su nombre a la cosa, y dio al Hombre, demasiado propenso al principio de su aventura terrestre a considerarse como idéntico a sí mismo, la concepción de otros mundos que el suyo".⁴⁵ El exotismo sería, pues, un paradigma: existe un exotismo de la Historia (en que el más-allá sería "el pasado"), de la naturaleza (cuyo extremo sería lo inhumano), del tiempo (cuya punta sería la ciencia-ficción), y sobre todo de individuos... De esta forma, Segalen hace suya la fórmula de Rabelais, en otro tiempo fascinado por "ese otro mundo que es el Hombre". Sin embargo, su argumentación a favor de la diversidad no reside en un humanismo vago, y menos aún en una ideología de la preservación que lo acercaría al actual "humanismo animal": al contrario, su alegato es materialista, y antes que nada energético. Siguiendo la moda intelectual de su tiempo, ve en ello un asunto de termodinámica: "La tensión exótica del mundo disminuye", se alarma. Y más adelante: "Lo diverso decrece. He aquí el gran peligro terrestre. Por consiguiente, es contra esta decadencia contra la que hay que luchar, pelear —morir quizás con belleza". Y también: "El Exotismo, fuente de energía -mental, estética o física (...) disminuye".⁴⁶ Para Segalen, esta forma planetaria de la decadencia no es más que la entropía: la multitud es fuente de energía, excita las ideas y las formas, contribuye a producir choques, roces, como esos sílex afilados uno contra otro que producen fuego. La multitud de los puntos de vista y de las maneras de actuar representan para él la vida

⁴⁵ Victor Segalen, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁶ Esta cita, como las dos anteriores, en *op. cit.* p. 78 y 81.

misma del espíritu humano, a la que una plataforma común a todas las comunidades humanas llevaría al enfriamiento y a la uniformidad: un lento movimiento hacia el "reino de lo tibio". ¿No será el nuestro?

El autor de *Estelas* insiste: lo Diverso es pues "la fuente de toda energía".⁴⁷ Pero sabe que, si las singularidades generan la energía exótica, están a punto de agotarse bajo los ataques violentos de la occidentalización. Ahora bien, es por su posible coexistencia, por los choques entre ellos, por su combinación como nacen el arte, la literatura y el conjunto de las formas de cultura. Si se occidentaliza a los chinos o a los polinesios, son otras tantas versiones de la vida humana a las que se condena, otros tantos universos a los que se atrofia o mutila. Lo que no impide para nada, repitámoslo, que chinos, polinesios o británicos salgan de su ecosistema para atravesar otras culturas y hagan crecer gérmenes suyos en otros suelos. Segalen da de esta entropía cultural una definición precisa y sugestiva: "Es la suma de todas las fuerzas internas, no diferenciadas, todas las fuerzas estáticas, todas las fuerzas bajas de la energía. (...) Imagino la entropía como un monstruo más terrible que la nada. La nada es hielo y frío. La entropía es tibia. (...) La entropía es pastosa. Una masa tibia".⁴⁸ A la inversa, lo diverso representa las fuerzas contrarias, las de la entropía negativa: produce energía por roces entre materiales heterogéneos. El pensamiento de Segalen es una ecología mental: esboza la idea de un desarrollo cultural sostenible, y se anticipa en la cultura a la imagen del "recalentamiento planetario" como proceso global de entibiamiento.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 80

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 80.

La teoría segaleniana no se limita a destacar "la pureza y la intensidad de lo diverso" sino que da, además de pistas para resistir a su aniquilamiento, un método para generarlo. En un texto del 12 de abril de 1912, titulado *El peritaje y la colección*, escribe un elogio del archivo y de la colección, herramientas de producción por excelencia de un exotismo generalizado: "la aglomeración de objetos" contribuye a hacer nacer el sentido de la diferencia, la produce como valor. "Cualquier serie, cualquier gradación, cualquier comparación engendra la variedad, la diversidad". Y más adelante: "Cuanto más fina, indiscernible, es la diferencia, tanto más se despierta y se agudiza el sentido de lo diverso".⁴⁹ Se puede pensar espontáneamente que una colección clasifica, reifica, fija, seca... Segalen ve en ello lo contrario: la reunión de lo casi-semejante en el marco de una serie equivale a elevar la rareza, la singularidad, como signos distintivos del arte. Podrían compararse estos fragmentos con los textos que Walter Benjamín dedicaría años más tarde a su biblioteca y sus colecciones...⁵⁰

Tal interés por el archivo cobra sentido hoy en día frente a las numerosas obras de arte que se elaboraron a partir del principio de la colección desde los años 60, desde las vitrinas de museo que Christian Boltanski llenó de recuerdos irrisorios hasta los estantes en que Haim Steinbach ordena objetos fabricados en serie o antigüedades. Lo que se desprende de estos trayectos heterogéneos, más allá de la expansión nueva que le dan a la noción de autobiografía, más allá de la compulsión archivística, es un elogio

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 65.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 68.

implícito a la rareza: en un mundo en vías de estandarización, al liberarse de la serialidad general, esta constituye un acontecimiento. Por ejemplo, en las obras de Kelley Walker, la reproducción mecánica o numérica se transforma en una máquina de producir lo casi-semejante modulable infinitamente. Lo mismo acontece cuando Carsten Höller divide una de sus exposiciones en dos partes exactamente simétricas, en que cada elemento se encuentra desdoblado, desde la tarjeta de invitación hasta el montaje de las obras. Elogio sentido a la desorientación mental, la obra de Höller intenta volver a fundar el vínculo del ser humano, a partir de la noción de duda con su entorno inmediato, minando sistemáticamente cualquier relación "natural" con este.⁵¹

Al recurrir al criterio de la novedad para juzgar las obras de arte, el modernismo se apoyaba en la linealidad de su relato histórico, lo que era plenamente coherente con su ideología radical de vuelta al principio, también con el proyecto *progresista* occidental. Los precursores, lo precedente.... ¿Cómo definir la singularidad en un mundo que se volvió multifocal, en que se supone que sólo la técnica puede "progresar"? La originalidad no alcanza, aunque constituye lo previo. Víctor Segalen se apoya en la ciencia de su tiempo, en particular en los trabajos de Albert Einstein, para describir un mundo "discontinuo" donde se crean incesantemente "tabiques nuevos, carencias imprevistas, una red de filigrana muy tenue que estría campos que parecían a primera vista de una sola pieza".⁵² Lo que cuenta, sostiene, es lograr crear

⁵¹ *Op. cit.*, p. 74.

⁵² Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque*, París, éd. Rivages, 2000; trad. cast.: "Desembalo mi biblioteca. Discurso sobre la bibliomanía", en *Punto de Vista*, Buenos Aires, año IX, n° 26, abril 1986, p. 23-27.

el relieve en la uniformidad, señalar o construir las singularidades. Estas no son siempre espectaculares. Simplemente conviene cambiar la herramienta óptica para observar más atentamente los detalles de una formación social para percibirlos: de la misma manera, muchos artistas que extraen una forma anodina de la realidad cotidiana, o una anécdota del pasado, no hacen sino aplicar este axioma segaleniano. Una "red de filigrana muy tenue", "estrías", una discontinuidad buscada y valorizada, tal es el mundo que el éxota Segalen describe como el de lo *diverso*. Grano de arena en la máquina de fabricar lo global, la singularidad no depende hoy ni de materiales preciosos ni de la mano única del artista, sino de la instauración de un acontecimiento estético, por el encuentro entre un individuo y ciertas formas: la producción de un nuevo *pliege*, para emplear un término deleuziano, que crea un accidente en el paisaje regulado de la cultura. La singularidad es del orden del acontecimiento, porque abre el camino a réplicas, a variantes; pero también retoma el hilo de la modernidad, puesto que constituye siempre una ruptura, una discontinuidad en el paisaje liso del presente.

Liso, cada vez más liso, ya que la globalización acarrea la *neutralización* de los espacios donde esos encuentros pueden producirse. Hay que decir que la cultura contemporánea se fabrica en lugares que hubieran indignado a Segalen: el aeropuerto de San Pablo, los *shopping malls* de Bombay, el barrio chino de Nueva York... Espacios aparentemente similares en todo el mundo ("no-lugares", según el sociólogo Marc Augé), donde se despliega sin embargo un juego de diferencias, donde coexisten y chocan entre sí culturas importadas. Tal desplazamiento explica la importancia que ha cobrado, en los últimos años, el tema

de la *creolización*, a la vez como fenómeno histórico, fórmula de mezcla y modo de pensamiento. El Caribe representa una maqueta original del mundo contemporáneo: las culturas de los esclavos africanos deportados y las de los expatriados europeos o asiáticos que se fueron aclimatando en un suelo neutro formaron una mezcla cultural artificial, puramente circunstancial, pero que produce singularidades. "La creolidad es el conglomerado interaccional o transaccional de los elementos culturales caribeños, europeos, africanos, asiáticos, levantinos que el yugo de la Historia reunió en un mismo suelo (...). Nuestra creolidad nació pues de ese 'migan' formidable, al que se quiso reducir rápidamente al aspecto lingüístico o a un solo término de su composición."⁵³

El *migan* es un plato *créole* que, a pesar de la heterogeneidad de los ingredientes que lo componen, posee una verdadera especificidad, por lo que representa el emblema del devenir-menor de los lenguajes globalizados: contra la estandarización obligada, la creolización ramifica infinitamente los discursos culturales y los mezcla en un crisol minoritario, para restituirlos, a veces irreconocibles, bajo la forma de artefactos ya independientes de sus orígenes. La creolización produce objetos que expresan un trayecto y no un territorio, que dependen a la vez de lo familiar y de lo extranjero. Como se puede apreciar en el trabajo de Mike Kelley, las prácticas para-religiosas chinas, el folk art, la cultura popular ya no representan alteridades respecto a la cultura dominante sino meros *más-allá*, lo mismo que la cultura clásica occidental: son las islas de un archipiélago urbano, que comunican entre sí sin contentarse jamás con formar un territorio único. Desde este

⁵³Jean Bernabe, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 26.

punto de vista, la obra de Mike Kelley se desarrolla en el "no-lugar" de la creolización global —en un espacio radicante.

A este lugar neutralizado, Dominique González-Foerster lo representa como un proceso de *tropicalización*: *Park — a plan for escape*, expuesto en la *Documenta* de Kassel en 2002 en medio del inmenso parque arbolado de la ciudad, era un espacio compuesto de elementos dispares procedentes de distintos países donde el artista había pasado una temporada (un teléfono público carioca, rosas recolectadas en la India, un banco visto en México....) mientras se proyectaban fragmentos de películas sobre la fachada de un pabellón de inspiración modernista. Basado en la extracción de "momentos" que fueron vividos, el trabajo de González-Foerster responde a esa exigencia de traducción formal definida por Víctor Segalen como "la presentación directa de la materia exótica por una transferencia operada por la forma".⁵⁴ *Park — a plan for escape* se constituye pues como un espacio mental radicante, nacido de una diáspora de signos implantados en un suelo circunstancial. Es esa afirmación de la primacía de lo *vacío* en su trabajo (la idea, incesantemente reafirmada en instalaciones como "Brasilia hall" o "Moment Ginza", de que la obra establece el vacío a su alrededor al mismo tiempo que construye a partir del vacío mismo) lo que le permite a González-Foerster componer formas mediante encuentros: se arrojan los hechos culturales en medio de ese vacío, paralelos los unos respecto a los otros, para encontrarse en "el espacio potencial" de la obra. Epicuro escribía que el universo sólo era una lluvia de átomos antes de que el *clinamen* (declinación)

⁵⁴ V. Segalen, *op. cit.*, p. 40.

diera lugar a una primera colisión que originó los mundos. Antes de que se produzca un encuentro, los átomos caen como gotas de lluvia, sin mezclarse; su existencia, como elementos que entran en juego en el encuentro, es entonces meramente abstracta. La obra de González-Foerster remite a aquella visión del mundo: depende de un materialismo de los signos⁵⁵ que forma el sustrato de ese "tropicalismo" bajo cuya égida ubica su obra. Los Trópicos artísticos: un espacio donde las formas y los signos, en una complejidad total, crecen y se desarrollan a una velocidad asombrosa, en el vacío....

¿Por qué el Japón? pregunta Roland Barthes en la presentación de su *Imperio de los signos*. "El signo japonés es vacío: su significado huye, ningún dios, ninguna verdad, ninguna moral en el fondo de estos significantes que reinan sin contraparte. Y sobre todo, la calidad superior de este signo, la nobleza de su afirmación y la gracia erótica con que se dibuja están fijados por todas partes, en los objetos y en las conductas más fútiles, esas mismas a las que devolvemos ordinariamente a la insignificancia o la vulgaridad."⁵⁶ En otras palabras, los signos que estructuran la cultura japonesa se destacan sobre un fondo vacío, mera disposición de significantes puestos en la nada: sus formas son móviles y netas, por estar despojadas de cualquier pachos, de cualquier sentido originario. Desde esta misma perspectiva, podemos mirar *Riyo* (2004), un video de Dominique

⁵⁵ Véase más adelante el análisis más completo de "materialismo aleatorio", en nuestra Tercera Parte, cap. 1 "Bajo la lluvia cultural".

⁵⁶ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, París, Champs-Flammarion [Skira, París, 1970], presentación de la contratapa; trad. cast.: *El Imperio de los signos*. Barcelona, Seix Barral, 2007.

González-Foerster, que se compone de un largo *travelling* sobre el río que cruza el centro de Kyoto, mientras la banda sonora reproduce una conversación banal, teñida de seducción, entre dos adolescentes japoneses que se han encontrado en una fiesta. En esta película, el desfase entre la imagen y el sonido, como un abismo, nos ofrece una imagen concreta de ese vacío que es la condición de todo encuentro.

La creolización podría definirse como una práctica alegre del injerto, un productivismo del encuentro cultural, que surge en la fractura provocada por la colonización, en medio del reflujó poscolonial, en esos "espacios potenciales" a los que González-Foerster identifica y encuadra en las ciudades grandes, en los intersticios abiertos por la errancia migratoria. Fuera del Caribe, la creolización desempeña hoy el papel de modelo de pensamiento cuyas figuras podrían constituir la base de una modernidad globalizada, máquina de guerra contra la estandarización cultural. Recordemos que el arte moderno del siglo XX fue una extraordinaria escuela de *traición* intelectual. Apátridas, tráfugas, exilados, renegados... En su tiempo, se calificó a la vanguardia artística de "cosmopolita", y no hablemos de las críticas con tufo antisemita o xenófoba que la acompañaban: la modernidad era el arte de los "sin patria". En materia de cultura, atrevámonos a decir que siempre nos sentimos orgullosos de traicionar a nuestro país y las tradiciones en que este enmarca el pensamiento: siguiendo los pasos de Víctor Segalen, preferiremos hacer vacilar las figuras y los signos, ponerlos en movimiento, someterlos a accidentes. Por otra parte, ¿con qué derecho un territorio nos retendría? ¿Por qué se nos negaría el derecho de estar sólo de paso por él, con el pretexto de que nuestra acta de nacimiento quedó registrada

ahí? Traicionar sus orígenes negociándolos en el mercado de los signos, hibridarlos con los de vecinos más o menos lejanos, renunciar al valor asignado de los materiales culturales para beneficio de su valor de uso local, *convertible*: este es el programa de la creolización que se anuncia.

Resuenan los ecos de la fórmula de Walter Benjamin: "Pero entonces su imagen en el espejo se separa de él, se ha vuelto transportable". El individuo globalizado ya no puede contar con un entorno estable: está destinado al exilio fuera de sí y conminado a inventar la cultura nómada que el mundo contemporáneo exige. Resulta de la mayor importancia cristalizar esta cultura a partir de conceptos legibles en cuanto que el mundo posmoderno, analítico, relativista e identitario constituye un aliado objetivo, incluso un terreno ideal para el desarrollo del sentimiento religioso tal como se puede comprobar en casi todo el mundo. Porque la fuerza de la religión consiste en darle sentido a todo: a partir de las raíces y de los orígenes, determina direcciones y objetivos. Nada escapa al imperio semiótico de lo religioso que lo explica todo, justifica la resistencia al cambio e imparte hojas de ruta. Lo comprobamos en el pasado: nada resultó más eficaz para salir de tales determinismos que la elaboración de la modernidad -cuyo poder de alejamiento de las tradiciones es un contrapeso tanto para los fundamentalismos religiosos como para las consignas económicas y ofrece una dirección alternativa, una manera de leer el mundo no basada ni en la rentabilidad económica ni en el compromiso religioso. ¿Cómo definir estructuralmente la modernidad? Como una puesta en marcha colectiva. Lejos de imitar los signos del modernismo de ayer, se trata hoy en día de negociar y deliberar y,

en lugar de emular los gestos de la radicalidad, inventar los que corresponden a nuestra época.

La altermodernidad que emerge hoy se nutre de la fluidez de los cuerpos y de los signos, de nuestro vagar cultural. Se presenta como una incursión fuera de los marcos asignados al pensamiento y al arte, una expedición mental fuera de las normas identitarias. En última instancia, el pensamiento radicante se reduce a esto, a la organización de un éxodo.

SEGUNDA PARTE: ESTÉTICA RADICANTE

Sin lugar a dudas, el mayor hecho estético de nuestro tiempo reside en el cruce de las propiedades respectivas del espacio y del tiempo, que transforma a este último en un territorio tan tangible como la habitación de hotel en que me encuentro, o la calle ruidosa bajo mi ventana. Por estos nuevos modos de espacialización del tiempo, el arte contemporáneo produce formas aptas para captar esa experiencia del mundo, a través de prácticas que podríamos calificar de *time-specific*, como respuesta al arte *site-specific* de los años 60, y por la introducción, en la composición de las obras, de figuras tomadas del desplazamiento espacial (errancia, trayectos, expediciones). El arte de hoy parece negociar la creación de nuevas formas de espacio al recurrir a una geometría de la traducción: la topología. Esta rama de las matemáticas se dedica menos a la cantidad que a la calidad de los espacios, al protocolo de su paso de un estado a otro. Remite así al movimiento, al dinamismo de las formas, y designa a la realidad como un conglomerado de superficies y territorios transitorios, potencialmente desplazables. En esto es solidaria de la traducción, también de la precariedad.

1. Precariedad estética y formas errantes

Entre los fenómenos sociológicos de este principio del siglo XXI, la generalización de lo descartable es, ciertamente, lo que más inadvertido pasa. Incluso se considera como un cliché, una especie de herencia de los primeros gritos de alarma ecologistas de los años 60. Sin embargo, en los hechos, la vida útil de los objetos resulta cada vez más corta, su rotación comercial se acelera incesantemente, su obsolescencia se planifica cuidadosamente. La vida social misma parece más frágil que nunca y los vínculos que la componen, deleznable. Los contratos que rigen el mercado laboral reflejan dicha precariedad general, calcada sobre la de las mercancías cuyo vencimiento rápido ha impregnado nuestra percepción del mundo. Originariamente, el término "precario" calificaba un derecho de uso revocable en cualquier momento. Forzoso es comprobar que todos percibimos ya intuitivamente la existencia como constituida de entidades efímeras, lejos de la impresión difusa de permanencia que nuestros ancestros, con razón o sin ella, tenían de su entorno vital. Pues bien, paradójicamente, nunca el orden político que rige este caos ha aparecido más fuerte: todo cambia, sin parar, pero dentro de un marco planetario inmutable e intocable, y al que ningún proyecto alternativo parece capaz de oponerse de manera creíble. En un medio ambiente inmediato reactualizado y reformateado, donde lo momentáneo saca ventaja al largo plazo y el derecho de acceso saca ventaja a la propiedad, la estabilidad de las cosas, de los signos y de los estados se vuelve una excepción. Bienvenidos al mundo descartable: un mundo de destinos customizados, regido por la mecánica inaccesible

de una economía que se desarrolla, como la ciencia, con total autonomía respecto a la realidad que se vive.

Hasta los años 80, una moda vestimentaria o musical tenía tiempo de desarrollarse antes de cederle el lugar a otra, tan distinta como la anterior. A la inversa, las *tendencias* de hoy conforman una especie de movimiento continuo, de poca amplitud, cuyos contenidos ya no corresponden a opciones comportamentales o existenciales, tal como fue el caso para las grandes corrientes de la cultura pop de los últimos cincuenta años del siglo XX. En la marea cultural contemporánea, las olas ya no se cubren unas a otras con fuerza, dibujando huecos y crestas; al revés, un sinfín de olas termina rompiendo en la arena de una actualidad en que todas las tendencias coexisten sin animosidad ni antagonismo: las posibilidades culturales, optativas, son combinables y apilables. Nada *resalta*, porque no estamos comprometidos con nada realmente. Recordemos la cuestión fundamental nietzscheana, la del *eterno retorno*: ¿están dispuestos a volver a vivir eternamente los instantes que están viviendo? Trasladada al mundo del arte, esta cuestión implica un compromiso con los valores, un espacio atravesado por conflictos, apuestas que implican el porvenir. Ahora bien, esta pregunta ya no se plantea. Sin embargo introducía la *tragedia* en la cultura puesto que en aquel entonces las propuestas artísticas, igual que las intervenciones verbales que las acompañaban, quedaban marcadas con el sello de lo irreversible, cargadas de un peso, perentorias. Pasado el tiempo del compromiso, experimentamos una dificultad patética para *retener* algo en un espacio cultural volátil -exceptuando unos nombres propios que desempeñan cada vez más el papel de *marcas*.

Numerosos autores han intentado delimitar ese universo precario. El sociólogo Zygmunt Bauman define nuestro culto a lo efímero como constitutivo de una "modernidad líquida" en la que "la industria de trituración de los objetos se apodera de las fuerzas de la economía" ⁵⁷ En esta sociedad de lo desechable generalizado, "empujada por el horror del vencimiento", no hay nada más pavoroso que "la firmeza, el carácter pegajoso, la viscosidad de las cosas tanto inanimadas como animadas"... Y el motor de esta vida líquida es por supuesto ese consumismo globalizado del que los *shopping malls* representan la cara gloriosa, y las villas miseria o los mercados de pulgas el reverso miserable, en un universo donde hace estragos una competición generalizada entre empleados desechables, alternativamente consumidores o consumidos. El pensador alemán Ulrich Beck describía, ya en 1984, una "sociedad del riesgo" en que el individuo, bajo el peso de "posibilidades amenazantes", sean ecológicas o económicas, se vuelve el objeto de una "pauperización invisible" generada por la precariedad generalizada. ⁵⁸ La vida privada no le va en zaga: el capitalismo mundial, afirma Slavoj Žižek, "favorece claramente una subjetividad caracterizada por identificaciones múltiples y cambiantes", y hace de las teorías *queer*, de la cultura *myspacey* de los avatares de *Secondlife* los aliados objetivos de una sociedad llevada por la novedad perpetua. ⁵⁹ Michel Maffesoli relativiza la irrupción de dicha versatilidad social y ve en ella un simple "período" poli-

⁵⁷ Zygmunt Bauman, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁸ Ulrich Beck, *La Société du risque – Sur la voie d'une autre modernité*, París, Champs-Flammarion, 2003; trad. cast.: *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, Barcelona, Paidós, 2002.

⁵⁹ Slavoj Žižek, *Le spectre rôde toujours. Actualité du manifeste du Parti communiste*, París, Éditions Amsterdam, 2002, p. 19.

teísta y pagano, ecléctico y pluralista, que vendría a suceder muy lógicamente, como un "signo de vitalidad", a las totalizaciones del modernismo. "La figura emblemática del momento remite -escribe- a una identidad en movimiento, una identidad frágil, una identidad que ya no es, como fue el caso en la modernidad, el único fundamento de la existencia individual y social." ⁶⁰

Este modernismo "líquido" se volvió una realidad a principios de los años 90, cuando la crisis económica hizo pasar a un segundo plano los temas del consumo y de la comunicación que habían dominado la década del 80. Jeff Koons, Jenny Holzer, Cindy Sherman o Haim Steinbach, los cuatro, con medios plásticos diferentes, habían fijado sobre soportes duraderos el juego social del *shopping mall* -trátese del de las identidades (Sherman), del valor de intercambio (Steinbach), de la ideología (Holzer) o del marketing del deseo (Koons). Pero desde el final de la década, las obras de Cady Noland, a medio camino entre la estética gélida que prevalecía hasta entonces (reconocible por sus perfectos acabados, sus *packagings* sofisticados) y la del mercado de pulgas (que se volvería poco después la estructura formal usada más corrientemente por los artistas), constituyeron una transición perfecta con los años 90; se opondrían a las formas lujosas del arte de la década anterior al exaltar lo precario contra lo fuerte, el uso de las cosas contra su intercambio bajo los auspicios de la lengua publicitaria, el mercado de pulgas contra el *shopping mall*, la *performance* efímera y los materiales frágiles contra el acero inoxidable y la resina. ⁶¹

⁶⁰ Michel Maffesoli, *Du Nomadisme*, París, Livre de poche, 1997, p. 109; trad. cast.: *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos*, México, FCE, 2004.

⁶¹ Acerca del mercado como forma hegemónica del arte de los años 1990-2000 véase N. Bourriaud, *Postproducción, op. cit.*

Al principio del siglo XXI, es evidente que las oposiciones resultan menos tajantes. Todas las formas coexisten pacíficamente, y la producción artística ya no parece siquiera estructurada por ese movimiento pendular entre lo sólido y lo precario, que era entonces el eco de la alternancia entre lo clásico y lo barroco, "principio fundamental de la historia del arte" según el historiador Heinrich Wölfflin,⁶² puesto que tales "principios fundamentales" sólo pueden actuar plenamente en un mundo *radical*, o que tendría la memoria de esa radicalidad. En un universo posmoderno, todo vale. Pero en un universo radicante, los principios se mezclan y se multiplican por combinatorias: ya no hay sustracción sino multiplicaciones incesantes. Esa abundancia, esa ausencia de jerarquías netas, se adaptan a esta precariedad que ya no se limita al uso de materiales frágiles o a duraciones breves, puesto que empapa de ahí en adelante el conjunto de la producción artística con sus tintes inciertos, constituye un sustrato de pensamiento, juega un papel de fondo ideológico sobre el que desfilan las formas. En pocas palabras, la precariedad impregna ya la totalidad de la estética contemporánea. ¿Será una paradoja? *Oficialmente*, si se me permite la expresión, la precariedad es el enemigo declarado de la cultura. Traigamos a nuestra memoria ciertos axiomas del pensamiento occidental, según los cuales el objeto cultural se define en términos de duración, o muy sencillamente por su antinomia con el mundo del consumo. Los escritos de Hannah Arendt dan un buen ejemplo de esa jerarquización de las cosas por su grado de *solidez*: "La cultura se ve amenazada cuando a todos los objetos y

⁶² Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, Gérard Monfort, 1992 [1915]; trad. cast.: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1956.

las cosas del mundo, producidos en el presente o en el pasado, se los trata como meras funciones del proceso vital de la sociedad, como si se encontraran ahí sólo para satisfacer alguna necesidad".⁶³ En otros términos, el arte debe resistir absolutamente el proceso del consumo, afirma ella: "Un objeto es cultural según la duración de su permanencia: su carácter duradero es exactamente lo opuesto a su carácter funcional". Zygmunt Bauman sigue un razonamiento idéntico, aunque apunta al enemigo con mayor precisión: el mercado del consumo, como nuevo proveedor de los criterios culturales, "propaga la circulación rápida, una distancia acortada entre el uso, el residuo y la trituración de los residuos, así como la sustitución inmediata de los bienes que ya no resultan útiles".⁶⁴ Operaciones que, según Bauman, se oponen radicalmente a la "creación cultural". ¿Pero tal oposición entre lo duradero y lo funcional resultará aún pertinente, es decir, útil para fundar una discriminación entre lo que pertenece a la cultura y lo que le es hostil o ajeno? ¿La precariedad es mala en sí? ¿Se podrá encontrar de nuevo algo *tajante* en el universo precario?

Paradójicamente, la precariedad se inscribe en la cultura mediante múltiples dispositivos que contribuyen a remediarla, sin dejar de confirmarla: vivimos en un universo *Apple S*, una sociedad con copia de seguridad automática en la que la grabación y el archivado de los hechos culturales son amplios y sistemáticos. Si "entre las industrias del consumo -escribe Bauman- la que tritura los residuos es la más imponente",⁶⁵

⁶³ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Gallimard, 1968, p. 266-267; trad. cast.: *Crisis de la cultura. Ejercicios de pensamiento político*, Madrid, Editorial Trotta, 1972.

⁶⁴ Z. Bauman, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 17.

lo mismo se podría decir de la que la refleja, la industria de la conservación: una red fina de revistas, de museos, de sitios Internet y de catálogos hace del mundo del arte una especie de *disco duro* que almacena las producciones más precarias, las recicla y las usa. En esto también la cultura de la precariedad, en su omnimemoria, privilegia lo que se puede volver a usar (que depende de un derecho de acceso) contra lo duradero (que se manifiesta por la posesión física de las cosas). Lo que está en juego en el museo de arte de hoy es menos el almacenaje de los objetos en un espacio físico que una manipulación de la información. Una *performance* de Vito Acconci hecha en 1970, de la que sólo subsistiría una documentación fotográfica y testimonios, representa potencialmente el mismo valor que una escultura expuesta en las salas de un museo -en este caso, el valor de una partitura que se puede volver a tocar, pero también la de un acontecimiento artístico cuya onda expansiva no se reduce para nada a su duración física. Hoy, Tino Sehgal exige que los dispositivos interactivos que él da a interpretar a actores contratados puntualmente no dejen ninguna huella, ninguna marca *a posteriori*. Tal insistencia en el "aquí y ahora" del acontecimiento artístico, y el rechazo de su grabación, representan a la vez un desafío al mundo del arte (cuya índole institucional se confunde de ahí en adelante con el archivado) y la afirmación de una precariedad positiva, incluso de una estética del despojo, del vaciamiento del disco duro.

Si se aplica a las obras de arte contemporáneas los criterios establecidos por Hannah Arendt para definir la cultura (su carácter duradero, su posición distanciada respecto a los procesos sociales, el rechazo de lo funcional y de la comercialización), forzoso es

comprobar que la casi totalidad de las obras, y el sistema en que se encuentran, escapan a ellos de allí en más. ¿Significará que son mera parodia de cultura? ¿O, al contrario, que estas obras definen nuevos territorios que responden a una situación inédita? Porque lo que aparece hoy, cuando se observa la producción artística, es que nuevos tipos de contratos parecen darse entre cultura y precariedad, entre la duración física de una obra de arte y su duración como información, lo que sacude la base de certidumbres en que se apoyaba obstinadamente el pensamiento crítico hasta ahora. Mi hipótesis es que el arte parece no sólo haber encontrado los medios para resistir a este nuevo ambiente inestable sino también haber sacado una fuerza nueva de él -y que una nueva forma de cultura, nuevos tipos de escritura formal, podrían desarrollarse perfectamente en un universo mental y material cuyo telón de fondo es la precariedad. Porque tal es el caso en este principio del siglo XXI, con el predominio en todos los campos del pensamiento y de la creación de lo transitorio, de la velocidad y la fragilidad, lo que instaura lo que podríamos llamar un régimen precario de la estética. A fines del XIX, se dio un momento moderno: la pincelada se hizo visible para manifestar la autonomía del cuadro y magnificar la mano humana, en reacción a la industrialización de las imágenes y los objetos. Es posible que nuestra modernidad, en este inicio de siglo, se desarrolle a partir de este quiebre de la larga duración, en el ojo mismo de la tormenta consumista y en medio de la precariedad cultural, en oposición a la fragilización de los territorios humanos bajo el efecto de la máquina económica globalizada.

Sin forma fija (materiales vagabundos)

Desde las sutiles composiciones con objetos recuperados de Kurt Schwitters, la historia del uso de materiales precarios en arte necesitaría varios volúmenes: pero sólo trataremos aquí de las significaciones contemporáneas de este uso. Ciertamente, los artistas del siglo XX utilizaron abundantemente residuos u objetos usuales, pero con fines estéticos muy variados. Las cajas surrealizantes de Joseph Cornell no tienen nada que ver con los *Combinepaintings* de Rauschenberg, que pretendían llenar "el intervalo entre el arte y la vida" en una perspectiva muy duchampiana. Los desechos industriales acumulados, comprimidos o embalados por los Nuevos realistas de 1960, apuntaban a crear un léxico expresivo de la nueva naturaleza industrial, mientras que los materiales precarios naturales manipulados por los artistas italianos del *Arte Povera*, en la segunda mitad de aquella década, respondían al optimismo consumista del Pop art estadounidense. En cuanto a las composiciones precarias hechas por los diferentes miembros del movimiento Fluxus, valorizaban la vida cotidiana contra su captura por los medios del arte e introducían una poética del casi-nada que encontraría su mayor expresión en George Brecht o Robert Filliou. ¿Y hoy en día?

He aquí un desorden gigantesco, sin principio ni fin... Los objetos más heteróclitos, usados o no, acumulados, aislados o vinculados entre ellos por caños o por cables, en una estructura donde no aparece ninguna simetría, ninguna forma de conjunto, pero repleta de pequeñas composiciones disimuladas, parcial o totalmente, bajo la masa de los materiales... La primera vez que vi una instalación de Jason Rhoades, en

Colonia, en 1993, me quede bastante perplejo. ¿Qué era eso? Sin embargo, tenía todos los elementos de esta estética precaria a la vista: el abigarramiento, e incluso la saturación; el recurso a materiales pobres; la no discriminación entre el desecho y el objeto de consumo, a lo comestible y lo sólido; el rechazo de un principio de composición fija en beneficio de instalaciones de apariencia *nomádica* e indeterminada. En aquella época, un contexto económico difícil parecía justificar esas alusiones a campamentos de indigentes: en aquel mismo año, en Nueva York, Rirkrit Tiravanija transformaba una galería en sopa popular, invitaba a los transeúntes a alimentarse en vez de ver una exposición. Pero lo que sigue visible de las instalaciones de Tiravanija se puede relacionar con las de Rhoades: utensilios de cocina, mobiliario básico, imágenes u objetos diversos, en un desorden aparente que ninguna "composición" reconocible viene a organizar. Como si, en un mundo saturado de objetos, sólo quedara la posibilidad de combinar por la ausencia: Rhoades, un californiano muerto en 2006 a los 41 años, y Tiravanija, un tailandés nacido en Argentina, son escultores que hacen aparecer figuras por un trabajo de elisión, de raspado, de eliminación. Para ellos no existe ninguna página en blanco, o tela virgen, o material que trabajar: el caos preexiste y ellos operan desde su centro.

En 1991, un disco del grupo My Bloody Valentine, *Loveless*, expresaba con sonidos esta nueva disposición estética: en medio de un caos sonoro uniforme de guitarras eléctricas, la melodía de cada tema parecía surgir por sustracciones progresivas, por vaciamiento, como recortado en el espesor de un magma preexistente. ¿Reflejos de una civilización de la sobreproducción,

en que el abigarramiento espacial (e imaginario) es tal que el menor hueco en su cadena ininterrumpida, trátese de un baldío urbano, de una extensión virgen (jungla, desierto o mar) o de un contexto miserable, adquiere inmediatamente una *fortogenia*, incluso un poder de fascinación? Lo *poco* es el icono último, incluso en la acumulación; el no intervencionismo artístico de un Rhoades cobra aquí el valor de un acto moral.

Composiciones frágiles pues... Pero esta no era la clave de una estética que no insiste en dicha fragilidad para valorizar el poder de eternización del arte sino que, al contrario, ve en este una exaltación de la inestabilidad: nacidas del exceso general, esas composiciones se adaptan a lo que ya es el paisaje urbano, un medio ambiente precario, atestado y movedizo. Del mismo modo que gran parte del video contemporáneo toma conscientemente modelos en las prácticas de los amateurs y privilegia el documento en bruto o la imagen temblorosa, conformándose con el *editing* más rudimentario, las instalaciones de Jason Rhoades afirman que su naturaleza no difiere de la vida sino por un leve desplazamiento simbólico: en un mundo que registra tan rápido como produce, el arte ya no eterniza sino que repara, arregla, echa sobre la mesa sin orden los productos que consume. Millones de personas filman, compilan y editan imágenes gracias a softwares que están al alcance de todos: pero fijan recuerdos mientras que el artista pone signos en movimiento.

Es el caso de las fotografías de Gabriel Orozco, que son meras detenciones de imagen de la gran película del mundo precario. Encuadra esculturas efímeras, composiciones colectivas, anónimas e ínfimas: una bolsa de plástico suspendida, agua en una

pelota pinchada, racimos de bicicletas en una vereda... Orozco toma como tema la colectividad como productora de formas, pero en el punto preciso en que se distingue mal de los fenómenos naturales: la mano humana o las intemperies -¿cómo distinguirlas? En cuanto artista, se posiciona de esta manera en la continuidad de un Jacques Villeglé, colector de lo "lacerado anónimo" que constituía el material de base de su trabajo de despegue de afiches, o de Bernd y Hilla Becher que establecían el anuario visual de las arquitecturas industriales en desuso. Las actividades humanas producen, a veces indirectamente, sutiles composiciones que el artista se limita a encuadrar, inscribiéndolas así en la duración, como es el caso para la serie *Monuments* concebidos por Thomas Hirschhorn que explica: "*Quise mostrar que el monumento viene 'de abajo'. Me gustan los altares anónimos adonde la gente trae flores y velas*". Uno de estos "modelos" es el altar improvisado a Lady Di tras su muerte accidental en París, o sea esa reproducción de la llama de la estatua de la Libertad de Bartoli utilizada espontáneamente por los admiradores, por estar oportunamente ubicada arriba del túnel en que encontró la muerte la mediática princesa. Por lo demás Hirschhorn construyó una réplica de este a partir de sus materiales predilectos (cartón, papel aluminio, cinta scotch negra), antes de realizar instalaciones más complejas dedicadas a autores como Gilles Deleuze, Georges Bataille, Baruch Spinoza o Michel Foucault. "Es una crítica al monumento clásico, por la elección de la gente a quien está dedicado y por su forma. La tradición monumental celebra a los guerreros o a los hombres de poder en las plazas centrales de las ciudades; yo les hago monumentos a pensadores, en lugares situados en la periferia, donde vive la gente, monumentos precarios que no apuntan a

impresionar a nadie, que rechazan la eternidad del material noble, el mármol o el bronce."⁶⁶ Al venir "de abajo", la estética precaria se confunde con un acto de solidaridad.

En cuanto a Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla, imprimen en la arena signos grabados en las suelas de los zapatos (*Landmark - Footprints*), o incitan a los transeúntes a dibujar con tiza blanca en el asfalto de las ciudades (*Chalk project*). Uno de sus videos, *Amphibious (Login-logout, 2005)*, muestra un desfile de formas y acontecimientos a primera vista anodinos que se despliegan a lo largo de un río, percibido por tortugas subidas en una embarcación improvisada. Invitado por la *Tate gallery*, Mark Dion contrató voluntarios para recoger en el lodo del Támesis, al pie de la institución británica, cualquier artefacto que se encontrara atrapado allí: pipas, objetos de plástico, zapatos viejos o conchas de ostras... Estos trabajos arqueológicos permitieron traer a la superficie la historia cultural e industrial de Londres (*Tate Thames dig, 1999*). Si el horizonte del trabajo de Dion es el de la crisis ambiental global y de las relaciones socio-políticas entre los países ricos y el tercer mundo, a las que da formas en instalaciones inspiradas en la museografía de la historia natural o la zoología, también representa a nuestro mundo bajo el aspecto de un inmenso cúmulo de residuos diversos que la obra de arte se dedicaría a recolectar, clasificar e interpretar. En esta misma perspectiva se pueden leer las instalaciones de George Adeagbo, constelaciones de pequeños objetos rescatados de un desastre abstracto, o también las extracciones que hace Jeremy Deller en la cultura folk de los Estados Unidos.

⁶⁶ Las palabras de Thomas Hirschhorn han sido recogidas por Valérie de St. Do, en el sitio http://www.horschamp.org/article.php3?id_article=1300.

Si hoy algunos artistas pueden dar la impresión de permanecer alejados de esta estética precaria, a veces sólo difieren de ella por el grado de solidez material de sus obras. Consideremos al trio de *superstars* formado por Jeff Koons, Maurizio Cattelan y Damien Hirst. ¿Cuál será su punto común, más allá de la dimensión del orden del acontecimiento que saben dar a sus exposiciones, sino la ambición común de transformar en monumental una iconografía resultante de la precariedad contemporánea? Vemos que Jeff Koons carga juguetes con un peso enorme que contrasta con su futilidad. Su tema es el peso: transforma los *gadgets* más ligeros en masas que no se pueden transportar, lo neumático en plomo, la pacotilla en joyería, como si la plusvalía estética se convirtiera en su obra en una forma de gravedad. Con Koons, la densidad de la materia viene a ser el código por excelencia de la organización de lo visible; una obsesión de la precariedad le ordena transformar a esta en espectáculo -es decir en capital acumulado, en valor oro. En cuanto a Damien Hirst, los medios plásticos majestuosos que emplea, el acabado impecable de sus inmensas cajas de vidrio o los formatos lujosos de sus cuadros, no hacen más que subrayar el carácter mórbido o la fragilidad de los temas que encierra o clava en ellos. El formol eterniza: por lo tanto lo emplea para preservar el arte de la putrefacción. Cazador de mariposas, conservador de un museo de cadáveres, decorador genial del hospital del siglo XXI, Hirst es el gran negador de la precariedad, designándola así como nuestro propio horizonte. Las instalaciones rutilantes realizadas por Subodh Gupta con los utensilios de cocina más triviales que se pueden encontrar en el estado indú de Bihar, las combinaciones conmovedoras que Nari Ward produce con materiales usados recogidos en los barrios negros de Nueva York, las máscaras africanas

cromadas por Bertrand Lavier o los sutiles armados de objetos de David Hammons, aunque pertenecen al campo de la escultura, contribuyen a la iconografía del mundo precario.

En cuanto a Catelan, actúa también claramente en medio de la precariedad: es el estatuto inestable del artista, la fragilidad de su posición en el mecanismo de la producción del valor, lo que le da lo esencial del material y los recursos de su ironía chaplinesca -la del vagabundo que entra en el universo del poder. De esta forma, la reproducción a escala real de las letras de la palabra "Hollywood" en las alturas de Los Angeles por encima del basurero municipal de Palermo (*Hollywood*, 2001) podría ser el emblema de esta obra atormentada por la precariedad social, que cruza fácilmente el lujo y la miseria. La *vanidades* el emblema de este choque entre dos mundos, y vuelve a estar de moda en este principio del siglo XXI: *Very hungry god* (2006) de Subodh Gupta representa un cráneo gigantesco a partir de una combinación de utensilios cromados; Piotr Uklanski hizo el "retrato" de un coleccionista, François Pinault en este caso, bajo la forma de una imagen de rayos X; anteriormente, había presentado una fotografía en la que cuerpos desnudos entrelazados formaban una calavera. Es en el contexto del lujo donde la vanidad cobra sentido: en este nivel de cinismo social, el artista llega a ser un filósofo presocrático, el único que puede decirle al emperador "apártate de mi sol".

La errancia urbana

Cuando los historiadores de mañana se interesen en nuestra época, sin duda quedarán impresionados por el número de

obras que representan la vida cotidiana en las grandes ciudades. Inventariarán el sinfín de imágenes de calles, negocios, mercados, baldíos, muchedumbres, interiores, expuestas hoy en las galerías. Deducirán de ello que a los artistas de principios del siglo XXI les fascinaba la metamorfosis de su medio ambiente inmediato y el devenir-mundo de sus Urbes. Podrán comparar este período con el de la segunda mitad del siglo XIX, cuando Edouard Manet, Claude Monet o Georges Seurat representaron, ellos también a través de escenas de la vida urbana o de la periferia inmediata de las ciudades, el nacimiento de la civilización industrial: las vistas de los bulevares o de los cafés parisinos pintados por los impresionistas se parecen a los paisajes postindustriales de Andreas Gursky, de Thomas Struth, de Beat Streuli, de Jeff Wall. Y más allá de la fotografía contemporánea, la casi totalidad de los artistas de hoy podrían ser incluidos en la consigna de Baudelaire: "extraer la eternidad de lo transitorio". En efecto, la omnipresencia de la precariedad en el arte contemporáneo hace que este vuelva, forzosamente, a los orígenes de la modernidad: el presente fugitivo, la muchedumbre en movimiento, la calle, lo efímero. En el texto más programático que haya escrito nunca, *El pintor de la vida moderna*, Baudelaire intenta delinear el perfil de ese artista mutante: "hombre del mundo entero, hombre que entiende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de todos sus usos", que "se interesa por las cosas, incluso las aparentemente más triviales". *Flâneur*, capaz de "adaptarse a la muchedumbre", o sea "al número, lo ondulante, el movimiento, lo fugitivo y lo infinito",⁶⁷ dicho artista

⁶⁷ Charles Baudelaire, *Écrits esthétiques*, París, 10/18, 1997, p. 365-369.

se presenta como "un calidoscopio dotado de conciencia que, en cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia cambiante de todos los elementos de la vida".⁶⁸ De Gabriel Orozco a Thomas Hirschhorn, pasando por Francis Alys o Jason Rhoades, cuyos universos formales sin embargo son claramente diferentes, muchos artistas contemporáneos podrían firmar esta definición de la modernidad baudeleriana, ajustada a lo urbano, la errancia y la precariedad. Y esta figura del "calidoscopio dotado de conciencia" parece inventada para describir al que mira una obra de Rhoades o de Tiravanija, apto a desarmar o rearmar los movimientos que unifican los millares de elementos de una instalación que no sería, para unos ojos estáticos, sino mero desorden.

"¿Quizás sepan lo que es una 'erre'?" interroga Jacques Lacan... "Es algo como la inercia. La inercia de algo cuando se detiene lo que la propulsa."⁶⁹ Cuando el motor modernista se apagó, al final de los años 70, muchos decretaron el fin del movimiento en sí. Los posmodernos empezaron a dar vueltas alrededor del vehículo, desarmaron su mecánica, lo redujeron a piezas de recambio, teorizaron la avería, antes de pasarse por los alrededores y anunciar que cada uno podía caminar a su modo hacia cualquier dirección. Los artistas de que hablamos aquí quieren quedarse dentro del coche, seguir en la dirección que fue la de la modernidad -pero hacer funcionar su vehículo según los accidentes del terreno con que se encuentran y con

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 370.

⁶⁹ Jacques Lacan, *Les non-dupes errent*, seminario del 13 de noviembre de 1973. Accesible en el sitio: www.gaogoa.free.fr/seminaires.htm.

otro combustible: la *erre* sería entonces lo que nos queda del movimiento hacia adelante iniciado por el modernismo, el campo abierto a nuestra propia modernidad, nuestra altermodernidad. De esta manera, la obra de Gabriel Orozco está sembrada de alusiones al desplazamiento errático del peatón urbano. *Yielding Stone* (1992) es una bola de plastilina que, al rodar en el asfalto de la ciudad, aglomera los pequeños residuos que lo cubren. Constituida de una capa de materiales ínfimos, cáscaras, polvos, *Yielding Stone* está programado para alcanzar con los años el peso de su autor, lo que le da a esta obra, que no es antropomórfica, la densidad de un retrato del artista como *flâneur*. En una serie magnífica de cuadros titulada *The Samurai tree*, iniciada en 2005, Orozco pinta, con papel de oro y tempera, un círculo central a partir del que cada composición va desarrollándose según el movimiento del caballo del ajedrez, agregando otros círculos de tamaño variable hasta que estos toquen los límites del marco. Cada cuadro de esta serie dibuja sutiles espirales o líneas sinuosas que evocan a la vez las *Constelaciones* de Joan Miró y el *Broadway Boogie-Woogie* de Piet Mondrian. Utilizado aquí como principio de composición, el caballo de ajedrez demuestra ser una figura recurrente del trabajo de Orozco: la escultura *Knights running endlessly* (1995) se presenta como un tablero de ajedrez de 256 casillas, ocupadas todas por caballos. El movimiento de esta pieza, aparentemente aleatorio y fantasioso, aunque en realidad ordenado rigurosamente, funciona como metáfora de la errancia, de la marcha sesgada entre la muchedumbre de las grandes ciudades -de las que las obras de la serie *The Samurai tree* constituyen iconos.

Si las prácticas errantes cobran hoy tal importancia, hasta el punto de ofrecer al arte un modelo de composición, es en respuesta a la evolución de las relaciones entre el individuo y la colectividad en la ciudad contemporánea. Walter Benjamin, que definía el aura de la obra de arte como "la aparición única de una lejanía",⁷⁰ describe su desaparición progresiva en términos espaciales: el espacio humano se metamorfosea, la distancia entre las cosas y los seres se reduce; la ciudad moderna, cuyas masas constituyen el medio vital, ha introducido la "percepción traumatizante"⁷¹ como principio formal del que el cine fue el resultado estético-técnico. La inmensidad de la muchedumbre, escribe Benjamín, borra el vínculo entre el individuo y la comunidad que no se vuelve a crear sino por un acto voluntario, incluso artificial. En este sentido, se podría decir que la megalópolis contemporánea, tal como los artistas de hoy la representan o la ponen en marcha, depende de una *erre* política, o sea lo que queda del movimiento de socialización cuando ya desapareció su propia energía, dejando en su lugar un caos urbano. Además, cada megalópolis concentra las características de la economía-mundo: las verdaderas fronteras son de ahí en adelante internas y operan sutiles segregaciones entre clases sociales y etnias dentro de la urbe misma.

Desde hace años, John Miller fotografía escenas de la vida cotidiana durante la pausa del almuerzo, esté donde esté en el mundo: la serie *Middle of the day*, que ya cuenta con millares de vistas, reúne imágenes de ese intervalo del día laboral, ese momento

⁷⁰ Walter Benjamin, *op. cit.*

⁷¹ W. Benjamin, "Sur quelques thèmes baudelairiens" en *Essais*, t. 2, p. 170; trad. cast.: *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires, Leviatán, 1999.

intersticial en que el empleado, en libertad provisional, ocupa el espacio público comiendo en un banco o paseándose por la ciudad. Ese tiempo suspendido de la producción industrial era el tema del cuadro de Georges Seurat, *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* (1884-1886): representación del día de licencia semanal en el suburbio parisino, alegoría puntillista del nacimiento de la civilización del ocio, la obra del post-impresionista francés fue realizada con medios pictóricos que evocaban en sí la división del trabajo. Con pinceladas puntiformes, mecánicamente aplicadas en la superficie de la tela, Seurat quiere reproducir en pintura el movimiento de la industria: su sueño sería que se reprodujeran sus cuadros infinitamente, como en una cadena de montaje, aplicando uno por uno los puntos de color en la tela. En cierta forma, Seurat anticipa el pixel... Cuando John Miller quiere figurar hoy el intervalo de ocio a mediodía, él también emplea medios exactamente homotéticos a su tema: una cámara amateur, encuadres a veces aproximativos; y presenta estas vistas de los centros de las ciudades, por centenares, con el formato más ordinario y enmarcadas con una simple varilla de madera. ¿Y de dónde salen esas imágenes de curiosos apurados, con sandwiches, en *shopping malls* o deambulando por los parques? Si a veces un cartel nos da un indicio aproximativo, resulta difícil saber si esas fotos muestran Amsterdam o Moscú, Hong Kong o Buenos Aires. John Miler representa el domingo de Seurat extendido a las dimensiones del planeta, y limitado a las horas legales de la *flânerie*.

Desde 1991, Francis Alys hace de sus paseos por México el punto de partida de un trabajo entre pintura, dibujos, fotografías, películas o acciones. "La caminata es uno de nuestros

últimos espacios íntimos", dice. Graba a veces sus vagabundeos, o recolecta objetos encontrados e imágenes que empleará en sus cuadros. ¿Por qué el equivalente contemporáneo de la pintura de paisaje se adapta tan fácilmente a la acción y el relato, en detrimento de la representación? Alys da una explicación: "Mis pinturas, mis imágenes son meras tentativas para ilustrar las situaciones con que me enfrento, a las que provoqué o que 'performo' en un espacio público, generalmente urbano o efímero. Intento operar una distinción clara entre lo que destino a la calle y lo que destino a las galerías. (...) He intentado crear imágenes pintadas que podrían llegar a ser equivalentes de la acción, de los recuerdos, sin representar la acción misma".⁷² El artista del mundo precario considera el medio urbano como una envoltura de la que habría que despegar fragmentos. ¿Cuántos pintores florentinos usaron tierra de Siena para figurar los paisajes de Toscana? Ir al motivo, como lo hicieron los impresionistas en su tiempo, es hoy en día entrar en el motivo y evolucionar según sus ritmos. La artista eslovena Marjetica Potrč no representa las villas miserias de Caracas: pasa en ellas temporadas para estudiarlas desde dentro, extraer o reconstituir fragmentos y, en una segunda etapa, proponer soluciones alternativas. El grupo danés Superflex no figura las relaciones de poder o los flujos comerciales con los países del tercer mundo, pero instala sus estructuras de producción de soda de guaraná en Brasil, o centrales eléctricas naturales "bio" en África.⁷³ Acerca de estas

⁷² Entrevista con Gianni Romano: *Francis Alys: streets and gallery walls*, Flash Art #211, 2000.

⁷³ Podríamos multiplicar los ejemplos. Citemos tan sólo el del artista turco Can Altay, que foto-documenta los baldíos y otros lugares de encuentro de los *teenagers*. Los

"intervenciones" artísticas en la realidad urbana, estaríamos tentados de citar la famosa fórmula de Karl Marx en las *Tesis sobre Feuerbach*: "hasta hoy los filósofos han interpretado el mundo, ahora se trata de transformarlo". En todo caso, nos encontramos sin lugar a dudas ante otra figura central de la modernidad.

Captar la ciudad en una imagen sería más bien seguir su movimiento: recordemos el largo *travelling* fluvial filmado por Dominique González-Foerster en *Riyo*. En una de las secuencias de la serie *The needle woman*, Sooja Kim enfrenta, impasible y filmada de espaldas, la ola rompiente de una muchedumbre asiática. En su instalación video *Electric Earth* (1999), Doug Aitken reconstituye en ocho pantallas gigantes los vagabundeos de un paseante solitario en medio de un paisaje urbano nocturno también muy difícilmente identificable, donde toda presencia humana parece haber sido eliminada; quedan no-lugares (por ejemplo, el estacionamiento de un centro comercial), máquinas (antenas parabólicas, lavaderos automáticos...) que parecen ir tomando el control del *flâneur*, zombi contemporáneo precarizado por la indiferencia metafísica que le devuelve su ambiente. El alumbrado público urbano parece constituir el material de construcción de Aitken: cruda, fría, la luz está aquí omnipresente y farolas pálidas dejan regueros luminosos en la vereda. El tratamiento de la luz por parte de Doug Aitken es inverso al de Seurat, que intentaba eliminar la irisación de la luz, el halo

japoneses del Taller Bow Wow inventarían los espacios intersticiales presentes en el tejido urbano; el grupo de cineastas y artistas Raqs Media Collective, con base en Nueva Delhi, construye proyectos a largo plazo que interesan a varias comunidades...

luminoso, para conservar de un objeto, en condiciones atmosféricas precisas, nada más que su color exacto. Ahora, la ciudad contemporánea se representa en movimiento, incluida su luz.

El errante choca rápidamente, como el insecto contra un vidrio, con esos territorios donde el espacio público se reduce cada día más. En varias de sus obras de los años 90, el sudafricano Kendell Geers muestra el revés de la Urbe contemporánea, a través de fotografías de sistemas de seguridad privada o de obras obsesionadas por el peligro, como *Mondo Kane* (2002), un cubo minimalista erizado de cascos de botellas; incluso literalmente peligrosas, como cuando las constituyen hojas de afeitar o están atravesadas por corriente eléctrica. El universo de Francis Alys exhibe también los dispositivos de control y uniformización de la Urbe, pero recogiendo las imágenes de la precariedad: marginales, indigentes, o perros sin dueños. Su diaporama, *Sleepers II* (1997-2002), muestra a ochenta de estos, dormidos en veredas, fotografiados a ras del suelo, rodeados de un asfalto difuminado y que modifica nuestra perspectiva sobre la ciudad.

La "erre", línea invisible que atraviesa el centro de las ciudades, reúne a todos los que no tienen adonde ir —vagabundos, nómadas, gitanos, marginales, clandestinos. De esta manera, el errante se ve fácilmente asociado con el universo de la delincuencia. Y si la *flânerie* baudeleriana es un momento de pausa para quien toma un momento de ocio, la errancia lleva rápidamente a quienes la practican fuera de la legalidad. Tanto es así que el artista precario define a menudo su trabajo en términos que pertenecen al vagabundeo criminal: pillaje, caza furtiva, hurto, rechazo del trabajo asalariado. Kendell Geers confiesa: "Cuando trabajo con una imagen o un objeto existente, no lo

concibo como *sampling*, con el significado que tiene para un DJ, ni siquiera como una desviación como lo hicieron los situacionistas, sino simplemente como un robo. Hablo de robarles las imágenes a Hollywood, a la CNN, tomar, literalmente, imágenes, y trabajarlas".⁷⁴ En cuanto a Bruno Serralongue, trabaja como un reportero gráfico, con la diferencia siguiente: como no dispone de acreditaciones oficiales, se ve obligado a ubicar su cámara en las proximidades del acontecimiento, marcando así visualmente la línea que separa al artista del periodista cuyo protocolo finge adoptar, o al profesional del simple ciudadano. Va hacia los márgenes de la información, desempeña el papel de testigo, como cuando retrata a indocumentados o a huelguistas. Serralongue fotografía esa línea que separa la información, el "comunicado", y la periferia del acontecimiento que le sirve de pretexto. Se ubica fuera de la ley.

La "irrupción" más grave que comete el arte de hoy es contra nuestra percepción de la realidad social. En efecto, precariza todo lo que toca: tal es su fundamento ontológico. Al tomar los elementos que componen nuestras vidas cotidianas (el logo de una empresa, las imágenes de los medios de comunicación, las señales urbanas, los protocolos administrativos...) para transformarlos en los materiales con que van a componer sus obras, los artistas, ellos o ellas, subrayan su dimensión arbitraria, convencional, ideológica. Intercambiamos objetos por dinero, vivimos de tal o cual manera pero... podríamos hacerlo de otra forma... ¿ustedes lo sabían? Al hacer funcionar de diferentes maneras los elementos de su mecánica ordinaria, el arte funciona como un

⁷⁴ Conversación entre Kendell Geers, Daniel Buren y Nicolas Bourriaud en *Kendell Geers*, Galleria Continua, San Geminiano, 2004.

banco de montaje alternativo de la realidad vivida.⁷⁵ Al formalizar comportamientos, sociabilidades, espacios, funciones, el arte contemporáneo le confiere a la realidad un carácter transitorio y precario. Contra el discurso ambiente, que se resume en la famosa fórmula de Thatcher -" *There is no alternative*"— el arte mantiene intacta una imagen de la realidad como construcción frágil y el principio de la idea de cambio, la hipótesis de un plan B. Si el arte contemporáneo tiene un proyecto político coherente, es precisamente este: llevar la precariedad al núcleo mismo del sistema de representaciones por el que el poder genera los comportamientos, fragilizar cualquier sistema, dar a las costumbres más arraigadas el aspecto de ritual exótico.

El arte es pues una especie de banco de montaje salvaje, que capta la realidad social por la forma. Más generalmente, estas obras producen *la ficción* de un universo que funciona diferentemente. Se podría decir que esta aporta, en la cinta continua de la realidad social, la dimensión de lo infinito -igual que el lenguaje que nos permite recortar en pedazos menudos esa realidad física que, para el animal, constituye un *continuum*, un espacio unidimensional. Porque nos humanizó el lenguaje, sabemos que la materia en que nos movemos no es ni una ni indivisible: la habitación donde escribo estas líneas se descompone en piso de madera, mesa, cajón, picaporte, nervadura de la madera, recuerdos... y así, infinitamente. Del mismo modo, la dimensión ficcional del arte viene a agujerear el encadenamiento de la realidad, la remite a su índole precaria, a la mezcla inestable de lo real, de lo imaginario y de lo simbólico que con-

tiene: esta ficción aumenta la realidad, nos permite mantenerla en un movimiento perpetuo, introducir en ella la utopía y la alternativa. Porque la ficción no se limita a lo imaginario, y lo ficcional no se reduce a lo ficticio: el *ready-made* duchampiano, por ejemplo, pertenece al orden de la ficción sin diferir por ello y por naturaleza de la realidad que presenta, sino por el relato por el cual Marcel Duchamp lo hace pasar a un régimen ficcional. *Lo ficticio* se opone a la realidad en que se inspira; lo *ficcional* -que es el régimen del relato, de la narración— la subtitula o la dobla pero sin borrarla.

La errancia representa pues una interrogación política de la ciudad. Es escritura en marcha, y crítica de lo urbano considerado como la matriz de los guiones en que nos movemos. Fundamenta una estética del *desplazamiento*. El término aparece por cierto gastado, un siglo después del *ready-made* de Duchamp, que fue el gesto de desplazamiento de un objeto usual hacia el dispositivo de legitimación que representa el sistema del arte. Pero si Duchamp utilizó el museo como una herramienta óptica que nos permite mirar diferentemente un portabotellas, forzoso es comprobar que el museo ya no es un aparato predominante, puesto que se encuentra ahogado en una masa de procesos de captación y legitimación que no existían en su tiempo. Hemos visto que Walter Benjamin vincula la pérdida del aura con la aparición de dispositivos mecánicos de captación de las imágenes, o sea con el cinematógrafo como modelo de control. Hoy, dice él con una sorprendente clarividencia del sistema de vigilancia urbana empleado en la mayor parte de las ciudades contemporáneas, cada uno puede ser filmado en la calle. Al objeto de serie puesto ante el dispositivo de registro del museo

⁷⁵ Tesis que desarrollé más ampliamente en *Postproducción, op. cit.*

(Duchamp) responde hoy el cuerpo del errante urbano, y las formas que transporta con él, moviéndose en el espacio telegénico generalizado de la Urbe del siglo XXI.

Hegel veía en la historia humana un recorrido único, que se desarrolla en una serie ordenada de adelantos y progresos, dirigido hacia un desenlace: se podría representar la visión hegeliana de la historia, tan persistente en el arte del siglo XX, con la imagen de una autopista. La errancia, como principio formal de composición, remite a una concepción del espacio-tiempo que se inscribe a la vez contra lo lineal y contra lo plano. El tiempo lineal de la historia, así como la visión de un espacio humano unidimensional, no reconocen obras que se constituyen a partir del modelo de la marcha, del itinerario, de una navegación sinuosa entre varios formatos o circuitos. Ahora bien, el modelo de la pintura-ventana de la edad clásica, que organiza lo visible a partir de la vía perceptiva que ofrece la perspectiva monocular, es para el espacio lo que la historia hegeliana es al tiempo: una tensión modulada hacia un punto único. A partir de fines del siglo XIX, la modernidad pictórica obstruye la perspectiva, hace bascular la linearidad desde el espacio hacia el tiempo: de ahí en adelante, es lo plano lo que gobierna el espacio pictórico, mientras que la representación de la historia (del tiempo) se orienta hacia una versión lineal. En un texto importante, Leo Steinberg fecha la aparición del espacio posmoderno en los primeros *Combine Paintings* de Alien Rauschenberg,⁷⁶ donde la pintura se transforma en red de informaciones. Ni ventanas que desvelen un mundo, ni superficies opacas, las obras de

⁷⁶ Leo Steinberg, *Other criteria*, Oxford, Oxford University Press, 1972, p. 82-91.

Rauschenberg inauguran efectivamente una errancia del sentido, un paseo en medio de una constelación de signos.

Para designar esta nueva figura del artista, he encontrado el término *semionauta*: el creador de recorridos dentro de un paisaje de signos. Habitantes de un mundo fragmentado, en que los objetos y las formas abandonan el lecho de su cultura de origen para diseminarse por el espacio global, ellos o ellas erran a la búsqueda de conexiones que establecer. Indígenas de un territorio sin límite *a priori*, se ven ubicados en la posición de un cazador-recolector de antaño, del nómada que produce su universo al recorrer incansablemente el espacio. En su documental *Los espigadores y la espigadora*, Agnès Varda adaptó su método a su tema: filmando sobre la antigua práctica de los espigadores y sus declinaciones contemporáneas, vagabundea de una persona a otra, un lugar la lleva naturalmente a otro, construye pacientemente una analogía entre su oficio de cineasta y la acción de ir juntando cosas sin ton ni son, piratería tolerada de un sistema de producción.

Seth Price, cuya práctica oscila entre formatos aparentemente incompatibles, desde la escritura de ensayos teóricos hasta la compilación de fragmentos de música en *mixtapes*, vincula conceptualmente la errancia con la multiplicidad de los formatos culturales por los que una obra puede hoy manifestarse. Escribe: "¿Se puede suponer que un artista produzca una obra directamente dentro de un sistema que depende de la reproducción y de la distribución para su existencia, un modelo que alienta la contaminación, la copia, el robo y la interferencia horizontal? El sistema del arte encierra generalmente obras errantes, pero ¿podría recuperar millares de libros de bolsillo en circulación

libre?".⁷⁷ Seth Price emplea el término de "dispersión" para caracterizar su práctica artística que consiste en diseminar información en distintos formatos: su obra *Title variable* se presenta de este modo bajo la forma de álbumes, ensayos y expedientes accesibles por Internet. Igual que una instalación de Jason Rhoades, una exposición de Rirkrit Tiravanija o la mayor parte de los trabajos de Pierre Huyghe, *Title variable* no se deja encerrar en un espacio-tiempo unitario.

En las obras de Kelley Walker, Wade Guyton o Seth Price, las formas se ofrecen en estado de copia, para siempre transitorias; parecen en suspenso, mantenidas en espera entre dos traducciones, o perpetuamente traducidas. Salidas de revistas o de sitios Internet, están por volver a ellos, inestables, espectrales. Todo origen formal se ve aquí negado, o más aún, hecho imposible. La *mixtape* representa el emblema de esta cultura de la posproducción: Seth Price ha realizado varias y Peter Coffin multiplica también las compilaciones temáticas en CD. Navegando en una red constituida por fotocopias, revelados, pantallas o reproducciones fotográficas, las formas surgen como otras tantas encarnaciones transitorias. Lo visible aparece aquí como nómada por esencia, un conjunto de fantasmas iconográficos; la obra, como un *pen drive* conectable en cualquier soporte y susceptible de infinitas metamorfosis. La práctica de estos tres artistas, que desanima cualquier voluntad de asignar a sus obras un lugar preciso y estable en la cadena de producción y tratamiento de la imagen, continúa, radicalizándola, la "refotografía" practicada por Richard Prince desde los años 80. Pero Kelley

⁷⁷ Seth Price, "Dispersion" (2002), accesible en línea en www.distributedhistory.com/Disperse.compressed.pdf.zip

Walker es sin duda el artista que lleva hasta su conclusión lógica la demostración warholiana del artista frente a la máquina: en vez de identificarse con ella, como lo proclama Warhol, Walker se presenta como una subjetividad mínima, en movimiento, incesantemente customizada por los productos que consume, y actuando dentro de un ambiente puramente maquínico. Al construir encadenamientos de objetos visuales tomados en una reubicación permanente, representa una realidad desarraigada, a través de obras que no son sino las "detenciones de imagen" de un enunciado en desarrollo.

Coda: estéticas revocables

Podríamos preguntarnos si el verdadero "Gran Relato" de nuestra época, cuya presencia sería tan evidente que pasaría inadvertido, no es el siguiente: que no hay, y ya no puede haber un Gran Relato. El devenir-fragmentario de todo y de todos, dentro de la masa confusa que conforma una burbuja de informaciones, serviría entonces de ideología totalizante para nuestro mundo anti-totalitario. De ahí nuestra dificultad para pensar la historia en marcha: ¿quién la narra? ¿y para quién? ¿Quién será el héroe de este relato si ningún pueblo y ningún proletariado puede ya atribuirse este título y que ya no existe un tema universal?

La precariedad general puede entenderse a partir de la emergencia de una cultura en que no subsiste ningún gran relato histórico o mítico a partir del que se ordenarían las formas -sino el de la archipielización de las iconografías, de los discursos y de los relatos, entidades aisladas que se vinculan

por líneas en filigrana. Estamos confrontados a las imágenes de un mundo flotante, tales como esos *Ukiyo-e* que tanto admiraba Hokusai... Dentro de esas estéticas de ahí en adelante desposeídas de cualquier punto de anclaje en un "gran relato de legitimación" (Lyotard), arrancadas, parcial o totalmente, de cualquier origen local o nacional, cada obra debe contribuir a producir su contexto, a indicar sus coordenadas. Meridianos movedizos... Este principio de desterritorialización remite, en el orden estético, a esa visión caleidoscópica que Baudelaire evocaba como la esencia del mundo: las actitudes y los juicios de valor se dan en contextos cambiantes, precarios, revocables. Como para dar vértigo a los sedentarios. Ahora bien, ¿estos no lo estarán experimentando ya, por poco que perciban algo de esta mutación?

Al principio de los años 90, el marketing masivo, apoyado por Internet aún en sus inicios, se lanzó a una estrategia de individualización del producto, desmaterializando lo más posible el gesto de compra. Así fue como, en los negocios de lujo, se redujo el número de objetos para ubicar artificialmente al consumidor fuera del mundo de la producción masiva, encarnada por las góndolas de supermercado. La última astucia del marketing consiste en negar la existencia de la cantidad, en crear la ilusión de la rareza, en jugar con la oscura nostalgia de la indigencia.

El diagnóstico de esos especialistas del *marketing* parece perfectamente justificado: la precariedad que afecta al paisaje cultural en su conjunto proviene sin lugar a dudas de ese proceso de *abigarramiento* que caracteriza a nuestra época. Es una función de la producción masiva, y su antítesis, la impresión de solidez, depende más del aislamiento de un objeto que de la materia

que lo compone; un fósforo sobre una base parecerá siempre menos precario que un amontonamiento de mármol.

Precario: "que sólo existe por una autorización revocable"... Lo que equivale a decir que las obras contemporáneas no gozan de ningún derecho absoluto en cuanto a la obtención de un estatuto. ¿Es arte, o no lo es? La pregunta, que encanta a los aduaneros de la cultura y excita infinitamente a los juristas, se reduce por otra parte a un interrogatorio policial: ¿cuál es su derecho de entrada al territorio artístico?; ¿tiene documentación, autorizaciones oficiales? Sin embargo podría formularse diferentemente: ¿qué es lo que, al atravesar el espacio-tiempo del arte, constituye una presencia real? Este objeto nuevo, introducido en la burbuja del arte, ¿genera actividad, pensamiento, o no? ¿Tiene una influencia en dicho espacio-tiempo y, si tal es el caso, qué tipo de productividad? Estas son las preguntas que hay que hacerle a una obra y que me parecen más pertinentes. Si este objeto existe, si se *mantiene*, si cuenta, si coordina, si produce... ¿Pasa algo, algo ocurre? Rompamos con los reflejos del policía y del legislador, y miremos el arte con el ojo del viajante curioso, o del huésped que recibe en su casa a comensales desconocidos.

El contexto de abigarramiento generalizado en que se ofrecen hoy las obras de arte, y que determina sus modos de producción y cómo las recibimos, ¿hace que las juzguemos de manera distinta? Volveremos sobre esto en la tercera parte de este libro. No obstante, tomemos como ejemplo la exposición de John Armleder en el MAMCO de Ginebra, en 2006: al organizar una retrospectiva de sus obras, el artista desarticula y vuelve a componer la totalidad del corpus identificable bajo el nombre

de "obra de John Armleder". Apilándolas, yuxtaponiéndolas, operando acercamientos o recortando, Armleder pone en escena la *intercambiabilidad* de las posiciones de sus propias obras, y subraya un principio fundamental: la obra de arte ya no es un objeto "terminal" sino un simple momento en una cadena, el *punto capitoné* que vincula, con más o menos fuerza, los diferentes episodios de una trayectoria. La relectura que Armleder hizo de su propio trabajo nos hace pensar que uno de los criterios de juicio más seguro sería, pues, para cualquier obra de arte, su capacidad para integrarse en diferentes relatos y traducir sus propiedades; dicho de otro modo, su potencial de desplazamiento, que le permite mantener diálogos fecundos con contextos diversos. Dicho aún de otro modo, su *radicantidad*.

2. Formas-trayecto

Hay una quimera que no puede sino agradar a todos los que de la estructura dicen estar desengañados, y es esta: que su vida no es más que un viaje. La vida, es la del *viator*. Los que, en este mundo, se dice, están como en el extranjero. Jacques Lacan

Forma-trayecto (1): expediciones y desfiles

El 9 de julio de 1975, el velero de Bas Jan Ader zarpa de la costa este de los Estados Unidos para un intento de travesía del Atlántico que se inscribe en el marco de su proyecto *In search of the miraculous*. Pero el contacto por radio se interrumpe tres semanas después de la salida. Y el 10 de abril de 1976, los equipos de rescate sólo encuentran la embarcación del artista, sumergida a dos tercios. Aquella desaparición dramática de uno de los artistas más prometedores de su generación hace eco al accidente de helicóptero en que otro gran precursor, Robert Smithson, había muerto tres años antes. El punto común entre ambos era ese espíritu viajero y aventurero, ese gusto por los espacios abiertos, subrayado por las circunstancias trágicas de su desaparición. Sin embargo, aquellas dos obras mayores encuentran un eco inesperado treinta años más tarde, en las de todos los artistas para quienes el viaje viene a ser una forma artística en sí, o que encuentran en las extensiones desérticas o los *no man's land* de la sociedad postindustrial superficies de

inscripción muchísimo más excitantes que las que ofrecen las galerías de arte -búsqueda de las que ya testimoniaban las obras colosales *site specific* realizadas por Smithson en los años 60, lo mismo que las expediciones de Bas Jan Ader.

Hoy, el viaje está omnipresente en las obras contemporáneas, sea porque los artistas toman sus formas (trayectos, expediciones, mapas...), o su iconografía (espacios vírgenes; junglas, desiertos) o sus métodos (los del antropólogo, del arqueólogo, del explorador...). Si este imaginario nace de la globalización, de la democratización del turismo y del *commuting*, subrayemos la paradoja que constituye tal obsesión del viaje en el momento de la desaparición de cualquier *Terra incognita* de la superficie del globo: ¿cómo ser explorador de un mundo desde ahora dividido en zonas por los satélites y del que cada milímetro se encuentra registrado en un catastro? De un modo más general, ¿cómo los artistas dan cuenta del espacio en que se encuentran viviendo? La forma de la expedición constituye una matriz porque ofrece un motivo (el conocimiento del mundo), un imaginario (la historia de la exploración sutilmente vinculada con los tiempos modernos) y una estructura (la cosecha de informaciones y extracciones a través de un recorrido).

Hablando de su película *A Journey that wasn't* (2005) que relata su expedición a la Antártida, Pierre Huyghe insiste en el hecho de que "la ficción es un medio para captar lo real":⁷⁸ constituye un medio de locomoción que le permite producir un nuevo saber sobre el mundo contemporáneo, y la principal herramienta para construir una obra que toma su forma

⁷⁸ Entrevista con George Baker en *October*, Otoño 2004, nº 110, p. 86.

general y sus metáforas de las del viaje. El conjunto de obras generado por esta expedición y sus preparativos constituye un proceso cognitivo que se desarrolla durante varios años, que se basa en un elemento narrativo, un rumor: una isla habría aparecido hacia el polo sur, y allí habría aparecido un ser singular -un pingüino albino nacido del calentamiento de la Tierra. La expedición de Huyghe y sus acompañantes, en un barco-laboratorio zigzagueando entre los icebergs, en un mar azotado por vientos glaciales, utiliza la ficción como vehículo y el viaje como modo de *trazado*. Volvemos a encontrar aquí uno de los principios utilizado por Victor Segalen para definir al *éxota*: "Mi viaje -escribió en Pekín a Jules de Gauthier en 1914- toma decididamente para mí el valor de una experiencia sincera: confrontación, en el terreno, entre lo imaginario y lo real".⁷⁹ Otra de sus virtudes, recuerda el escritor, consiste en "ser libre respecto al objeto que describe o experimenta".⁸⁰ El imaginario, la ficción, le permiten aquí a Huyghe abrir espacios libres en la geografía que atraviesa.

El trabajo de Melik Ohanian implica, según él explica, "la experiencia de la exploración, más que la imagen de la exploración". Esta puesta en juego de la aventura se expresa perfectamente en *Island of an island* (1998-2001), una instalación en varios tiempos que se abre con el relato de un acontecimiento: en 1963, la isla de Surtsey surge a la altura de las costas islandesas luego de una erupción volcánica. Mélik Ohanian va a construir a partir de este hecho geofísico una forma unitaria, conectar entre ellos niveles de discursos y de realidad heterogéneos. En el espacio de *Island*

⁷⁹ Victor Segalen, *op. cit.* p. 75.

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 51.

of an island coexisten pues una película proyectada en tres pantallas distintas, que muestran vistas aéreas de la isla volcánica; en el piso, novecientas lamparitas dibujan el trazado de una planta rara que se encontró en la isla, cuya imagen de puntos rojos se refleja en cinco espejos convexos colgados en el techo. En la entrada de la sala, libros colgados de hilos, y formando así una cortina, están a disposición del visitante; el *Island of an island handbook* recoge fragmentos de estudios científicos y facsímiles de la prensa islandesa de la época de la erupción. Desincronización de la Historia: las anécdotas de la prensa se encuentran junto al análisis científico de un universo en estado de nacimiento, literalmente prehistórico. Ohanian seguirá esta investigación en zonas desérticas con *Welcome to Hanksville* (2003), donde el mundo se da a ver como un extenso estudio de filmación, archipiélago de *terrae incognitae* en las que el arte puede desarrollar sus libretos (que se vuelven formas) y protocolos de conocimiento.

El grupo Gelitin ha adoptado la forma del desplazamiento como modo de producción; la micro-comunidad que forman sus cuatro miembros podría compararse con una sonda exploratoria, equipada de múltiples herramientas de prensión de la realidad, y que privilegiaría la dimensión material de la cultura en sus temáticas -y el cuerpo humano (por experimentar placer o exponerse a la experiencia) como instrumento principal de conocimiento. Así es como en el video *Grand Marquis* (2002), diferentes *performances* escanden su descubrimiento de México. Para *Nasser Klumpatsch (the Ride)*, que documenta un proyecto presentado en Sofía en 2004, Gelitin pone en movimiento el proceso mismo de la exposición efectuando en motocicleta los setecientos kilómetros que separan Viena, donde viven, de la ca-

pital búlgara donde los ha invitado una institución, y aprovechan cada etapa para alimentar con formas nuevas su destino final. La exposición es el producto de una trayectoria que las obras puntúan, como otros tantos apuntes en un mapa geográfico.

Al dúo formado por Abraham Poincheval y Laurent Tixador lo mueve una ambición similar, y llevan la lógica experimental hasta el peligro físico y mental: cada una de sus muestras reúne las huellas tangibles de una aventura llevada a cabo en condiciones extremas. De esta manera, vivieron durante un mes en una isla desierta, en una autarquía perfecta (*Total symbiose I*, 2001) o cruzaron Francia según una línea recta exacta (*L'Inconnu des grands horizons*, 2002). Luego organizaron una expedición espeleológica en un túnel que cavaron ellos, en el que se encontraban totalmente encerrados (*Horizon moins vingt*, 2008), pasaron una temporada en una cárcel, instalaron un campamento encima de un rascacielos... Apresados entre el estatuto de recuerdos de expedición y el de herramientas científicas, los objetos que se encuentran en sus exposiciones son los signos tanto de un análisis balístico, de un cálculo de trayectorias, como de un arte de la supervivencia en un ambiente hostil.

En el 2006, Mario García Torres se lanzó a buscar el hotel mítico donde residía Alighiero Boetti cuando viajaba a Kabul, el hotel One: una manera de dibujar el paso del tiempo... Intentó también encontrar a todos los estudiantes con quienes Robert Barry, en aquel entonces profesor en Halifax, había compartido un secreto que tomaba de esta forma el estatuto de una obra de arte conceptual (*What happens in Halifax stays at Halifax*, 2005). Alfred Hitchcock llamaba "Mc Guffin" al objeto inalcanzable que persiguen todos los personajes de sus

películas; el artista-viajero considera fácilmente la historia como un "Mc Guffin", el punto de fuga en que el elemento de suspenso permite organizar el desfile de las formas.

Cucumber journey (2000), de Shimabuku, es una obra típica del artista japonés; traza líneas de errancia en la superficie de la tierra a partir de un argumento de partida cercano a los "Mc Guffins" hitchcockianos: pretextos para una puesta en movimiento. Para este recorrido en barco de Londres a Birmingham, por un canal del siglo XVIII, Shimabuku toma la producción de *pickles* como lo que está en juego poéticamente en una deriva: "Las verduras y los pepinos que había comprado frescos en Londres ya estaban en conserva cuando llegué a Birmingham. (...) Durante el trayecto, la gente me dio recetas de pickles, y miré las ovejas, los pájaros y las hojas que flotaban en el agua. Y miraba los pepinos transformándose lentamente en pickles".⁸¹ Se podría comparar este proyecto con el de Jason Rhoades, *Meccatuna* (2003). Contrariamente a Shimabuku, él no viajaba con los objetos que desplazaba: su intención era que un atún vivo fuera de peregrinación a la Meca; pero ante las dificultades, Rhoades proyecta luego hacer viajar un sushi de atún, antes de contentarse, finalmente, con atún en lata...(5).⁸² Estos dos proyectos ponen en juego el sentido doble de la palabra *expedición*, entre la excursión y el envío.

⁸¹ Gacetilla de prensa de la exposición en la Galería Air de Paris, París, 2003.

⁸² "The Meccatuna (2003) piece in New York started out as a very simple idea to take a live tuna on a pilgrimage to Mecca. I tried to figure out how to do it, if it was possible or not, and it turned out it was hard. To keep the tuna alive, you have to keep it swimming. But I thought it would have been very beautiful to take a tuna to Mecca. And then it went to Sushi Tuna, and that was also hard. Then it turned into Canned Tuna. That's the one I achieved for the show in New York", ("Conversation with Michele Robecchi", *Contemporary*, nº 81).

A veces, contrariamente a estas experiencias de la errancia, lo que importa son los datos del recorrido, los puntos de partida y de llegada. El 23 de junio de 2002, un desfile extraño sale del MOMA de Nueva York, obligado a cerrar un tiempo por obras; se dirige hacia su dirección provisional, en el barrio de Queens. Sus participantes van blandiendo reproducciones de obras de la colección del museo, Picasso, Giacometti o Duchamp. Esta obra de Francis Alys, igual que la marcha que organizó poco tiempo antes en la región de Lima en Perú, pertenece al género del *desfile* que, como lo recuerda Pierre Huyghe, "es otra actuación de la idea de la migración". En Nueva York, prosigue este, los desfiles anuales los organizan mayormente las comunidades de inmigración que reproducen simbólicamente su éxodo (6).⁸³ La marcha colectiva representa por lo tanto el equivalente temporal del monumento: se trata de un *replay*, o mejor de un *reenactment*, de la muestra de un momento histórico cuyos actores usan una partitura libre para crear una imagen en movimiento.

La forma y la iconografía del desfile o de la manifestación, usados muy a menudo desde principios de los años 90, remiten a un acontecimiento que hay que celebrar o reivindicar para usarlo como base en el presente. Cuando Philippe Parreno contrata a niños para llevar pancartas y gritar el eslogan "No more Reality", reivindica la intrusión de la ficción y del efecto especial en los protocolos de constitución de la realidad común (*No More reality 2*, 1991). Tres años después, en colaboración con Carsten Höller, recurre nuevamente a la forma de la manifestación, en

⁸³ Entrevista con G. Baker, *op. cit.*

este caso para pedir la liberación de un "ser" aparentemente monstruoso pero cuya identidad seguirá siendo enigmática⁸⁴. Concebida para expresar pedidos colectivos, la manifestación se vuelve aquí la proyección de deseos individuales, el signo de una atomización de las reivindicaciones y de los relatos: al pie de la imagen de la masa que camina, los subtítulos vienen de allí en adelante redactados por autores individuales. En la época modernista, por el contrario, el individuo podía llevar el mensaje de un grupo. En la utilización de este tema por Alys, Huyghe, Parreno o Jeremy Deller (que organizó un desfile de minorías para el *vernissage* de *Manifiesta 2004* en San Sebastián), lo que cuenta es la puesta en movimiento de un principio, la activación de una estética. Un grupo se echa a andar, produce una imagen por su extracción de la muchedumbre, observada por la muchedumbre misma.

Lo que se destaca de la multiplicación de los proyectos nómadas o expedicionarios en el arte contemporáneo, es la insistencia en el desplazamiento: frente a representaciones fijas del saber, los artistas lo accionan construyendo mecánicas cognitivas productoras de intervalos, de tomas de distancia respecto a las disciplinas instituidas y de puestas en movimiento de los conocimientos. La globalización ofrece una imagen compleja del mundo, fragmentada por particularismos, fronteras políticas, aunque formando una única zona económica. Los artistas de hoy recorren esta extensión, insertando las formas que producen en redes o líneas: en las obras que generan hoy efectos de saber,

⁸⁴ Carsten Höller y Philippe Parreno, Exposición *Inocente y encarcelado: "Pero lo que me reprochan es haber abandonado a mi primer amor"*, Galería Air de Paris, París, 1994.

el espacio contemporáneo se deja ver como una extensión de cuatro dimensiones, en la que el tiempo es una de las coordenadas del espacio. Tal calidad se percibe en obras como las de Rirkrit Tiravanija, quien duplica o reconstruye someramente los lugares donde residió (*Apartment 21, Tomorrow can shut up andgó*), o las de Gregor Schneider, que amplía su casa según las dimensiones del pasado y del futuro transformándola en una construcción interminable. En este caso también, se considera el espacio como un solo bloque con el tiempo. Dicha intrincación, y las diferentes figuras que genera, constituyen la base de esta estética de la expedición.

Forma-trayecto (2): topología

El viaje no es pues solamente un tema que está de moda, sino el signo de una evolución más profunda, que afecta las representaciones del mundo en que vivimos y nuestra manera de vivir en él, concreta o simbólicamente. El artista se transformó en el prototipo del viajero contemporáneo, en el *homo viator*, cuyo paso a través de los signos y de los formatos remite a una experiencia contemporánea de la movilidad, del desplazamiento, de la travesía. La pregunta es pues: ¿cuáles son las modalidades y figuras de dicha *viatorización* de las formas artísticas?

El viaje es ya una forma en sí, lleva una matriz visual que va reemplazando a la frontalidad publicitaria del pop o a la enumeración documental del arte conceptual, para citar dos formas usadas ampliamente todavía en el arte de hoy. La aparición del trayecto como principio de composición tiene su inicio en un haz

de hechos que pertenecen a una sociología de nuestro ambiente visual: la globalización, la banalización del turismo, también la irrupción de la pantalla de ordenador en la vida cotidiana, que se puede fechar en los años 80 pero que se aceleró desde el principio de los años 90 con la explosión de la red Internet. Con la práctica del *websurfing* y de la lectura por *links*, la red generó prácticas específicas, que repercuten en los modos de representación y de pensamiento. Este modo de importancia absoluta de lo visual se caracteriza por la presencia simultánea de superficies heterogéneas, que el usuario relaciona entre ellas por un plan de navegación o una exploración aleatoria. La marcha mental que propone esta herramienta, entre una multitud de links, de carpetas dispuestas en la superficie de la pantalla u ocultas bajo interfaces, *banners* y *pop-ups*, introduce una manera cinética de elaborar objetos, y que bien podría fundamentar la escritura visual de nuestra época: la *composición por trayecto*.

De un modo más general, nuestro universo globalizado pide nuevos modos de notación y de representación: nuevas vidas cotidianas, directa o indirectamente, se desarrollan en un plano más amplio y dependen desde ahí en adelante de entidades trans-nacionales. La figuración de espacios no-estáticos implica la construcción de códigos nuevos, capaces de aprehender las figuras dominantes de nuestra imaginación (la expedición, la errancia, el desplazamiento), operación que no consiste solamente en agregar un vector de velocidad a paisajes fijos. Las trayectorias cognitivas imaginadas o vividas por los artistas del principio del siglo XXI pueden ser restituidas por formas hipertextuales, composiciones cuyo *desarrollo* permite hacer entrar en resonancia las temporalidades, los espacios y

las materias heterogéneas que constituyen los procedimientos que ellos o ellas ponen en obra. En la mayor parte de las obras de Pierre Huyghe, Liam Gillick, Mike Kelley, Francis Alys o Tacita Dean, para citar solamente a algunos artistas ejemplares de esa evolución, la forma de la obra expresa un recorrido, un trayecto, más que un espacio o un tiempo fijo. La puesta en forma pasa aquí más bien por la composición de un punto de fuga, e incluso un programa de traducción, que por la elaboración de un plano o de un volumen: dejamos el campo de la geometría euclidiana por el de la topología.

¿Qué es la topología? Es una rama de la geometría en que no se mide nada, no se comparan cantidades. En cambio, se establecen los invariantes cualitativos de una figura, por ejemplo deformándola, como cuando se dobla una hoja de papel, o cuando se hunde un objeto de una dimensión en otra para verificar si subsisten constantes luego de este cambio de dimensión. Se examinan los bordes de las superficies: ¿qué es lo que la construye? Durante los últimos años de su seminario, entre 1972 y 1980, Jacques Lacan decide volver a formular los términos de su enseñanza recurriendo a figuras topológicas, utilizando *anillos de Moebius*, *nudos borromeos*, *toros o botellas de Klein*, como otros tantos "matemas" útiles para su empresa de formalización del inconsciente. Si el objeto (a), la hiancia alrededor de la que "giran" las formaciones del inconsciente constituye el primer término de la cadena deseante que se forma en cada individuo (el origen de su circuito pulsional), el inconsciente lacaniano podría verse esquematizado como una cadena de significantes (contenidos, síntomas...) bajo los que los significados pasan, mediante objetos mentales que desempeñan el papel de los

puntos capitoné usados por el tapicero. Con la topología, Lacan intenta elaborar una cartografía del inconsciente.

Los trabajos de Thomas Hirschhorn, Jason Rhoades, Rirkrit Tiravanija o John Bock, aunque de índole muy diferente, presentan todos una característica común: la dispersión espacio-temporal de sus componentes. Para el que mira, no hay ninguna forma inmediatamente reconocible (sea geométrica u orgánica), ningún acuerdo cromático, ningún dibujo aparente, que venga a organizar lo que aparece como la reunión aleatoria de elementos dispares. Hay que penetrar las instalaciones, entrar en la lógica interna que estructura el espacio de la obra. Entonces se percibe un flujo que se despliega, dentro del cual el visitante puede por sí mismo organizar las formas según el recorrido de estas. Tal idea de la exposición como un "espacio fotogénico" que un mirante-actor vendría a recortar en secuencias había sido introducida brillantemente por el proyecto *Ozono* (1989), una serie de exposiciones producidas por Dominique González-Foerster, Bernard Joisten, Pierre Joseph y Philippe Parreno acerca de la imagen del "agujero en la capa de ozono" considerada como una "pila iconográfica" apta para alimentar un proyecto colectivo e *in progress*. Esta figura del visitante activo se ha generalizado, pero de una manera implícita: este es el caso de una instalación de Thomas Hirschhorn a la que, literalmente, uno va para extraer, para sacar del montón, para ensamblar por sí mismo los fragmentos expuestos en un espacio saturado.

El arte minimalista insistía en la experiencia fenomenológica que al mirante le tocaba vivir: cuestionaba el espacio que lo rodea, también el saber que le permite identificar una obra de arte. En una exposición de Jason Rhoades o de Thomas

Hirschhorn, al que mira se lo solicita desde todas partes: le resulta imposible abarcar con un solo vistazo la totalidad de la instalación, incluso de entrada es evidente que no puede verlo todo. Se encuentra con una corriente caótica de signos, que excede su capacidad de dominar el espacio en que está: una forma-trayecto lo lleva, es arrastrado en una línea espacio-temporal que va más allá de la noción tradicional de ambiente. *24 horas Foucault*, de Thomas Hirschhorn (2003), jugaba con ese exceso: en una instalación gigantesca que contenía una cantidad impresionante de informaciones, se podía consultar la totalidad de las apariciones de Michel Foucault en la radio y en La televisión, una masa deslumbrante de documentos visuales y las obras completas estaban ubicadas al lado de un ejército de fotocopiadoras; finalmente, diferentes oradores se sucedieron hora tras hora en la sala de conferencia situada en el centro del dispositivo, desde el sábado al mediodía hasta el domingo al mediodía... La forma-trayecto se define antes que nada por el exceso de informaciones, que obliga al mirador a entrar en una dinámica y a construir un recorrido personal.

Si los trabajos de Jason Rhoades o de Thomas Hirschhorn han encontrado inmediatamente un eco tal, es porque su principio de composición juega también con esa saturación de la que nuestra época se sabe intuitivamente tributaria. Amplios *displays* de elementos heteróclitos, a veces agrupados por series, por afinidades -o en el caso de Hirschhorn, a partir de un nombre de autor- sin que ningún orden estructural sea verdaderamente perceptible... Tales obras inauguran un régimen específico del signo: más allá de la serialidad pop/minimal de los años 60 y de las fragmentaciones de los años 80, ponen en escena un efecto

de *masa crítica visual* a través de la acumulación caótica de informaciones y de formas producidas por la industria. Dichos signos coexisten, se agrupan en masas de datos, se separan de vuelta en el espacio, irrumpen en la calle. Eso es tanto como decir que ya no hay nada en común entre este tipo de aglomeraciones y las agrupaciones de objetos operados en los años 60 por Arman, ni con las composiciones mecánicas de Jean Tinguely, que nunca quedan muy alejadas de lo antropomorfo. En cambio, la forma-trayecto contemporánea combina las formas de la ruina (la cultura después del relato modernista) y la del mercado de pulgas (la economía *e-bay*) en espacios no jerarquizados y no específicos (el capitalismo mundializado).

La *forma-trayecto* abarca la unidad de un recorrido, da cuenta de una marcha o la duplica: a través de un principio de composición basado en líneas trazadas en el tiempo y el espacio, la obra se desarrolla (tal como el inconsciente lacaniano) como una cadena de elementos articulados entre sí -y no en el orden de una geometría estática que le daría una unidad. Tal concepción espontánea del espacio-tiempo, que encontramos en las obras de los artistas más innovadores de nuestra época, nace en un imaginario nómada que concibe las formas en movimiento y en relación con otras; un imaginario en el que tanto la geografía como la historia representan territorios que recorrer. *Mobilis in mobili*, móvil entre los móviles: este era el lema del capitán Nemo de Julio Verne... La iconografía del desplazamiento global encuentra en los flujos caóticos de estas formas-trayectos su punto de anclaje. Pero su aparición corresponde también a una época en que la *multiplicación* llega a ser la operación mental predominante: luego de la *sustracción* radical del modernismo

naciente, luego de las *divisiones* analíticas del arte conceptual a la búsqueda de las fundaciones de la obra de arte, luego del eclectismo posmoderno en que la *suma* fue la figura central, nuestra época está obsesionada por lo múltiple. Saberes y formas son trabajados por la hibridación, a la que se supone generadora de seres y objetos producidos por la multiplicación. Una simple navegación en Internet a la búsqueda de una información deja entrever ese imperio imaginario de lo múltiple: cada sitio explota en una mirada de otros, la red es una máquina conectora proliferante. Y el arte de los años 2000, cuya base formal se constituye en conexiones y líneas de tensión, representa cada vez menos el espacio como una extensión en tres dimensiones: si el tiempo no es un atributo del espacio (Henri Bergson se ocupó ampliamente de esta idea), en cambio permite multiplicarlo infinitamente. La multiplicación se vuelve una de las dimensiones del espacio-tiempo contemporáneo: hay que despejar, vaciar, eliminar, crear su propio camino en medio de una selva de signos.

Los componentes de una forma-trayecto no están forzosamente reunidos en un espacio-tiempo unitario. Esta puede remitir a uno o varios elementos ausentes, alejados físicamente, pasados o futuros. Puede tratarse de una instalación conectada con acontecimientos ulteriores o con otros lugares; al contrario, puede reunir en un mismo espacio-tiempo las coordenadas dispersas de un recorrido. En ambos casos, la obra de arte se presenta bajo la forma de un desarrollo, de una disposición de secuencias que hacen desconfiar de su presencia objetiva y transforma en intermitente su "aura". La obra se transforma entonces en índice de un itinerario. *Park - A Plan for escape*, de Dominique González-Foerster, responde a esta definición.

"Ni siquiera se puede decir claramente dónde empieza estoy dónde termina, comenta el artista. *¿Detrás de ese árbol, más allá de aquella nube?*"⁸⁵ Tobías Rehberger crea esculturas que explotan la distancia geográfica: *Traballant / Trabajando / Arbeitend* (2002) se articula en torno a una lámpara de acrílico expuesta en Barcelona, que se apaga cuando el artista sale de su taller en Frankfurt. Y el trabajo de Gregor Schneider, centrado en la transformación de su casa en una obra laberíntica y obsesiva, muestra en sus exposiciones elementos documentales acerca de una obra situada como en otra parte. En la mayor parte de sus obras, Philippe Parreno juega a modular el espacio-tiempo: *The Boy from Mars* (2003) se presenta así como un DVD desechable que se puede visionar una sola y única vez, que documenta un proyecto arquitectónico realizado en Tailandia, *Battery House*, un espacio público alimentado en energía por la fuerza motriz de búfalos o elefantes. Luego volvemos a encontrar este mismo proyecto bajo la forma de un afiche fosforescente, o de un cartel luminoso. ¿Cuál es el lugar de la obra? Es múltiple, y formado por el conjunto articulado de sus modos de aparición.

Luego de una temporada en alguna parte del mundo, Franz Ackermann reconstituye de esta un "mapa mental" que integra, además de los elementos puramente cartográficos, recuerdos y anotaciones personales. Tales formas y tales datos serán integrados luego en grandes composiciones pictóricas, que se desarrollan a veces en volumen y construyen el espacio de exposición. Heredero de la psico-geografía inventada por los situacionistas, Ackermann representa una experiencia contemporánea del espa-

⁸⁵ Daniel Birnbaum, *Chronologie*, Dijon, Les Presses du Réel, 2007, p. 89. [*Chronology*, Berlin/New York, 2005.]

cio: invención de una pintura que se haría topografía, aplicación de color sobre GPS, traza formas-trayectos con el objetivo de constituir un atlas de la mutación de los espacios urbanos. Sus cuadros se construyen a partir de un tejido de planos coloreados más o menos estrechamente imbricados, alternativamente fluidos o angulosos, en que se destacan fragmentos de figuras tomadas en una red de líneas sinuosas. En sus instalaciones, una tela será enlazada con una estructura metálica, prolongada por objetos, fotografías, dibujos. Una exposición de Franz Ackermann hace pensar también en una pantalla de ordenador en tres dimensiones, en cuya superficie se hubieran abierto múltiples carpetas, ventanas de datos heterogéneos que tratan de un lugar. La pintura contemporánea parece trabajada por esta voluntad de representar la experiencia del espacio vivido por el individuo contemporáneo, a través del cruce de redes espaciales y temporales, las figuras del *entramado* y de los planos superpuestos. Tal ambición coincide con la del cartógrafo en la era del GPS, que añade a las imágenes satelitales los flujos de comunicación y las vías de transporte que constituyen la realidad del territorio verdaderamente recorrido por el individuo. En un espacio humano en adelante dividido por zonas y saturado, toda geografía viene a ser una psicogeografía -incluso una herramienta de geocustomización del mundo.

Esta intuición está en la pintura de artistas tan distintos como Michel Majerus, (fallecido en un accidente en 2002), Milton Manetas, Matthew Ritchie o Julie Mehretu. El tema de la obra de Majerus era el espacio urbano, captado a gran velocidad: sus ampliaciones de logos o de detalles de packaging industriales atravesados por pinceladas expresionistas, mezclados en composiciones

monumentales que compiten con las pantallas gigantes de las megápolis asiáticas, dibujaban una especie de cartografía emocional del consumismo. La pintura de Manetas procede como mecánicamente del espacio ofrecido por Internet: el paisaje de la técnica se mezcla en ella con la realidad afectiva del individuo, cuya experiencia en su totalidad parece tanto filtrada por la pantalla como generada por ella. Matthew Ritchie, a partir de una cosmogonía imaginaria procedente de una descomposición de la realidad química del mundo, utiliza un vocabulario pictórico abstracto para formar un amplio fresco cuántico que vuelve a encantar la ciencia. En cuanto a Julie Mehretu, sus telas superponen varios estratos de representación del espacio construido en que nos movemos, creando así el equivalente contemporáneo de los ambiciosos proyectos topográficos del siglo XIX -de los que el joven William Turner, por ejemplo, fue uno de los actores en el Reino Unido. La *forma-trayecto* pictórica posee, en dos dimensiones, las características del mapa geográfico, y en tres dimensiones, las de la cinta, incluso de la banda de Moebius: por un lado, la pintura produce su espacio llevando informaciones a la tela; por el otro, el visitante camina a lo largo de un flujo que se devana como un texto fragmentado.

"Los aborígenes no concebían el territorio como un pedazo de tierra delimitado por fronteras sino más bien como una red de 'líneas' y de vías de comunicación entrecruzadas. Todas las palabras que usamos para decir 'país' son las mismas que las palabras para 'líneas'."⁸⁶ El escritor Bruce Chatwin introducía de esta manera su descripción de los *walkabouts* practicados

⁸⁶ Bruce Chatwin, "Le Chant des pistes" en *Œuvres complètes*, París, Grasset, 2005, p. 661; trad. cast.: *Los trazos de la canción*, Barcelona, Península, 2000.

por los aborígenes australianos, cuya asimilación por Occidente podría ser el origen de una verdadera revolución topográfica. El *walkabout* es un viaje ritual, por el que el aborigen sigue los pasos de su ancestro y "canta el país" recorriéndolo: cada estrofa recrea la creación del mundo, ya que los ancestros crearon y nombraron las cosas por el canto. "Lo que los blancos solían llamar el *walkabout*, el 'viaje por el país' -escribe Chatwin- era en la práctica una especie de bolsa-teléfono rudimentario que permitía la circulación de mensajes entre gente que no se veía nunca y que podía hasta ignorar la existencia los unos de los otros."⁸⁷ ¿Cómo no ver en la visión del espacio revelada por el *walkabout* una hermosa metáfora de la exposición de arte contemporáneo, y el prototipo de la forma-trayecto? La topografía, tan utilizada por los artistas de hoy, define un lugar pictórico orientado hacia los desplazamientos reales en la vida cotidiana del espectador especializado. El caminar constituye un texto en sí, que la obra de arte traduce en el idioma de la topología.

Aunque forme una línea, lo radicante no se reduce a una linealidad unidimensional. Si el yo tiene como función unificar las distintas líneas perceptivas y cognitivas de un individuo, sabemos que este, con el equipamiento de tecnologías que modifican profundamente su experiencia del espacio-tiempo, no puede reducirse a la definición clásica del tema de un relato monográfico lineal. El arte actual nos muestra cómo se puede reorganizar la materia vivida a través de dispositivos de representación y de producción que corresponden a la emergencia de una nueva subjectividad, que exige sus modos de representación.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 661.

Esa es la pregunta que Doug Aitken se hace: "¿Cómo puedo superar esa idea de la linealidad que se refuerza constantemente? ¿Cómo puedo hacer que el tiempo se comprima o se estire, y no se despliegue solamente de esa manera estrecha?".⁸⁸ La forma-trayecto, aunque expresa un recorrido, pone la linealidad en crisis al inyectar tiempo en el espacio y espacio en el tiempo.

Forma-trayecto (3): bifurcaciones temporales

Quizás no fuera descabellado pensar que, en la representación imaginaria que un individuo de principios de este siglo XXI tiene del mundo, el espacio y el tiempo terminan confundándose e intercambian sus propiedades. Sabido es que el tiempo se identifica espontáneamente con la *sucesión*, y el espacio con la *simultaneidad*: ahora bien, y repitámoslo, vivimos tiempos en que ya nada desaparece sino que todo se acumula bajo el efecto de un archivado frenético; tiempos en que las modas han dejado de sucederse para coexistir bajo forma de *tendencias* poco duraderas, en que los estilos ya no representan marcadores temporales sino desplazamientos efímeros que se producen indiferentemente en el tiempo y en el espacio. La *Hipe*, o la moda miniaturizada... Para el modernismo, el pasado representaba la tradición que, fatalmente, lo nuevo venía a suplantar... Al posmoderno, el tiempo histórico se le aparecía bajo la forma de un catálogo o un repertorio. Hoy en día, es en términos territoriales como el pasado se define: si se viaja, es a

⁸⁸ Saul Anton y Doug Aitken, "A thousand words", *Artforum*, mayo 2000.

menudo para cambiar de época. En un movimiento inverso, consultar un libro de historia del arte remite a una geografía de estilos y técnicas contemporáneas. Antaño, una ciencia se había fundado en esa proyección del tiempo en el espacio: la antropología. A diferentes zonas del planeta corresponden secuencias temporales, lo que hace que "el más-allá" se transforme espontáneamente en "el pasado".⁸⁹ Detrás de la distancia geográfica, ¿lo que busca el turista contemporáneo no será más bien un desarraigo temporal? Y la fascinación que ejerce hoy en los artistas la ciudad de Berlín, ¿no vendrá de esa coexistencia de dos líneas históricas distintas, la de la democracia popular alemana y la de la república federal dentro de un mismo espacio? Según Claude Lévi-Strauss, "un viaje se inscribe simultáneamente en el espacio, en el tiempo y en la jerarquía social"...⁹⁰

Estética borgiana: la obra del escritor argentino contiene múltiples alusiones a la espacialización del tiempo, a su naturaleza laberíntica y no-lineal, bifurcante. Tras las huellas del obispo Berkeley, Jorge Luis Borges considera el movimiento temporal como algo que va del futuro hacia el pasado -y, por lo tanto, como una fabricación perpetua de pasado... En su cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", imagina una civilización cuyos habitantes hubieran desarrollado una relación original con la metafísica: "El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial".⁹¹ Producir, descubrir,

⁸⁹ Johannes Fabian y J. Faber, *Time and the other: how anthropology makes its objects*, Columbia university press, NY, 1983. Citado por Hal Foster, *op. cit.*, p. 220.

⁹⁰ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, p. 68.

⁹¹ Jorge Luis Borges: "Tlön, Uqbar, Orbis tertius" en *Œuvres complètes*, t. I, París,

desenterrar son allí, entonces, lo mismo, hasta tal punto que los arqueólogos de Tlön pueden inventar los objetos como exponer los que desentieran realmente. ¿No se hacen *descubrimientos* en el pasado igual que en el presente? El arte contemporáneo está cerca, al parecer, del pensamiento de los filósofos de Tlön. En las relaciones complejas que hoy en día mantienen numerosos artistas con la Historia, y ya ratificado el fin de la búsqueda de lo "nuevo" que estructuraba el relato de las vanguardias artísticas, un *descubrimiento* formal, una vinculación de lo pasado con lo presente, se ven hoy tan valorizados como una anticipación del arte futuro -puesto que, paradójicamente, este tipo de ejercicio pertenece al pasado, como la idea de un arte del porvenir a la elaboración del presente.

Si el tiempo se ha especializado hoy, la fuerte presencia del viaje y del nomadismo en el arte contemporáneo se refiere a nuestra relación con la Historia: el universo es un territorio cuyas dimensiones, tanto temporales como espaciales, pueden ser recorridas. Los vínculos que mantienen los artistas contemporáneos con la historia del arte se dan hoy bajo el signo del desplazamiento, por el empleo de formas nómadas o por la adopción de vocabularios que vienen de "el más-allá". El pasado está siempre presente, por poco que uno acepte trasladarse a él. Tomemos el ejemplo del proyecto de expedición que llevó a cabo Pierre Huyghe en 2002: si se examinan las formas que este generó (desde las fotografías preparatorias hasta la presentación de la comedia musical *A journey that wasn't* en Nueva York tres años más tarde), advertimos que la tela de fondo iconográfica

Éditions de la Pléiade, p. 457; versión original: *Obras completas 1925-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 435.

de este ciclo de obras encierra numerosas referencias históricas, desde la edad de oro de los viajes de descubrimiento hasta las circunstancias de la invención del fonógrafo... La *forma-trayecto* es una forma-orientación, un operador de conexiones entre tiempo y espacio. Y en Pierre Huyghe, es la combinación de ambos, por la elaboración de estructuras de exposición articuladas por una armadura, lo que le da al objeto el aspecto de un acontecimiento en curso, produciendo al mismo tiempo espacios gracias a materiales temporales.

¿Viaje en el espacio o en la historia? En 1998, Rirkrit Tiravanija organizó una expedición de un mes en un *motor-home*, recorriendo Estados Unidos acompañado por cinco estudiantes en arte tailandés que nunca habían estado allí. Su periplo, puntuado por visitas a los lugares míticos de la cultura americana como el Gran Cañón, Disneylandia, Las Vegas, la residencia de Elvis Presley en Graceland, la casa donde nació Abraham Lincoln o la Kent State University, los llevó a través del país, de este a oeste. Durante el trayecto, Tiravanija y sus compañeros de equipo animaron un sitio web que funcionaba en directo y produjeron videos, antes de repatriar a Filadelfia el conjunto de las informaciones e imágenes así recolectadas.⁹²

El artista radicante construye de esta manera sus recorridos tanto en la historia como en la geografía. A la radicalidad modernista (que quería volver al origen para borrar el pasado-tradición y refundarlo sobre nuevos cimientos) sucede así una subjetividad radicante, a la que se podría definir como una modalidad nueva de la representación del mundo: un espacio

⁹² Exposición realizada en el marco de un programa que lleva el título "Museum studies 4", Museum of Philadelphia, abril/mayo 1998.

fragmentario, en que lo virtual y lo real se confunden, para el que el tiempo constituye una dimensión suplementaria del espacio. Sin embargo, tal unificación se parece como dos gotas de agua al objetivo final del capitalismo globalizado: traducido en términos económicos, se trataría de un inmenso mercado común, una zona franca que ninguna frontera segmentaría. Porque el tiempo y la Historia, como las fronteras, son agentes discriminantes, factores de división, elementos perturbadores que la lógica quiere atenuar diluyéndolos en el espacio sin asperezas del librecambio. ¿Cuál es la única solución que se ofrece a los artistas para no contribuir a tal proyecto de cultura edulcorada global? La que consiste en activar el espacio por el tiempo, y el tiempo por el espacio: reconstituir simbólicamente líneas de fractura, divisiones, encierros, pasadizos, ahí donde se instauro el espacio fluidificado de la mercancía. En suma, trabajar en cartografías alternativas del mundo contemporáneo y en procesos de *filtración*.

Stories are Propaganda (2005), una película dirigida por Philippe Parreno y Rirkrit Tiravanija, nace de una errancia por Guangzhou, la zona más urbanizada en China. "Este es un viaje en un paisaje urbano infinito -explican los artistas. Una serie de señales escenifican los fragmentos de un mundo paralelo, una impresión de periferia. [...] Una información que se ilumina una vez y luego desaparece."⁹³ Esta película se compone pues de imágenes fijas -un espectáculo televisivo, un conejo albino, un muñeco de nieve de arena... Igual que en *Fade to Black*, la serie de afiches fosforescentes de Philippe Parreno, el tiempo

⁹³ Estas líneas, como las siguientes, pertenecen al volante que acompaña la película, donde se transcribe el texto de la voz en off.

de lectura es limitado y la imagen se desvanece rápidamente, por intermitencias. La banda de sonido hace escuchar la voz de un niño leyendo un texto que describe una época pasada, la "de antes de la globalización del cappuccino, del sushi y de la rúcula/ Cuando no era un héroe una persona de cada dos/ Antes de que tuviéramos una identidad on line/ Antes de que la música fuera la banda-sonido de nuestras existencias". En este caso nuevamente el desplazamiento espacial es también un viaje por el tiempo... En cuanto a la instalación propiamente dicha, usa los códigos anticuados del cine de barrio (una cortina de terciopelo rojo que se abre a mano) pero se ve contrarrestada visualmente por la inscripción del título en la superficie de la cortina: un grafiti. Cuando termina la película, se corre esa cortina y el tiempo de la visualización se cierra sobre sí mismo.

Los productos industriales, como los materiales naturales, representan vectores privilegiados para tales viajes en la cuarta dimensión. Simón Starling, arqueólogo de las relaciones entre el mundo del modernismo y la naturaleza, es uno de esos artistas que juegan con la *trazabilidad* de las cosas, analizan los componentes sociales y económicos de nuestro medio ambiente. *Rescued Rhododendrons* (1999) lo llevó de esta forma a transportar en un coche de marca sueca (un Volvo) siete plantones de rododendros desde el norte de Escocia hasta el sur de España, reconstituyendo así al revés la "migración" de dicha planta introducida en 1763 por un botanista sueco. Con *Flaga, 1972-2000* (2002), Starling recorrió en un Fiat 126, producido en 1974, un trayecto de 1290 kilómetros entre Turín, sede de la marca automotora, y la ciudad polaca de Cieszyn donde algunas piezas de este modelo de coche se fabricaban en aquel entonces. De

vuelta a Turín, Starling desarmó el motor del coche, al que había vuelto a pintar de blanco y rojo, los colores de la bandera polaca, y lo colgó en la pared, una vez "informado" por el trayecto que acababa de realizar. Al procurarse madera balsa en Ecuador para realizar una maqueta de avión francés en Australia, al transportar un cactus español hasta Frankfurt, Starling establece los modelos de los intercambios y exportaciones así como los mapas de producción por dibujos que se hacen en la realidad misma. Elogio de la metamorfosis, de la transformación permanente: desarma una cabaña pata transformarla en un barco con el que navega por el Rhin (*Shedboatshed*); recorre un desierto español en una bicicleta cuyo motor larga un agua que usa para hacer una acuarela que representa un cactus (*Tabernas desert run*).

Volvemos a encontrar la forma-trayecto, que mezcla las dos dimensiones del recorrido geográfico y del viaje en el tiempo en la obra de Joachim Koester, para quien "nada es más instructivo que una confusión de marcos temporales". Desde esta perspectiva, rastrea las huellas de personajes históricos o ficticios con el objetivo de elaborar, a partir de los materiales que recoge a lo largo de esos recorridos aventureros, obras complejas que superan la anécdota por la complejidad de las formas (6).⁹⁴ Para *From the travel of Jonathan Harker* (2003), reconstituye el viaje del personaje imaginado por Bram Stoker en *Drácula*, y sólo encuentra en Transilvania, como única huella que dejaron tanto la novela como la Historia, una especie de "Hotel Castle Dracula". Una instalación ambiciosa, *Message from Andree* (2005), tiene como

⁹⁴ Joachim Koester, "Lazy Clairvoyants and Future Audiences: Joachim Koester in Conversation with Anders Kreuger," *Newspaper Jan Mot* 43/44 (August 2005), sin paginación.

tema una expedición al Polo Norte en 1897 por el sueco Salomón Andree y su equipo, cuyo globo aerostático se estrelló en un banco de hielo, condenando a aquellos exploradores a morir de frío y de hambre. Las fotos que había sacado uno de ellos, Nils Strindberg, se encontraron treinta y dos años más tarde, y Koester las trascodificó para obtener una película extraña, un monocromo blanco deslumbrador cruzado por una lluvia de manchas espectrales negras y blancas, de rayas, de rayos de luz —lo único que queda de las imágenes capturadas hace más de un siglo. Cerca, una imagen de archivo muestra el despegue de la aeronave, evocación de aquellos sueños de expedición que marcaron el siglo de Julio Verne y Livingstone, así como un trabajo genealógico sobre nuestra nostalgia de las *Terrae incognitae*.

La expedición posee dos caras: el descubrimiento de territorios nuevos (el modelo colonial, que va de la mano con la apropiación), y la misión arqueológica que hoy en día toma una importancia real para representar una relación específica con el tiempo: es el presente en marcha hacia el pasado, que busca su historia. En cierto modo, la expedición arqueológica busca el tiempo en el espacio y es la razón por la cual constituye una metáfora que opera en numerosas obras contemporáneas. En su libro *La Configuración del tiempo*, publicado en 1962, el historiador del arte George Kubler define con una lucidez premonitoria ese nuevo campo de investigación: "En vez de disponer de un campo de formas infinito, como es el caso todavía en nuestros días, el artista tiende a pensar que estaríamos en un universo de posibilidades limitadas, pero con amplias zonas del universo todavía sin explorar -un poco como quedaban las zonas polares antes de la instalación humana- y que aquellas zonas sin explorar

podrían permitir aún la aventura y el descubrimiento. (...) En vez de considerar el pasado como una parte microscópica del tiempo frente a un futuro ilimitado, tendríamos entonces que imaginar un futuro cuyas posibilidades de cambio resultarían limitadas, aunque tendríamos que examinar también sus significaciones en el pasado".⁹⁵ El artista-explorador es el pionero de esta relación espacializada con la historia.

Otro escritor del siglo XX es una figura clave: Winfried G. Sebald. Sus relatos lo presentan en su errancia por un espacio literario ambiguo donde se mezclan lo ficticio y lo documental, poesía y ensayo erudito. Sebald diseminaba en sus libros fotografías en blanco y negro, sin leyendas, lo que lo aproxima al arte contemporáneo. A través de largos vagabundeos por Europa, desde Escocia hasta los Balcanes, Sebald indica cómo el recuerdo de la gente y los acontecimientos del pasado acosan nuestras vidas y dan forma al espacio que nos rodea. Para él, la experiencia del viaje representa un acceso privilegiado a la memoria: señala de esta manera las huellas de la Historia tanto en los edificios, los museos, los monumentos como en las habitaciones del hotel o las conversaciones con los individuos a quienes encuentra. El relato de Liam Gillick, *Erasmus is late* (1996), que trata del hermano libertario de Charles Darwin, moviéndose entre diferentes personalidades de la Inglaterra victoriana, constituía un paseo similar por un Londres a la vez pasado y presente. Por otra parte, podría decirse que la obra entera de Gillick constituye una caja de resonancia donde se

⁹⁵ George Kubler, *The Shape of time. Remarks on the History of Things*, Yale University Press, 1962. Traducción del inglés al francés por el autor; trad. cast.: *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea, 1988.

responden los procedimientos estéticos de las vanguardias y la historia del mundo del trabajo, a través de una red tupida de formas y de textos. Recordar, tanto en los libros de Sebald como en las exposiciones de Gillick, no se reduce nunca al acto de contar: el pasado se reconstruye gracias a una recolección paciente de detalles visuales o lingüísticos.

Si los videos de Jun Nguyen Hatsushiba se sitúan en un ambiente subacuático, es por motivos relacionados con la estructura misma de la memoria. Al proyectar levantar monumentos que conmemoren ciertos acontecimientos históricos, desde la guerra de Vietnam hasta la catástrofe ecológica de Minamata, Hatsushiba construye coreografías complejas que ejecutan buceadores. En *Happy new year: Memorial project Vietnam 2* (2003), los fondos subacuáticos participan de la dimensión alegórica de la obra, asimilando el pasado con un ambiente irrespirable y vagamente onírico en que hay que sumergirse. Pero ante todo representan un desierto en cuyo fondo el ser humano tiene que importar sus herramientas, sus signos y sus símbolos: un vacío. Comparando nuestro presente con las sociedades rurales de antaño, cuando la conservación del menor objeto era vital para mantener el pasado y transmitir la memoria, W.G. Sebald escribe que "sin cesar tenemos que soltar lastre y olvidar lo que podríamos recordar: nuestra juventud, nuestra infancia, nuestros orígenes, nuestros predecesores y nuestros ancestros".⁹⁶ Podríamos ver en las magias subacuáticas de Jun

⁹⁶ Winfried Georg Sebald, *Camposanto*, Carl Hanser Verlag, Munich, 2003, p. 14, citado por Gloria Origgi, "Mémoire narrative, mémoire épisodique: la mémoire selon W. G. Sebald", en "Les philosophes lecteurs", *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°1, febrero 2006, URL: <http://www.fabula.org/lht/1/Origgi.html>.

Nguyen Hatsushiba una aplicación espontánea de esta teoría: la evocación del pasado implica que se le despoje de manera extrema de las *circunstancias* que lo rodean, y que lo construyamos después mediante esbozos extremadamente formalizados, mediante bailes multicolores y efímeros que se desarrollan en un elemento neutro.

Una obra de Paul Chan, *My Birds... Trash... The future* (2004), proyección video doble en las dos caras de un mismo panel, constituye una verdadera epopeya histórica narrada con medios también muy triviales, que provienen del léxico de la infografía: un dibujo animado rudimentario en que se incrustan efectos de pop-ups, de banners intermitentes, en una gama cromática fuerte en que dominan los colores marrón, azul eléctrico y naranja. Una estética intermitente e impactante: la de la información contemporánea... Ahí están Pier Paolo Pasolini y Goya, Samuel Beckett y el rapero Biggie Smalls, en un ambiente apocalíptico cruzado por la religión y los comandos suicidas, donde los detritus van por grupos y donde se mata a pajarracos enormes e inquietantes. Esta obra de Paul Chan se parece a la película de Brian de Palma, *Redacted*, que evoca tres años después la guerra en Irak a partir de blogs redactados por soldados e imágenes capturadas por teléfonos celulares o cámaras *amateur*. En ambos casos, encontramos una pérdida de confianza para con la noción de *medium* único, como si la Historia o la actualidad no pudieran ser transcritas o transmitidas sino por lo múltiple, por la proliferación organizada de las herramientas visuales o narrativas. Este modo, formal, refleja nuestra civilización de la sobreproducción, en la que el abigarramiento espacial (e imaginario) es tal que el menor *hueco*

en su cadena crea un efecto visual; pero también designa la experiencia del *homo viator* que circula a través de los formatos y circuitos, lejos de aquella monocultura del *medium* a la que ciertos críticos quisieran limitar el arte contemporáneo.

3. Transferencias

Efecto de esta cultura de la "puesta en movimiento" (viatorización), el arte contemporáneo identifica la traducción con una operación privilegiada. Cabe decir que el modernismo había desatendido esta noción por lo muy ocupado que estaba en su proyecto posbabélico de un universalismo (occidental) cuya abstracción constituía el esperanto. En cambio, en nuestro mundo en vías de globalización, cualquier signo ha de ser traducido, o traducible, para existir verdaderamente -aunque sea en esa nueva *lingua franca* que es el inglés. Pero más allá de ese imperativo pragmático, la traducción es lo que está en juego centralmente en lo ético y en lo estético: se trata de luchar por la indeterminación del código, de rechazar cualquier código-fuente que ofrezca un "origen" único a las obras y a los textos. La traducción, que colectiviza el sentido de un discurso y "pone en marcha" un objeto de pensamiento al insertarlo en una cadena, diluyendo así su origen en la multiplicidad, constituye una forma de resistencia contra el formateo generalizado y una especie de guerrilla formal. El principio de la guerrilla es mantener las fuerzas combatientes en un movimiento perpetuo: así se evita su localización y se puede preservar su capacidad de acción. En el campo cultural, se define por el paso a signos a

través de territorios heterogéneos, y por la negación de ver la práctica artística asignada a un campo específico, identificable y definitivo.

Desde finales del siglo pasado, el acto de traducción ha invadido el campo cultural: transposiciones, cambio de dimensión, pasos incesantes entre diferentes formatos o niveles de producción, diáspora de los signos... ¿Será este un fenómeno original? Se podría contestar que el menor dibujo "traduce" ya en sí una idea o sensación, que toda obra de arte resulta de una serie de translaciones, de desplazamientos nómadas hacia una forma. Sigmund Freud demostró que la energía creadora actúa como un transformador de energía libidinal, a través de los diferentes niveles del proceso de sublimación, lo que permitió a Jean-Francois Lyotard definir la pintura como "libido enchufada en el color".⁹⁷ Ahora bien, lo que los artistas de hoy toman antes que nada del psicoanálisis es un saber acerca de las conexiones: ¿cómo se conectan las cosas?, ¿qué se produce al pasar de un régimen a otro?, ¿cuándo un signo se vuelve visible bajo diferentes formas ficticias? Contrariamente al régimen de transformación de energía descrito por el psicoanálisis, la traducción posee sus leyes y sus normas. Y, más claramente aún, pone en presencia realidades distintas y autónomas cuyo desplazamiento organiza.

Así podríamos definir el arte de hoy en función de un criterio de traductibilidad: a saber, según la índole de los contenidos que transcodifica, según la manera como los *viatoriza* y los introduce en una cadena significante. La traducción aparece

⁹⁷ Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994 [1973]; trad. cast.: *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Fundamentos, 1981.

también hoy como el imperativo categórico de una ética de reconocimiento del otro, mucho más que el mero registro de su "diferencia". Podría ser perfectamente la figura central de la modernidad del siglo XXI, un mito fundador que viene a sustituir el del "progreso" que animaba la del siglo precedente. Andy Warhol había encapsulado el paisaje mental del artista de vanguardia de los años 60 al declarar que "quería ser una máquina" -en otros términos, que buscaba, para adecuarse al universo serializado en que se movía, transformar sus facultades humanas en funciones mecánicas. Sin duda, podríamos formular la ambición del artista del siglo XXI diciendo que él o ella intentan transformarse en una red. La modernidad del siglo XX se basó en el acoplamiento de lo humano con la máquina industrial, la nuestra se enfrenta con la informática y la líneas reticulares.

Traslaciones, transcodificaciones, traducciones

Desde los años 80, el planeta vive al ritmo del movimiento general de la digitalización. Imágenes, textos y sonidos pasan de un estado analógico a un estado digital que les permite ser leídos por nuevas generaciones de máquinas y sometidos a tratamientos inéditos. Esto no deja de producir efectos en el arte contemporáneo. Por un lado, porque este movimiento afecta a las fuentes y los materiales usados por los artistas; por otro, porque produce sin cesar no sólo obsolescencia (¿cómo encontrar una videocasetera para leer un cassette viejo? ¿y qué hacemos con nuestros discos de vinilo?) sino también porque la

digitalización va destruyendo, en el orden de los equipos técnicos, las divisiones disciplinarias anteriores: en un ordenador, podemos ahora escuchar música, ver una película, leer un texto o mirar reproducciones de obras. Fin de la división del trabajo electrodoméstico. Post-fordismo cultural de uso familiar... Un sistema de códigos único, el lenguaje binario de la informática, permite de ahora en adelante pasar de un sonido a una representación gráfica o a la manipulación de imágenes de mil maneras distintas. Las imágenes se definen desde ahora por su densidad, por la cantidad de átomos que las componen. ¿Cuántos píxeles (*picture elements*)? Tal es la nueva condición de lectura y de transmisión de las imágenes, centrada en las posibilidades del ordenador, que constituye hoy la base de una gramática formal desarrollada por una nueva generación de artistas -que no necesariamente se valen de herramientas digitales- puesto que estas ya pertenecen de lleno a nuestra manera de pensar y representar, de tratar y transmitir informaciones.

Desde su generalización en los años 80, la informática doméstica se ha diseminado en todos los modos de producción y de pensamiento. Pero sus aplicaciones más novedosas en el dominio del arte son, hasta ahora, la responsabilidad de artistas cuya práctica queda muy lejos de cualquier "arte digital" -quizás a la espera de algo mejor. El ordenador no tiene mucha importancia aquí sino por las nuevas formas que genera; y en primer lugar, por esa operación mental que es central en lo digital: la transcodificación. Ese paso de un código a otro funda, en las obras contemporáneas, una visión original del espacio-tiempo que cuestiona fuertemente las nociones de origen y de originalidad: la digitalización atenúa la presencia de la fuente, cada

generación de imagen sólo representa un mero instante en una cadena sin principio ni fin. Sólo se puede volver a codificar lo que fue codificado anteriormente, y toda codificación disuelve la autenticidad del objeto en la fórmula misma de su duplicación. La obra de Kelley Walker aparece como emblemática de esa práctica de la transferencia, manteniendo los signos en formatos intermedios que permiten su diseminación, igual que esos agentes microbianos conservados a una temperatura ultra-baja para preservar su virulencia. Esos signos sin origen ni identidad estables representan los materiales básicos de la forma en la era radicante. En vez de producir un objeto, el artista trabaja en el desarrollo de una cinta de significaciones, en la propagación de una longitud de ondas, en modular la frecuencia conceptual en la que un público descifrará sus propuestas. Una "idea" puede pasar así de lo sólido a lo flexible, de una materia a un concepto, de la obra material a una multiplicidad de extensiones y declinaciones. Arte de la transferencia: se transportan datos o signos de un punto a otro, y este gesto expresa nuestra época mejor que cualquier otro. Traducción, traslación, transcodificación, paso, desplazamiento normado, son las figuras del *transferismo* contemporáneo.

Para tomar algunos ejemplos, es bajo la forma de una exposición, luego de una película y, por fin, de una ópera sobre hielo como Pierre Huyghe transcribe su viaje a la Antártida. A la historia de la reivindicación de los trabajadores de una fábrica Volvo en Suecia, Liam Gillick la transforma en una serie de secuencias esculturales minimalistas -como si obreros en huelga subtitularan una película abstracta (*Texto corto acerca de la posibilidad de una economía de la equivalencia*, 2003). Saâdane Afif utiliza las

esculturas realizadas por Andre Cadere en los años 70 como colores-código que luego transforma en acordes de guitarra tocados por autómatas (*Power chords*, 2005). También ha producido equivalentes musicales de sus propias obras bajo la forma de poemas encargados a escritores a los que luego se les pondrá música (*Lyrics*, 2005). En un video presentado en el Whitney Museum en 2006, Jonathan Wolfson traduce en el lenguaje de los signos el discurso de Chaplín en *El gran dictador*. En cuanto a Jonathan Monk, practica literalmente la traducción cuando se apropia de una obra conceptual de Robert Barry de la que traduce el enunciado en inglés a un primer idioma, luego a un segundo, a su vez traducido a un tercero, y esto hasta la pérdida progresiva del sentido original en una última frase inglesa incomprensible (*Translation piece*). En la obra de Peter Coffin, un sonido se transforma en una parte constitutiva del crecimiento de una planta verde; un pensamiento, un hilo sinuoso se materializa en un neón que evoca ciertas obra de Keith Sonnier; obras de arte modernistas, los elementos de un teatro de sombras; una compilación de piezas musicales, el tensor que va a modificar la configuración de un cerebro. Loris Gréaud registra en un encefalograma el momento en que elabora mentalmente una de sus exposiciones, produciendo de este modo un diagrama que se traducirá en impactos luminosos destinados a una serie de lámparas que parpadearán en la muestra. Lógica de las conexiones: en estas obras, cada elemento utilizado vale por su capacidad para modificar la forma de otra obra. Se podrían citar innumerables ejemplos de dichas prácticas *trans-formato*, demostrando que la invención de modos de paso de un régimen de expresión a otro constituye efectivamente una problemática fundamental del arte de los años 2000.

Cuando se evoca la noción de *traducción*, lo hemos visto ya, la topología está cerca: ambas tienen como objetivo el tránsito de una forma desde un sistema de códigos hacia otro. Topología y traducción son prácticas de desplazamiento: ¿qué es lo que se mantiene en un objeto?, y ¿qué es lo que se pierde en la operación que consiste en configurar de nuevo sus propiedades y sus coordenadas? Para definir la topología, Pierre Huyghe explica que esta "se refiere a un proceso de traducción. Cuando uno traduce, pierde algo que el original contenía. En cambio, en una situación topológica, uno no pierde nada; es la deformación de lo mismo". Y, a continuación: "[la topología es] el pliegue de una situación. Es una manera de traducir una experiencia sin representarla. La experiencia será equivalente pero siempre diferente".⁹⁸ A partir de este modelo de procedimiento, se puede descifrar muchas obras importantes producidas actualmente. Se trata de adueñarse de un paquete de informaciones e inventar para este un modo de procesar. O, en otros términos, de enchufarse en un flujo, de desviarlo hacia una dirección precisa, o sea de darle una forma.

La "condición postmedia "

Tal valorización de lo inestable contra la estabilidad disciplinaria, la elección de los flujos que vienen a cubrir las líneas-fronteras contra la circunscripción ofrecida por los diferentes medios, la decisión de pasar entre los formatos en vez de confiar en la

⁹⁸ George Baker, "Entrevista con Pierre Huyghe" in *October*, Autumn 2004, No. 110.

autoridad histórica y práctica de uno entre ellos, trastorna los cánones estéticos en que se basa la crítica contemporánea. Para describir esta zona de turbulencias, Rosalind Krauss habla de "*postmedia condition*": en un comentario brillante sobre Marcel Broodthaers, y más particularmente sobre el conjunto de obras relativas al ficticio "Museo de arte moderno -Departamento de las Águilas" del artista belga (1968-1972), Krauss ve en "el águila" genérica de Broodthaers el emblema que "anuncia no el fin del arte sino el de las artes individuales como medios específicos".⁹⁹ Es la ficción, en este caso, la que viene a ser el medio y a borrar las líneas entre arte y literatura, entre relato y forma. Más precisamente, el Museo se transforma en la obra de Broodthaers en un medio tan válido como los demás, capaz de brindar a un conjunto heterogéneo de elementos una unidad conceptual y estética. Pero ¿todo marco ficcional no podría reemplazar, con este objetivo, a los medios tradicionales? El "Departamento de las Águilas" no es sino el anunciador de una larga serie de obras realizadas entre los años 1990 y 2000, que no se basa en ninguna práctica disciplinaria específica, sino que, por el contrario, encuentra en la realidad social sus modos de producción y sus formatos.

Tal evolución es la que denuncia Rosalind Krauss: "Venticinco años después, en el mundo entero, en cada bienal y en cada feria de arte, el principio del Águila funciona como un nuevo academicismo. Ya sea que se presente como una instalación o una crítica de la institución, la instalación multimedia se ha expandido internacionalmente y se ha hecho omnipresente".¹⁰⁰ Este

⁹⁹ Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the age of the post-medium condition*, Thames & Hudson, 1999. p. 12.

¹⁰⁰ *Id.*, p. 20.

"academicismo", según su expresión, encontraría su sustancia en esa heterogeneidad formal que constituye la experiencia predominante de nuestro tiempo, encarnada en la figura del televidente que hace *zapping*. "La televisión y el video se pueden comparar con la hidra de mil cabezas, existente en infinitas formas, espacios y temporalidades, sin que ninguna instancia parezca brindar una unidad formal al conjunto. He aquí lo que Sam Weber llamaba la heterogeneidad constitutiva de la televisión..."¹⁰¹ Aparentemente, esa "condición intermedia" ("en la cual no solamente el lenguaje y la imagen sino también la cultura alta' y la cultura popular', y cualquier oposición en que se pueda pensar, se mezclan libremente")¹⁰² representa para Krauss una capitulación -y el desinterés por el medio, un signo de regresión. En la obra de Broodthaers misma, la crítica señala que todos los soportes materiales aparecen nivelados por un principio homogeneizador, por el trabajo de la cosificación [*commodification*]: por lo tanto, lo que escenificaba la ficción del "Museo de arte moderno -Departamento de Águilas" sería recibido hoy con complacencia respecto de la industria del *entertainment*.

Pensar que el arte debe arraigarse en cualquier medio (la pintura, la escultura) es una prolongación de la teoría de Greenberg del "progreso" en el arte, progreso que consiste en esencializar el arte, en depurar el medio hasta su reducción en una práctica de resistencia. ¿Resistencia a qué? El miedo ante la disgregación de los diferentes medios tradicionales depende en última instancia de una concepción pesimista de la cultura, muy presente en Greenberg, para quien la estética representaba el lugar de una

¹⁰¹ *Id.*, p. 31.

¹⁰² *Id.*, p. 31.

lucha contra un peligro inmenso, la caída del arte en el kitsch. Invirtamos la proposición: ¿y si la forma contemporánea del kitsch no fuera otra cosa que el encierro de las proposiciones artísticas dentro de los marcos dorados de la tradición? ¿Y si el verdadero arte se definiera, precisamente, por su capacidad de escapar a los determinismos simples del medio utilizado? En otras palabras, hay que luchar hoy, no por la preservación de una vanguardia autocentrada en lo específico de sus medios, como lo hacía Greenberg, sino por la indeterminación de un código-fuente del arte, por su diseminación, para que se afirme como no-reconocible -contrariamente al hiper-formateado que, paradójicamente, caracteriza al kitsch.

Formas traducidas

La transferencia: una práctica de desplazamiento, que realiza como tal el paso de los signos de un formato a otro. Al evocar el proyecto colectivo *Ann Lee*, en que participaron unos diez artistas, Philippe Parreno insiste en la noción del paso: "Es para mí un mero acto de exposición: pasar de una mano a otra un signo. *Ann Lee* era una bandera sin causa (puesto que la causa se inventa en el mano a mano)".¹⁰³ El medio utilizado para el proyecto, en este caso, no era ni el video ni otra disciplina específica, sino un personaje. Un personaje de ficción, cuyos derechos fueron adquiridos por Parreno y Pierre Huyghe en un estudio japonés, y que cada artista, de Pierre Joseph a Doug

¹⁰³ "Ann Lee: vie et mort d'un signe", "Entrevista con Frédéric Chapon", Frog #3, primavera-verano 2006.

Aitken pasando por Dominique González-Foerster o Richard Philips, podía interpretar libremente y poner en escena como quería. El proyecto *Ann Lee* aplicó de esta forma un sistema de traducciones formales basada en una renovación de la idea de medio, o mejor dicho de su sentido originario de "intermediario entre el mundo de los vivos y el de los fantasmas".

Según Walter Benjamin, una traducción permite en principio que sobreviva el original sin dejar de implicar la muerte de este. A partir de la traducción, ningún camino vuelve al texto original. *Ann Lee*, personaje de manga, terminó encontrando una muerte "jurídica" al finalizar su utilización artística; sólo existió en y por su paso de un formato a otro, por la mediación de artistas que la hicieron "vivir".

A veces, lo que se propone como tarea el artista es hacer revivir la Historia, buscando modos de traducción. En su video *Intervista* (1998), Anri Sala toma como punto de partida películas que encontró en los archivos de su madre en Albania, en los que se ve a esta participar en una reunión del partido comunista. Como las imágenes no tienen sonido, Sala las proyectó en una escuela para sordos y les pidió una transcripción de los diálogos. La artista explica que "pudieron entenderlo todo, excepto las palabras que yo entendía: marxismo-leninismo. (...) Me siento muy cercana a estas carencias, a estos agujeros a la vez insignificantes y muy significantes".¹⁰⁴ Lo que el gesto de la traducción produce es antes que nada ese resto, esa distancia: aquí, ese espacio vacío que se abre entre dos generaciones separadas por un acontecimiento histórico.

¹⁰⁴ *Art Review*, #18, January 2008, p. 30.

La geografía también se traduce. Nada más patético que esos artistas que se contentan con importar los signos de su cultura visual, luego de someterlos a un vago *lifting*, contribuyendo así a reificarlos y reificarse ellos mismos en un gesto de auto-explotación. Otros en cambio acometen la tarea de *viatorizar* su experiencia sin autocomplacerse en una simple explotación de signos. Por mucho que Pascale Marthine Tayou maneje una iconografía ampliamente dependiente de África, marca estos elementos en una obra acerba que ya no tiene nada que ver con ningún folclore. Sus *Plastic trees*, amontonamiento informe de bolsas de plástico monocromáticas, dibujan paisajes urbanos mucho más realistas que los motivos tribales a los que estamos acostumbrados. Y es por responder a la pregunta modernista por excelencia: "¿cómo acordar mi trabajo artístico con los modos de producción vigentes?", por lo que la obra de Tayou contribuye a la definición de lo altermoderno. Piet Mondrian, Jackson Pollock o Robert Smithson se plantearon la misma pregunta en su época. Tayou la contesta por la recolección, y por su decisión de instalar sus formas en la precariedad.

En cuanto a Barthélémy Togo, conecta su práctica de la acuarela con la acuarela gigante, sus motivos africanos y sus cartones para embalaje con los flujos económicos que relacionan África y las empresas multinacionales. Sooja Kim, coreana, puede desarrollar una visión inspirada en el Tao en sus exposiciones donde se juntan arte minimalista y motivos ancestrales, mientras que Surasi Kuzolwong construye procesos formales en que la producción popular tailandesa se ve "informada" por el arte minimalista y conceptual. Navin Rawanchaikul pone la estética del afiche de cine hindú y la ciencia ficción

de Hollywood al servicio de una epopeya narrativa que pone en escena, a la manera del arte conceptual, el papel del arte y su definición. Todas estas prácticas tienen en común un eje de traducción: elementos que pertenecen a una cultura visual o filosófica local se ven transferidos, desde un universo tradicional donde estaban estrictamente codificados y fijados, hasta un universo donde se ven puestos en movimiento y quedan al alcance de una lectura crítica.

TERCERA PARTE. TRATADO DE NAVEGACIÓN

1. Bajo la lluvia cultural (Louis Althusser, Marcel Duchamp y el uso de las formas artísticas)

¿Cómo capta concretamente el individuo de este principio del siglo XXI la cultura? Bajo la forma de mercancías, distribuidas por instituciones y comercios. Se mueve entonces por debajo de una verdadera lluvia de formas, imágenes y discursos, lluvia a partir de la cual se organizan actividades (creadoras) y circulaciones (consumidoras). La producción cultural constituye pues una *caída* permanente de objetos visuales, sonoros, escritos, representados, de calidad desigual y de estatutos heterogéneos, de la que el lector-espectador recoge lo que puede, con los medios de los que dispone según su educación, su bagaje intelectual y su carácter. ¿Qué hacer entonces cuando a uno le cae esta lluvia encima? En su ensayo sobre el "materialismo del encuentro",¹⁰⁵ Louis Althusser utiliza esta misma metáfora

¹⁰⁵ Louis Althusser, "Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre" [1982], en *Écrits philosophiques et politiques*, París, Stock-IMEC, 1994, t. I, p. 539; trad. cast.: "La corriente subterránea del materialismo del encuentro", en *Para un materialismo aleatorio*, Madrid, Arena, 2002.

Esta cita de Althusser abre uno de sus textos mayores, escrito hacia 1984. Algún día habrá que considerar el trabajo del autor de *Pour Marx* diferentemente, no a

para describir, siguiendo a Demócrito y Epicuro, la estructura atómica de la realidad. He aquí las primeras líneas:

Llueve.

Que este libro sea pues, primero, un libro sobre la simple lluvia. Malebranche se preguntaba "por qué llueve en el mar, las carreteras y las arenillas", ya que esta agua del cielo que, en otra parte, riega los cultivos (lo cual está muy bien), no agrega nada al agua del mar o se pierde en las rutas y las playas.

Consideremos aquí la producción cultural como Althusser la lluvia: una precipitación, un rompimiento de líneas paralelas del que sólo unos pocos átomos riegan los campos por cultivar y "sirven" realmente, aportando un elemento original, aunque ninguno resulte totalmente inútil ni totalmente carente de interés. Más allá de las cuestiones de gusto, esta lluvia de objetos culturales ahonda anfractuosidades, modifica los relieves y los cursos naturales de la sociedad humana. La masa es una cosa, sus átomos (o sea: tal o cual obra) son otra. En última instancia, cada átomo es pues susceptible de utilidad, a condición de ser

partir de los clichés vinculados con la generación de mayo del 68 y la quiebra del "comunismo real", aunque no es aquí el lugar para tal emprendimiento. Como lo revelan sus obras póstumas, pero como lo anunciaba ya su búsqueda incesante de una filosofía materialista liberada de la teleología y del racionalismo hegelianos, Althusser quedará antes que nada como el instigador de una renovación del nominalismo, ilustrada por su concepto de "materialismo aleatorio", mientras que su pensamiento se articula en torno a conceptos claves como los de la locura, la práctica, la ocasión y la ideología. Para otra lectura del concepto de encuentro, remitimos a nuestro ensayo *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998, cap. "L'Esthétique relationnelle et le matérialisme aléatoire", p. 18; trad. cast.: *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

orientado hacia la zona adecuada. Según una perspectiva al uso, el valor reside en el destino siempre provisional de un objeto, que no es en ningún caso absoluto: el juicio estético se aplica a circunstancias. La obra de arte es un lugar, una *ecceidad*, un paisaje susceptible de modificarse o des-figurarse por la acción de la *lluvia cultural*, que viene a perturbar el sistema de relaciones que la producen en cuanto obra.

Solicitando aquí el pensamiento de Althusser, esbozaremos una réplica tímida del gesto fundador de su procedimiento filosófico, volviendo sobre la obra de Marcel Duchamp; del mismo modo que él cuando fundó su pensamiento en una "relectura" de los escritos de Karl Marx de los que intuía que constitúan una pura ciencia cuya filosofía, inhallable, quedaba por inventar. Los comunistas de estado habían leído Marx a partir de Hegel, o sea según una perspectiva preexistente pero que no correspondía para nada a su verdadera naturaleza - en suma, que "no funcionaba", según Althusser... Como un coche diesel al que uno se empeñara a echarle gasolina. ¿No será por haber "leído" a Duchamp a partir de sistemas de pensamientos que no le corresponden tampoco para nada por lo que no se puede deducir de su práctica una estética aún inédita?

Apropiación y neoliberalismo

Louis Althusser define la ideología como la "representación imaginaria que se dan los hombres de sus condiciones reales de existencia". Y, por extensión, la representación que tenemos de las actividades de los demás. En el campo del arte, si la noción

de ideología impregna evidentemente el discurso crítico, la lectura de las obras, su modo de presentación y de categorización, condiciona también con una fuerza equivalente las prácticas de los artistas. Una "representación imaginaria" preexiste a sus actuaciones, de la que se salvan en mayor o menor medida, y a la que cuestionan con fortunas diversas. Ahora bien, por el hecho de la emergencia de una cultura del uso, es posible hoy en día señalar ciertas nociones fundadoras del arte del siglo anterior, y entre ellas uno de sus arquetipos: la apropiación, habiéndose convertido el término *appropriation art* desde los años 60 en una expresión-reflejo de la crítica anglosajona.

Usar las formas existentes, he aquí una actividad que no es ninguna novedad. ¿No habrán copiado, interpretado, reciclado todos los artistas a los maestros del pasado? Este tipo de prácticas encuentra en Pablo Picasso una figura ideal, una especie de fijador, hasta el punto de encarnar por sí mismo el reciclaje. El admirador de las *Meninas* de Velázquez, el genial visitante de Ingres o de Nicolás Poussin, definió efectivamente un modelo para un uso moderno de la historia del arte. Porque a partir de tal modelo, es evidente que usar las formas equivale a recurrir a la Historia, volver a darle vida, trazar una línea desde el "producto" obtenido hasta su o sus modelos históricos. En sus conversaciones con Malraux,¹⁰⁶ ¿no pretendía Picasso que sus investigaciones y su uso del pasado apuntaban a constituir la "máscara" de su época, o sea un equivalente del "estilo", tal como resume la producción de las civilizaciones sin nombres propios, desaparecidas o no?

La noción de máscara según Picasso/Malraux es una manera de utilizar las formas que sienta cátedra: erudito (nunca oculta totalmente sus fuentes), afirmando a la historia del arte como una entidad transcendente; pero sobre todo afirmando, gracias a una virtuosidad inédita, la primacía del estilo. La obra entera de Picasso -y el conjunto de las glosas que acompañan su uso de las formas existentes para fines personales- constituye uno de los puntos descollantes del proceso de elaboración de una ideología dominante del uso cultural.

Ejemplo n° 1: Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*
(1913)

La invención del *ready-made* representa un punto de inflexión en la historia del arte, cuya posteridad es colosal. A partir de aquel gesto-límite, que consiste en presentar como obra de arte un objeto de consumo corriente, es el conjunto del léxico del arte lo que se encuentra "aumentado" por esta nueva posibilidad: significar no por un signo sino por la realidad misma.¹⁰⁷ Pero esa increíble fortuna estética y crítica, si se la separa de la obra monumental y magistral de Duchamp, ¿no tendrá que ver con la ideología de su tiempo? ¿no funcionará, en última instancia, con carburante ideológico?

Marcel Duchamp no usó nunca el término *apropiación*. Para evocar el procedimiento del *ready-made*, manejaba nociones y términos que no pertenecían al registro de la propiedad o

¹⁰⁶ André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, París, Gallimard, 1974; trad. cast.: *La cabeza de obsidiana*, Buenos Aires, Sur, 1974.

¹⁰⁷ Acerca de los vínculos entre el *ready-made* y el lenguaje cinematográfico, véase N. Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, París, Denoël, 1999, cap. "Taylor et le cinéma".

de la apropiación, palabra cuya aparición, y contexto de uso, indicaremos más adelante.

En el marco de una problemática de la producción, que se refiere incesantemente al proceso pictórico para tomarlo al revés (su discurso sobre el *ready-made* se ubica fácilmente respecto a las formas de arte tradicionales, en reacción a estas), insistía en primer lugar en la idea de elección, en oposición a la de fabricación. Él explicaba: "Cuando se pinta un cuadro ordinario, siempre hay una elección: se eligen los colores, se elige la tela, se elige el tema, se elige todo. No hay arte; es esencialmente una elección. En este caso [con el *ready-made*], es lo mismo. Es una elección de objeto".¹⁰⁸ Ahora bien, el acto de elegir no es de ninguna manera sinónimo de *apropiarse de*, aun cuando Duchamp fija el inicio del reino del *ready-made* en el momento en que el pintor utiliza pinturas preparadas, en pomos.

En sus connotaciones agresivas, la apropiación implica una competición, una disputa acerca del territorio que podría pertenecer indiferentemente a uno u otro de los beligerantes. Sabiendo que el *ready-made* implica "dar una idea nueva" de un objeto, o sea precisamente sustraerlo de su territorio, de su origen, la noción de apropiación no tiene aquí ningún sentido. De esencia inmaterial, el *ready-made* no tiene por otra parte ninguna importancia física: si es destruido, se lo puede reemplazar, o no. Nadie es propietario de él.

Segundo punto teórico, que depende del primero: la noción de indiferencia. La *belleza de indiferencia* que defiende Duchamp toma a contrapelo la muy retiniana de la pintura y

¹⁰⁸ Philippe Collin, *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin*, París, L'Échoppe, coll. "Envois", 1998.

de la escultura: "En vez de elegir algo que guste o algo que no guste, se elige algo que visualmente no tiene ningún interés para el artista. Dicho de otro modo, llegar a un estado de indiferencia para con este objeto".¹⁰⁹ Ahora bien, la indiferencia es precisamente lo contrario de la avidez que funda el acto de propiedad. En el mejor de los casos, la indiferencia se comparte; en el peor, aburre o repele. Se podría buscar un acercamiento de esta noción con algunos conceptos de la filosofía oriental: el "no-actuar" taoísta (*Wu wei*) o, mejor aún, aquella forma alegre de indiferencia para con el mundo, vinculada al sentimiento de impermanencia, que funda el budismo. No hay apropiación de un objeto indiferente: por el contrario, Duchamp encuentra con el *ready-made* la fórmula estética de la desposesión.

El tercer punto, capital, es el del *desplazamiento*: el *ready-made* funciona plenamente a partir del momento en que se expone, o sea cuando lo registra la cámara-museo, el sistema del museo en cuanto cámara de registro, el cual viene entonces a ratificar, según los términos de Duchamp, una "contradicción absoluta" que representa su esencia misma. Es esta misma noción de desplazamiento la que funda también la *Escultura de viaje*, la *Caja en valija*, y con ella la casi totalidad de la obra de Duchamp. El desplazamiento es una manera de utilizar el mundo, una erosión solapada de las geografías establecidas.

El *ready-made* no pertenece pues a ningún campo particular. Existe "entre" dos zonas, y no está anclado en ninguna. Si se consideran los tres conceptos fundamentales que "trabajan" el *ready-made*, ¿cómo no extrañarse de la crítica que hace Joseph

¹⁰⁹ *Ibid.*

Beuys de Duchamp casi cincuenta años más tarde, basada en esa noción de apropiación que no aparece en ninguna parte en la problemática desarrollada por el inventor de los *ready-made*?

Beuys sólo ve en el *ready-made* un acto de apropiación, porque la ideología dominante la hace hipervisible, tal como la carta robada de Edgar Poe que nadie ve por lo muy evidente de su ubicación. En numerosas oportunidades, y en particular a propósito de su happening *El silencio de Duchamp está sobreestimado*, el artista alemán se burla de lo "burgués" de Duchamp que, según él, se manifestaría en el hecho de que Duchamp se permite firmar individualmente un mingitorio (*Fontaine*, 1917), o sea un objeto producido colectivamente, por obreros reales en minas de caolín reales. La firma, dice implícitamente Beuys, expropia a esos trabajadores, reproduciendo de esta forma el mecanismo del capitalismo, a saber, la división social entre propietarios de medios de producción y asalariados. Duchamp ¿un patrón cualquiera? Cuando designa el cielo azul como su obra, Yves Klein se lo apropia efectivamente. Es por este tipo de detalles como se percibe la evolución de la lectura del *ready-made*, y el contexto ideológico en que Beuys y Klein lo leen, sin hablar de Piero Manzoni o de Ben, que "firman" tal o cual aspecto de la realidad desde una perspectiva de apropiación. Con esta controversia aflora claramente la naturaleza ideológica de la noción de apropiación, que articula a propietarios y a desposeídos en torno a la firma, o sea el medio de producción del objeto (su *exposición*). Producir significa "hacer avanzar delante de sí": la exposición ocurre cuando una firma (un nombre propio) legitima en público un conjunto de formas.

Ejemplo n° 2: Marcel Duchamp, *LHOOQ*

Al poner a una reproducción de la *Gioconda* de Leonardo da Vinci un par de bigotes, Duchamp hace una operación muy distinta, también en este caso, de la apropiación, ya que ni el objeto original ni su autor quedan de ninguna forma borrados sino, por el contrario, puestos en valor con el objetivo de desacralizar un icono cultural, de trivializarlo. Se trata del uso dadaísta de las formas, alegremente negador, iconoclasta y deliberadamente inconveniente: lo que los burgueses llaman *el espíritu colegial*. Un uso liberador, en todo caso, y que apunta a romper la cadena de lo que podríamos llamar la adherencia cultural, o sea el reflejo admirador condicionado -que describe muy bien Witold Gombrowicz en sus *Recuerdos de Polonia* cuando habla de las "bocas abiertas" y las "miradas aleladas" que se juntan en tropel para ver a esta misma Mona Lisa. No se aprecia, no se evalúa: se obedece a un imperativo cultural.

Este modo de intervención será el que más adelante sistematizará la Internacional situacionista, que lo pondrá en práctica con fines políticos: el término de *détournement*, que vale como abreviación de la fórmula "desvío de elementos estéticos prefabricados", implica una radicalidad que Debord y sus amigos reivindicaban en un folleto que apunta al surrealismo, y a André Bretón en particular: "Que se cite sin comillas, sin indicar el origen, y transformando deliberadamente, o sea que se tergiversa radicalmente, esto resulta demasiado para él".¹¹⁰ Constant o Gil Wolman pretenden "robar de las obras del pasado", aunque

¹¹⁰ Jean-François Martos, *Histoire de l'Internationale situationniste*, París, Gérard Lebovici, 1989, p. 27.

decididamente para "avanzar". Esta primera problematización del uso de la cultura se encuentra de nuevo en la declaración liminar de la I.S.: "no puede haber una pintura o una música situacionista, sino un uso situacionista de estos medios". En este caso, la firma es remitida claramente a su estatuto de título de propiedad y situada claramente en el contexto general de la economía capitalista -a pesar del riesgo de que se señalen las contradicciones flagrantes que existen entonces entre las declaraciones de los artistas vanguardistas y la protección de su patrimonio por la restricción del *derecho de entrada* a este.

En cuanto al uso contemporáneo del *détournement*, se ha desplazado muy simbólicamente hacia el código imperante: el logo. Ya no se enumera a los artistas que tergiversan siglas o lemas "pertenecientes" a empresas existentes, desde el trabajo pirata de Daniel Pflumm sobre AT&T hasta la venta por Svetlana Heger y Plamen Dejanov de su fuerza de trabajo a BMW (1999), pasando por Sylvie Fleury (los colores de Chanel), Philippe Parreno (en el video *Some products*, pone en escena *Picorette*, una marca de golosinas desaparecida) o los logos desviados por Michel Majerus en sus cuadros en tres dimensiones.

Hoy en día los ocios son el objeto de una ingeniería específica, lo mismo que las relaciones entre los seres humanos. Puesto que el sistema capitalista anexionó la totalidad de los aspectos de la vida cotidiana, el mundo contemporáneo aparece como una cadena de montaje global compuesta por una sucesión infinita de puestos de trabajo. Toda producción humana que no se inscriba en una lógica de la ganancia adquiere *de facto* el estatuto de una antigua práctica obrera, la *peruque*, procedimiento que consiste en usar las herramientas y las máquinas

de la fábrica fuera de las horas de trabajo para producir objetos destinados a un uso personal, o correspondiente a un empleo no declarado.

Cuando Pierre Joseph viaja a Japón para quedarse delante de una fábrica de componentes telefónicos y les pide a los obreros que le enseñen a fabricar un elemento, introduce lo clandestino en el proceso laboral; a partir de una actitud de no-saber (la ignorancia es productiva y permite vincular), se sirve de una fábrica como de una *turntable*. Otra forma de *uso-détournement*. Philippe Parreno y Pierre Huyghe compran un personaje de manga, Ann Lee, y lo usan como una herramienta cognitiva: ¿cómo una imagen se transforma en un signo? ¿Y qué es la multipropiedad de un signo ya que dicho personaje debe "vivir" a través de diferentes obras de varios artistas? ¿Qué revela esa "multipropiedad" respecto a la naturaleza de una forma?

Ejemplo nº 3: Marcel Duchamp, el "*ready-made* recíproco"

Al inventar el principio del *ready-made recíproco*, Marcel Duchamp elogia indirectamente el malentendido. Este objeto cultural insólito, nunca realizado, se enuncia como "la utilización de un cuadro de Rembrandt como mesa de planchar": ilustra perfectamente la idea de un campo cultural en el que la inadecuación reinaría absolutamente. ¿Hay algo más grosero que ese dispositivo? ¿Algo menos "culto", en el sentido en que lo hubiera entendido Gombrowicz?

Locura de la propiedad. Todo acto de apropiación, según el *ready-made* recíproco, muestra un mal uso del mundo, un

malentendido que se transformó en la naturaleza misma de lo económico. El derecho de uso, a partir del momento en que se basa en la ideología de la propiedad ("el derecho de acceso" teorizado por Jeremy Rifkin), evoluciona rápidamente hacia lo tragicómico. En 1991, Linus Torvalds lanza Linux, un software que se desarrolla partiendo del principio de un acceso libre a sus códigos fuente hasta el momento muy cuidadosamente mantenidos secretos por quienes los comercializan -en particular Bill Gates y su empresa Microsoft. Este *free software*, remunerado únicamente por el mantenimiento (un derecho de uso), garantiza "la libertad de copiarlo para usted o sus amigos; la libertad de entender su funcionamiento si lo desea; la libertad de modificar o distribuir las modificaciones que haga". En esto, el sistema GNU/Linux se inscribe contra la lógica de la economía taylorista, basada en la extinción del saber-hacer (puesto que incita al usuario, por el contrario, a transformarlo) y en la inalienabilidad de los productos, por definición entregados terminados y producidos masivamente. ¿No funciona GNU/Linux a partir del principio del *ready-made* recíproco? Se enfrenta a cierto temor del uso. Este nace del terror que tenemos de conocer nuestro nivel de incompetencia. Sin saber hacer nada, o casi, mantenidos como estamos en un sistema que hace de la división del trabajo una naturaleza, nos movemos en la cultura en función del famoso "principio de Peter" que asigna a cada uno un límite más allá del cual se vuelve contra-productivo, a saber condenable. No podemos concebir manipular objetos más allá de ciertos límites: la ideología de la competencia hace que nos neguemos inconscientemente a leer lo que se supone que no podemos entender, a usar máquinas sin conocer su modo de empleo, a usar universos

de los que nos sentimos extranjeros; sin lugar a duda, es un gran error. A la inversa, Brian Eno cuenta que la mitad de sus ideas nacen en su estudio, cuando usa una máquina cuyo modo de empleo le resulta aún bastante impreciso.

La interforma

Usar las formas, ¿pero cómo?

El materialismo aleatorio de Althusser es una forma de pensar el encuentro: su figura primitiva, el *clinamen* de Demócrito, consiste en una "variación infinitesimal [...] que hace que un átomo se 'desvíe' del trazado de su caída a pico en el vacío, y rompiendo de manera casi nula el paralelismo en un punto, provoque un encuentro con el átomo vecino y, encuentro tras encuentro, una carambola, y el nacimiento de un mundo".¹¹¹ La desviación se presenta pues, según Althusser, como el principio de toda realidad. Afirmar de esta manera la primacía de la desviación (cambio de vía, reorientación), significa por supuesto atacar el idealismo que presupone la existencia de un principio y de un fin para el universo y la Historia. Pero también consiste, en lo estético, en negar la existencia del concepto de monstruosidad. El monstruo, excepción en la cadena regular de los seres, no existe sino por oposición a una "naturaleza", a una normalidad que se inscribe como una ley absoluta tanto para la especie humana como para sus producciones históricas (sociales, culturales). Ahora bien, la noción de regla, de Ley, no funciona sino dentro de los límites

¹¹¹ Louis Althusser, "Le courant souterrain...", *art. cit.*, p. 539.

de un universo surgido del vacío, del encuentro aleatorio de cierto número de elementos.

¿Qué dice Marx? pregunta Althusser; dice que "el modo de producción capitalista nació del 'encuentro' entre 'el hombre de los escudos' y el proletariado desprovisto de todo, excepto de su fuerza de trabajo. 'Sucede' que dicho encuentro se produjo, y 'cuajó', lo que significa que no se desarmó en cuanto empezó sino que duró hasta convertirse en un hecho consumado [...] provocando relaciones estables".¹¹² El capitalismo (o el arte) tiene sus reglas, pero estas valen tanto como las del póquer, ya no sirven cuando uno decide pasar al ajedrez o a cualquier otro juego de naipes. La ley sólo vale, pues, en función de la naturaleza, aleatoria, de "lo que cuaja". El mundo no es sino un conjunto de universos espacio-temporales (de sociedades, de culturas, de comunidades que representan, cada una en sí, una excepción; nada existe sino casos (casus, a la vez circunstancia y azar), producidos por encuentros.

Lo monstruoso no tiene realidad distinta, es sólo un caso espectacular de la regla general: "el ángel de lo extraño" de Edgar Poe y su acento bávaro, la exposición del vacío por Yves Klein, o el *Commercial Album* de los Residentes representan ontológicamente excepciones, aunque de la misma manera que un muñeco de jardín o el más feo de los cuadros de Botero. Sin embargo, se nos concederá que ciertas excepciones son más interesantes que otras, pero únicamente por generar más pensamiento, por estar "llenas de pensamiento", por producir fracturas dentro del sistema comunitario, en el "gusto", que

¹¹² *Ibid.*, p. 570.

es una repetición de costumbres -mientras que otros siguen la pendiente colectiva y labran en terrenos ya explotados. En todo caso, todo se vuelve a plantar y a injertar.

En *La gaya ciencia*, Nietzsche describe muy bien esta oposición entre el labrador y el bárbaro que viene a asolar sus cosechas. Un uso productivo de la cultura implica una práctica elemental del arranque de los objetos de su suelo originario -o sea, la *desviación*. Un elemento que se encuentra, por ejemplo por el azar de una organización plástica, sumergido en un registro cultural incompatible o lejano, se ve entonces "desviado" de su uso implícito: desplazado. Así es la unión objeto industrial/sistema de los museos, que "produce" el *ready-made*. En los años 70, el rap nació de una aleación entre la *turntable* y la falta de recursos de los músicos, generalizando la idea de que bastaba con las partes instrumentales de un disco, que se tocaban una tras otra. Pero también su origen podría remontarse a la irrupción del *sound system* jamaicano en la vida cotidiana afro-americana. Organización de un encuentro entre dos o más objetos, la mezcla es un arte practicado *bajo la lluvia cultural*: un arte de la desviación, de la captación de los flujos y de su disposición por estructuras singulares.

¿Qué es la elaboración de una obra plástica, musical o literaria, sino la invención de un registro de colisiones, y de una manera de cuajar que les permita durar? Porque esos encuentros, hay que hacer que cuajen, "como se dice del hielo que cuaja" (Althusser). El hielo es el agua en simpatía con el frío, el agua que encuentra un modo de coexistencia, un estado en el que cada uno de ambos elementos "sale ganando"... En este terreno, Althusser concuerda con Deleuze, cuando este define su concepto de disposición

como "una multiplicidad que contiene muchos términos heterogéneos, y que establece contactos, relaciones entre ellos, a través de las edades, de los sexos, de los reinados -naturalezas distintas. Consecuentemente, la única unidad de la disposición es de co-funcionamiento: es una simbiosis, una 'simpatía'".¹¹³ La mezcla funciona según el modo de la coordinación: se trata más bien del "&" que de "es",¹¹⁴ la negación no-violenta de la esencia de cada elemento en beneficio de una ontología móvil, nómada y circunstancial. "Coyuntural" diría Althusser. Las obras de arte crean relaciones y esas relaciones son exteriores a sus objetos, poseen una autonomía estética. Deleuze: "*Las relaciones están en el medio, y existen como tales*".¹¹⁵

Un texto de Jorge Luis Borges hace aparecer la relación con el contexto en su forma pura: en "Pierre Ménard, autor del Quijote", cuenta Borges la historia de un autor francés del siglo XX que vuelve a escribir, textualmente, el clásico de Cervantes y demuestra que el sentido de la obra que se obtiene así difiere enteramente del original. La demostración borgeana se refiere al grado cero del uso: la copia. La re-contextualización según Pierre Ménard conlleva un desplazamiento en el tiempo de un objeto, análogo al desplazamiento espacial realizado por Duchamp. Estos dos "golpes", que atañen ambos a una prehistoria de la mezcla, designan una esfera estética en la que los elementos heterogéneos se eclipsan en beneficio de la forma que toma su encuentro en una nueva unidad.

¹¹³ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, París, Flammarion, 1996 [1977], p. 84; trad. cast.: *Diálogos*, Valencia: Pre-Textos, 1980.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹¹⁵ *Ibid.*

Más que de formas, sería preferible hablar aquí de interformas. Larvario, mutante, dejando aflojar su "origen" por debajo de la capa más o menos opaca de su nuevo uso o de la nueva combinación en que está "cuajando", el objeto cultural ya no existe sino entre dos contextos. Titila. Velado, en filigrana, traslúcido, mezcla sus atributos anteriores con los que adquiere por su presencia en una maquinaria "extranjera". Es el caso de un disco funk de los años 70 cuando se encuentra reprogramado, mezclado y filtrado en un set tecno. Es el caso de las *Expansiones* de César cuando coexisten con los recientes *Cohetes* de Sylvie Fleury en una exposición de Eric Troncy.¹¹⁶ Es el caso, otra vez, de los motivos de arte minimalista que Liam Gillick utiliza como fragmentos de decorado de sus instalaciones empresariales, o de los fragmentos de historietas que Bertrand Lavier amplía en su serie *Walt Disney production*.

"*There is no alternative*", decía Margaret Thatcher en su tentativa de naturalizar la ideología neoliberal. Era, por supuesto, una impostura: toda sociedad nace de lo aleatorio, pero posteriormente se inventa el relato que funda el caos en orden natural. En cualquier situación, lo mediocre exige estabilidad y quiere extender esa claridad artificial a la Historia misma. En el arte también, existe una alternativa al modernismo que no es el posmodernismo tal como se desarrolló desde finales de los años 70, bajo la forma atomizada de un relativismo absoluto o de fantasmas regresivos. Esta estética del materialismo aleatorio se opone evidentemente a la teleología modernista, que afirma que la historia del arte tenía un sentido y un origen. Pero dicha

¹¹⁶ *Dramatically different*, Grenoble, CNAC Grenoble, 1999.

noción no disimula ninguna vuelta a un supuesto orden natural, como es el caso entre esos pensadores de la trascendencia que reemplazan lo que llaman "el fracaso de la modernidad" por una moral de la tradición. Ellos le dan la espalda a la finalidad de la Historia y al progreso en el arte, pero esto no resulta más significativo que cambiar de posición en la cama, ya que sólo abandonan los fines por los orígenes: la pintura, lo clásico, el *sentido*. Ahora bien, la Razón final y el origen de las cosas son las dos caras de una misma medalla idealista: creer que antes las cosas andaban mejor no difiere fundamentalmente de la ilusión de que mañana obligatoriamente irán mejor.

Si nos interesamos por las vanguardias, no es en absoluto por su "novedad histórica" en un momento dado. No es porque Duchamp sea el primero en introducir un objeto manufacturado en una galería por lo que su obra es apasionante, sino por la singularidad de su posición en una coyuntura histórica particular cuyos contornos no se repetirán nunca más. Las posibilidades de volver a encontrar la configuración de una época pasada, decía Michel Foucault,¹¹⁷ son tantas como las de ver distribuirse cuatro veces seguidas la misma mano en una partida de póquer. Los artistas que, hoy en día, trabajan a partir de la intuición de la cultura como caja de herramientas saben que el arte no tiene ni origen, ni destino metafísico, y que la obra que exponen no es nunca una creación, sino una postproducción. Tal como el "filósofo materialista" del que Althusser esboza el retrato en el primer plano de sus trabajos sobre el materialismo aleatorio, no saben de dónde viene el tren ni adonde va, y no les importa: lo toman.

¹¹⁷ Acerca de las posiciones de Michel Foucault, y más generalmente de la noción de coyuntura y actualidad, véase N. Bourriaud, *Formes de vie, op. cit.*, I,1.

2. El colectivismo artístico y la producción de recorridos

*Playlist*¹¹⁸ no es una exposición temática -si tuviera un tema, sería el arte contemporáneo mismo. Que los artistas reunidos por esta muestra presenten cierto número de rasgos comunes es, desde luego, innegable, pero estos no se encontrarán bajo la forma de una temática, de una técnica o de una fuente visual específica, aun menos la de una "identidad" compartida. Los artistas fabrican sus documentos de identidad -en cuanto a los demás, en el mejor de los casos, ellos o ellas son comunicadores hábiles de su "cultura", o de sus particularismos sexuales, nacionales o psicológicos. No, lo que permite incluir dentro de un mismo espacio a artistas que persiguen objetivos y emplean métodos tan heterogéneos, es que trabajen a partir de una intuición similar del espacio mental contemporáneo; que perciben la cultura de principios de este siglo XXI como un campo caótico infinito donde el artista sería el navegador por excelencia. Todos y todas recorren el paisaje desmoronado del modernismo del siglo pasado, advierten el aflojamiento de las tensiones que abovedaban su arquitectura, toman nota de la desaparición de las antiguas figuras del saber. Con medios heterogéneos, ellos o ellas intentan

¹¹⁸ *Playlist* es una exposición que se hizo en el Palais de Tokyo, París, en febrero del 2004. Artistas: Jacques André, Saâdane Afif, John Armleder, Carol Bove, Angela Bulloch, Cercle Ramo Nash (Collection Devautour), Clegg & Guttmann, Sam Durant, Pauline Fondevila, Bertrand Lavier, Remy Markovitsch, Bjarne Melgaard, Jonathan Monk, Dave Muller, Bruno Peinado, Richard Prince, Allen Ruppersberg. Programación video (en colaboración con Vincent Honoré): John Baldessari, Slater Bradley, Susanne Burner, Brice Dellsperger, Christoph Draeger, Kendell Geers (Red Pilot), Christoph Girardet, Douglas Gordon, Gusztav Hamos, Pierre Huyghe, Mike Kelley & Paul Mc Carthy, Mark Lewis, Christian Marclay, Matthias Müller, Stefan Nikolaev, Joao Onofre, Catherine Sullivan, Vibeke Tandberg, Salla Tikka.

producir obras que se adecúen a ese medio ambiente nuevo y revelan las figuras y los materiales a nuestras conciencias aún modeladas por el orden de ayer. Si tan sólo se puede esbozar la topología de ese nuevo paisaje mental, que aparece "confuso" a los ojos del miope, en cambio se conoce la naturaleza de las ruinas en que se basa. Desde el siglo dieciséis y el advenimiento de los Tiempos modernos, la propagación del saber y su acumulación imprimían a la cultura su forma y su movimiento. Expansión horizontal a través de los viajes de descubrimiento; invención de las "humanidades" y del bagaje de conocimientos del "ciudadano instruido" lanzado a acometer la verticalidad de las bibliotecas... La invención de la imprenta hacia 1440 va pareja con la aparición de una nueva figura del saber, el erudito, encarnado por Pico della Mirandola, Leonardo da Vinci o "el abismo de ciencia" que iba a ser el gigante rabelasiano. Pues bien, para el individuo que vive en 2004 se ha hecho imposible reunir la totalidad de un saber, aun cuando este aparecía antes como especializado. Estamos inundados por informaciones cuya jerarquización ya no nos es facilitada por ninguna instancia inmediata, bombardeados por datos que se acumulan a una cadencia exponencial y que provienen de focos múltiples: experiencia inédita en la historia de la humanidad, la suma de los productos culturales supera a la vez la capacidad de asimilación de un individuo y la duración de una vida normal.

La mundialización de las artes y letras, la proliferación de los productos culturales y la puesta a disposición de los saberes en la red Internet, sin hablar de la erosión de los valores y jerarquías nacidas del modernismo, crean las condiciones objetivas de una situación inédita, que los artistas exploran -y cuyas obras nos

dan cuenta de dicha explotación como otras tantas hojas de ruta. La red Internet, donde se encuentra la casi totalidad de los saberes disponibles, sugiere un método (la navegación razonada, intuitiva o aleatoria) y ofrece la metáfora absoluta del estado de la cultura mundial: una cinta líquida en cuya superficie hay que aprender a pilotear el pensamiento. Un principio, un método parecen destacarse: esta capacidad de navegación por el saber está por volverse la facultad dominante para el intelectual o el artista. Vinculando los signos entre sí, produciendo itinerarios por el espacio socio-cultural o en la historia del arte, el artista del siglo XXI es un *semionauta*.

La "hoja de ruta" bien podría ser el emblema de *Playlist*, igual que el mapa geográfico que fue el de mi exposición anterior, *GNS— Global Navigation System*. Además, se trata de un objeto que presenta las mismas características que el mapa militar, ambos proceden de una recolección previa de informaciones, ambos permiten moverse y dirigirse por un espacio dado. La lista de artistas hubiera podido ser aproximadamente la misma, excepto en esto: los que figuraban en GNS, desde John Menick hasta Pia Rönicke, practican una topocrítica que apunta a describir y analizar los espacios en que se desarrollan nuestras vidas cotidianas, mientras que *Playlist* reúne a navegadores de la cultura, que toman como universo de referencia el de las formas o de la producción imaginaria. Una cuestión de grados. Más allá de su campo de aplicación, este método (la producción de formas a partir de una recolección de informaciones) utilizado de modo más o menos consciente hoy por numerosos artistas, muestra una preocupación dominante: afirmar el arte como una actividad que permite dirigirse, orientarse, en un mundo

cada vez más digitalizado. El uso del mundo, mediante el uso de las obras del pasado y la producción cultural en general, tal podría ser también el esquema rector de los trabajos presentados en esta exposición.

En la preparación de *Playlist*, mi ensayo *Postproducción*¹¹⁹ funciona como un guión básico, o más bien como un libreto, en el sentido que se da a este término para una ópera. No puedo hacer nada mejor que retomar algunas líneas acerca de esta noción de cultura del uso de las formas:

Al convertirse en generador de comportamientos y de potenciales reutilizaciones, el arte vendría a contradecir la cultura "pasiva" que opone las mercancías y sus consumidores, haciendo funcionar las formas dentro de las cuales se desarrollan nuestra existencia cotidiana y los objetos culturales que se ofrecen para nuestra apreciación. ¿Y acaso hoy podría compararse la creación artística con un deporte colectivo, lejos de la mitología clásica del esfuerzo solitario? "Los observadores hacen los cuadros", decía Marcel Duchamp; y es una frase incomprensible si no la remitimos a la intuición duchampiana del surgimiento de una cultura del uso, para la cual el sentido nace de una colaboración, una negociación entre el artista y quien va a contemplar la obra. ¿Por qué el sentido de una obra no provendría del uso que se hace de ella tanto como del sentido que le da el artista? Este es el sentido de lo que podríamos aventurarnos a llamar un comunismo formal.

¹¹⁹ Nicolas Bourriaud, *Postproducción*, *op. cit.*

Otra hipótesis: lo que se nombra "arte de apropiación" ¿no será, por el contrario, un acto de abolición de la propiedad de las formas? El DJ es la figura popular concreta de ese colectivismo, un practicante para quien la obra-unida-a-su-firma no es más que un punto en una larga línea sinuosa de reprocesamientos, tráficos, bricolajes. Extraído del vocabulario del DJ o del programador, el término *playlist* designa generalmente la lista de los temas "que hay que pasar". Es una cartografía de datos culturales, aunque también una prescripción abierta, un trayecto que puede ser tomado (y modificado de manera indefinida) por otros.

Arte global o arte del capitalismo

"La cultura, es la regla; el arte, la excepción", recordaba, por si hacía falta, Jean-Luc Godard. Para ir en el mismo sentido, se podría denominar como artística toda actividad de formación y transformación de la cultura. Formación y transformación: si el abuso del término "crítica" puede irritar fácilmente, el artista contemporáneo no mantiene con su cultura nacional (o regional) relaciones complacientes. Sin embargo existe un quiebre, ampliamente silenciado en el seno del mundo del arte "globalizado", que procede menos de una diferencia cultural que de grados de desarrollo económico. El desfase aún existente entre el "centro" y la "periferia" no separa a culturas tradicionales de culturas reformadas por el modernismo sino a sistemas económicos que se encuentran en etapas distintas de su evolución hacia el capitalismo global. Todos los países no han

salido del "industrialismo" para acceder a lo que el sociólogo Manuel Castells califica como "informacionalismo", a saber una economía en que el valor supremo es la información "creada, almacenada, extraída, procesada y transmitida en lenguaje digital".¹²⁰ Una sociedad en que, prosigue aquel, "lo que cambia no son las actividades en que la humanidad está metida sino la capacidad tecnológica de esta para usar como fuerza productiva directa lo que hace la singularidad de nuestra especie: su aptitud superior a manejar los símbolos".¹²¹

Si se acepta la idea de que la economía occidental es postindustrial, o sea que está centrada en la industria del servicio, el procesamiento de las materias primas procedentes de la "periferia", la gestión de lo interhumano y de la información, se puede imaginar que la práctica artística se transforma. En todo caso, es la hipótesis que explora la exposición *Playlist*. Pero ¿qué pasa con los artistas que viven en sociedades industriales, cuando no pre-industriales? ¿Podemos creer realmente que todos los imaginarios nacen hoy libres e iguales?

Escasos son los artistas procedentes de países "periféricos" que han podido integrar el sistema central del arte contemporáneo y seguir viviendo en su país de origen: al extraerse de todo determinismo cultural por actos de re-arraigos sucesivos, personalidades brillantes como Rirkrit Tiravanija, Sooja Kim o Pascale Marthine Tayou logran procesar los signos de su cultura local solamente desde el "centro" económico -no se

¹²⁰ Manuel Castells, *La société en réseaux. L'ère de l'information*, Fayard, 1998, p. 52. [*The Information Age: Economy, Society and Culture*, Oxford-Cambridge, Blackwell Publishers, 1996-1998]; trad. cast.: *La sociedad red*, Madrid, Alianza, 1997-2000.

¹²¹ *Idem*, p. 121.

debe a la casualidad y tampoco es una decisión oportunista de ellos. Por supuesto que hay excepciones, idas y vueltas. Pero el *import-export* de las formas no parece funcionar del todo sino en el mismo centro del circuito global. En efecto, ¿qué es una economía global? Una economía capaz de funcionar a nivel planetario, en tiempo real.

Acelerada y expandida desde la caída del muro de Berlín en 1989, la unificación de la economía mundial llevó mecánicamente a una uniformización espectacular de las culturas. Presentada como el advenimiento de un "multiculturalismo", este fenómeno es, sin embargo y antes que nada, político: el arte contemporáneo se adapta progresivamente al movimiento de la globalización que estandariza las estructuras económicas y financieras, y hace de la diversidad de las formas el reflejo inverso, pero exacto, de dicha uniformidad. Igual a un cuadro de Arcimboldo o una instalación de Jason Rhoades o Thomas Hirschhorn, el mundo contemporáneo se estructura de manera tanto más implacable cuanto que se puede descifrar su imagen sólo como una anamorfosis, un dibujo aparentemente abstracto que el ojo no puede abarcar -aunque la función del arte sea exhibirlo.

La globalización es económica. Punto. El arte sólo sigue los contornos de ella, porque es el eco, más o menos lejano, de los procesos de producción -y, por lo tanto, de las formas simbólicas de la propiedad, como lo veremos más adelante. Resultaría fácil aquí prejuzgar mi intención: precisemos pues que, lejos de constituir un meto espejo en el que nuestra época podría reconocerse, el arte no procede por imitación de procedimientos y modos contemporáneos, sino según un juego complejo

de resonancias y resistencias que a veces lo acerca a la realidad concreta, otras lo aleja hacia formas abstractas, o arcaicas. Si no basta con el uso de máquinas, del vocabulario publicitario o del lenguaje binario para ser contemporáneo, admitamos también que el acto de pintar ya no tiene el mismo sentido hoy que en la época en que esta disciplina artística se adecuaba al mundo del trabajo como una rueda dentada en un mecanismo de relojería. Que esto ya no sea el caso no impide en absoluto a la pintura seguir existiendo: en cambio, negar tal inversión marca la pintura como nulidad. El arte da cuenta de la evolución de los procesos productivos en su globalidad, de las contradicciones entre las prácticas, de las tensiones entre la imagen que una época crea de sí misma y la que proyecta realmente. En una época en que las representaciones se interponen entre la gente y su vida cotidiana, o entre los seres humanos mismos, es absolutamente normal que el arte se aleje a veces de la representación para transformarse en una parte de la realidad en sí.

Karl Marx explicaba que la Historia, movimiento de interacción y de interdependencia creciente de los individuos y grupos que constituyen la humanidad, tenía como destino lógico llegar a ser universal. El arte "global" y el multiculturalismo reflejan esta fase nueva del proceso histórico a la que hemos accedido luego de la caída del muro de Berlín, sin que hayamos encontrado, sin embargo, una respuesta siempre adecuada o pertinente. En efecto, el mundo del arte está dominado hoy por una especie de ideología difusa, el multiculturalismo, que pretende en cierto modo resolver el problema del fin del modernismo desde una perspectiva cuantitativa: puesto que cada vez más "especificidades culturales" adquieren visibilidad

y consideración, esto puede significar que estamos en el buen camino. Ya que una versión nueva del internacionalismo sucedería al universalismo modernista, lo adquirido por la modernidad quedaría preservado. En todo caso, este es el alegato de Charles Taylor, teórico de la "política de reconocimiento":¹²² considera como una "necesidad humana vital" esa "dignidad" otorgada a las minorías culturales en una comunidad nacional. Pero lo que vale para Estados Unidos quizás no valga en otra parte: ¿estamos seguros de que las culturas chinas o hindúes constituyan "minorías" dispuestas a conformarse con que se las reconozca cortésmente? ¿Cómo conciliar la valorización de las culturas "periféricas" y los códigos (o los valores) del arte contemporáneo? El hecho de que este represente efectivamente una construcción histórica occidental, lo que a nadie se le ocurre cuestionar, ¿significa que haya que rehabilitar la tradición?

El multiculturalismo artístico resuelve el problema porque no lo zanja: se presenta de este modo como una ideología de la dominación de la lengua universal occidental sobre culturas que sólo se valorizan en la medida en que se las reconoce típicas, y por lo tanto portadoras de una "diferencia" asimilable por dicho lenguaje internacional. En el espacio ideológico "multicultural", un buen artista no-occidental tiene que mostrar su "identidad cultural", como si él o ella la llevara como un tatuaje imborrable. En consecuencia, el artista se presenta de entrada como enajenado por su contexto, lo que crea una oposición

¹²² Charles Taylor, *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, París, Champs-Flammarion, 1994. [*Multiculturalism and The Politics of Recognition*, Princeton University Press, 1992]; trad. cast.: *El multiculturalismo y "la política del reconocimiento"*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003.

espontánea entre el artista de los países "periféricos" (para quien bastaría presentar su diferencia) y el artista del "centro" (que tiene que manifestar una distancia crítica respecto a principios y formatos de su cultura mundializada). Este fenómeno tiene un nombre: la cosificación. En la ideología multiculturalista, un artista ghanés o vietnamita tiene el deber implícito de crear una imagen a partir de su supuesta "diferencia" y de la historia de su país; y, en la medida de lo posible, a partir de los códigos y estándares occidentales, por ejemplo el video, que representa hoy la "green card" idónea para el mercado occidental, una forma de ponerse al mismo nivel por medio de la tecnología.

Así, el multiculturalismo se presenta como una ideología de la naturalización de la cultura del Otro. También es el Otro como "naturaleza" supuesta, como reservorio de diferencias exóticas, por oposición a la cultura estadounidense percibida como "mundializada", sinónima de lo universal. Ahora bien, el artista refleja menos su cultura que el modo de producción de la esfera económica (y por lo tanto política) en que se mueve. La aparición de un "arte contemporáneo" en Corea del Sur, en la China o en África del Sur refleja el estado de cooperación de una nación con el proceso de la mundialización económica, y la entrada de sus habitantes en el escenario artístico internacional se deduce directamente de los cambios políticos que sucedieron. Para tomar un ejemplo inverso, la importancia que ha tomado la *performance* o el *happening* en los países del ex bloque soviético desde los años 60 marca a la vez la imposibilidad de hacer circular objetos en él, las virtudes políticas de la acción catártica y la necesidad de *no dejar huellas* en un contexto ideológico hostil. ¿Cómo no ver que el arte contemporáneo es ante todo

contemporáneo de la economía que lo rodea? Por otra parte, haría falta mucha ingenuidad para creer en una obra de arte "contemporánea" que sería la expresión "natural" de la cultura a que pertenece su autor, como si la cultura constituyera un universo independiente y cerrado en sí mismo; o, por el contrario, habría que ser lo suficientemente cínico para promover la idea del artista como un "buen salvaje" de su lengua nativa, portador de una diferencia espontánea por no estar aún contaminada por el colono blanco. Es decir, por el modernismo.

Sin embargo, existe una alternativa para esta visión "globalizada" del arte contemporáneo: esta afirma que no existen biotopos culturales puros, sino tradiciones y especificidades culturales atravesadas por esa mundialización de la economía. Para parafrasear a Nietzsche, no hay hechos culturales sino interpretaciones de esos hechos. Lo que podría denominarse *el interculturalismo* se basa en un diálogo doble: el que el artista mantiene con su tradición, al que se adjunta un diálogo entre dicha tradición y el conjunto de valores estéticos heredados del arte moderno que cimentan el debate artístico internacional. Los artistas *interculturalistas* importantes hoy, desde Rirkrit Tiravanija hasta Navin Rawanchaikul, de Pascale Marthine Tayou a Subodh Gupta, de Heri Dono a Sooja Kim, apoyan firmemente su vocabulario en la matriz modernista y vuelven a leer la historia de las vanguardias a partir de su medioambiente visual e intelectual específico. La calidad del trabajo de un artista depende de la riqueza de sus relaciones con el mundo, y estas vienen determinadas por la estructura económica que los formatea con mayor o menor potencia -aunque, por suerte, cada artista posee en teoría los medios para evadirse o extraerse de ella.

Arte de apropiación o comunismo formal

En 2003, Bertrand Lavier "hace de nuevo", con tubos de neón, una pintura de Frank Stella; Bruno Peinado, tres expansiones de César colocadas en sombreros gigantes; John Armleder hace un cuadro en el estilo de Larry Poons, o Jonathan Monk realiza la versión cinematográfica de una edición de Sol LeWitt. Al remitir a obras anteriores, las que acabo de enumerar no pertenecen sin embargo a un "arte de la cita". Practicar la cita es apelar a la autoridad: midiéndose con el maestro, el artista se posiciona en una línea histórica por la que legitima primero su propia posición pero también, tácitamente, una visión de la cultura por la cual los signos "pertenecen" inequívocamente a un autor (el artista x o y), a quien el trabajo presente remite de manera irónica, agresiva o admirativa. En los cuadros de Julian Schnabel de los años 80, la "cita" se reducía incluso a veces a la escritura de un nombre propio. Al inducir la copia, el robo o la restitución de los signos a su "autor", naturaliza la ideología de la propiedad privada de las formas, por el mero hecho de tejer un vínculo indisoluble entre estas y la autoridad de una firma individual o colectiva. No hay nada de eso en la actitud de los artistas citados anteriormente, de John Armleder a Jonathan Monk. Su relación con la historia del arte no implica una ideología de la propiedad de los signos sino una cultura del uso de las formas y su puesta en común, en la que la historia del arte constituye un repertorio de formas, posturas e imágenes, una caja de herramientas de la que cada artista puede sacar algo. En otros términos, un equipamiento colectivo que cada uno puede usar libremente, según sus necesidades personales.

No resulta anodino que tal visión "colectivista" del arte aparezca en el momento del triunfo planetario del modelo económico liberal, como si lo reprimido de ese sistema se concentrara en el universo de las formas, donde dispone de un espacio para preservar elementos en peligro y elaborar anti-cuerpos... El desarrollo subterráneo de una cultura colectivista en Internet, desde los *freewares* informáticos (el sistema Linux) hasta el pirateo de música o de películas, también la importancia estratégica que toma el debate sobre el copyright artístico o el derecho de reproducción de las obras, señalan la formación de un territorio intersticial, no regido por la ley dominante.

Por lo visto, lo más difícil de entender para un historiador del arte apartado de las prácticas contemporáneas es que dicha cultura del uso de las formas disuelve las relaciones imaginarias que vinculaban antaño el resultado con su fuente, los "originales" y las "copias". Por el contrario revela un imaginario a la vez caótico y colectivista en el que los recorridos entre los signos y el protocolo de su utilización importa más que los signos mismos. Si cada uno puede advertir que el imaginario de las sociedades postindustriales está habitado por las figuras de la recuperación, el reciclaje y el uso,¹²³ este imaginario se traduce en el discurso del arte contemporáneo por la expresión *arte de apropiación*. Desde principios de los años 80, "Appropriation art" es la fórmula más utilizada, por lo menos en inglés, para calificar prácticas artísticas basadas en la puesta en escena de una obra o un producto preexistentes. Dichas prácticas no son nuevas, y más allá del uso de obras de arte, la noción de arte

¹²³ Para un análisis de las bases materiales de este imaginario, véase *Postproducción, op. cit.*

de apropiación sirve para calificar el conjunto de las prácticas derivadas del *ready-made* de Marcel Duchamp.

Cuando en 1913, este elabora una obra titulada *Rueda de bicicleta*, constituida por una rueda de bicicleta sobre un banquito, no hace más que trasladar a la esfera del arte el proceso capitalista de producción. Primero abandona las herramientas tradicionales del arte (el pincel, la tela) que representan en la producción artística el equivalente de las condiciones de trabajo pre-industriales. Con Duchamp, el arte ratifica el principio general del capitalismo moderno: ya no trabaja más transformando manualmente una materia inerte. El artista se convierte en el primer consumidor de la producción colectiva, una fuerza de trabajo que viene a conectarse con tal o cual filón de formas: está sometido por una parte al régimen general aunque sea libre de disponer de su espacio y de su tiempo, contrariamente al obrero obligado a "enchufar" su fuerza de trabajo en un dispositivo de producción existente fuera de él y al que no controla en absoluto. En *La ideología alemana*, Karl Marx describe la ruptura que se produjo cuando nació el capitalismo como el paso de "los instrumentos de producción naturales" (el trabajo de la tierra por ejemplo) a los "instrumentos de producción creados por la civilización". El capitalismo podría de esta forma describirse como un primer grado en la minoración de la *materia prima*. En el arte, el capital es una mezcla de labor acumulada (las obras de arte y los productos de consumo) y de instrumentos de producción (el conjunto de las herramientas disponibles en un momento dado para producir formas).

Lo sorprendente es que nuestra lectura de la historia del arte se aferra tenazmente a la noción de "apropiación", es decir que

toma por un hecho consumado que la utilización de una obra de arte o de un objeto manufacturado acarree automáticamente su cambio de propietario. Duchamp se habría apropiado del portabotellas al inventarle una "nueva definición" y al firmarlo. -Ahora bien, tal teoría, popularizada por una versión historicista del arte del siglo XX que clasificaba a los artistas en función de la "novedad" que inventaban, se contradice totalmente con la actitud adoptada por Duchamp respecto a sus propios *ready-made*: nunca aludió jamás, en sus textos o entrevistas, a la noción de "propiedad". En efecto, ¿cómo conciliar la visión del artista como "propietario" con el concepto de "belleza de indiferencia" a la que Duchamp no dejó de referirse? La "indiferencia" duchampiana traduce cierto desprecio por cualquier posesión, aunque fuera simbólica, lo que confirma el conjunto de su trabajo (y su desdén reiterado hacia la forma material de sus *ready-made*).

Un apunte de Marcel Duchamp, para una obra nunca realizada, subraya todavía más su visión colectivista de la actividad artística, y el papel muy provisional que le concedía a la firma: "Comprar o pintar cuadros conocidos o no conocidos y firmarlos con el nombre de un pintor conocido o no conocido -*La diferencia* entre la ejecución y el nombre que los 'peritos' no esperan- es la obra auténtica de Rose Sélavy, y desafía las falsificaciones".¹²⁴ En este caso, Duchamp desarrolla una problemática de la separación (la "diferencia") existente entre el estilo y el nombre, el objeto y su contexto cultural y social. Nada más lejos del fetichismo de la firma inherente al concepto

¹²⁴ Marcel Duchamp, *Notes*, París, Champs-Flammarion, 1999 [1973], p. 105; trad. cast.: *Notas*, Madrid, Tecnos, 1998.

de apropiación que esta estética de las *relaciones* entre las cosas y los signos que muestran los *ready-made*. En el pensamiento duchampiano, el arte empieza en esa zona "infradelgada" en la cual el signo se despega de lo que significa supuestamente, en el "juego" previsto entre el nombre del artista y el objeto que lo manifiesta. A la inversa, la relación de propiedad aparece tristemente unívoca: el objeto poseído, o del que se apropia, viene a ser la mera expresión de su poseedor, su doble en el orden jurídico y económico.

El movimiento anti-copyright (*Copyleft*), para el que Internet representa a la vez el modelo y la herramienta privilegiada, lucha por la abolición del derecho de propiedad de las obras del espíritu, desenlace lógico del final de los tiempos modernos. Como lo escribe el grupo de activistas reunidos bajo el nombre Critical Art Enseñable,¹²⁵ "antes del siglo de las Luces, el plagio participaba en la difusión de las ideas. Un poeta inglés podía tomar y traducir un soneto de Petrarca y atribuírselo. Tal práctica era del todo aceptable y acorde con la estética clásica del arte como imitación. El valor real de aquella actividad residía menos en el refuerzo de una estética clásica que en la difusión de obras hacia regiones a las que no hubieran llegado de otra manera". En *Crítica de la economía política del signo*,¹²⁶ Jean Baudrillard explica que "en un mundo que es el reflejo de un orden", la creación artística "sólo propone describir". Prosigue

¹²⁵ Critical Art ensemble, "Utopie du plagiat, hypertextualité et production culturelle électronique", en *Libres enfants du savoir numérique*, L'Éclat, 2000, p. 381. También disponible en el sitio www.freescape.eu.org.

¹²⁶ Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, París, Gallimard, 1972; trad. cast.: *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1974.

diciendo que la obra de arte "quiere ser el comentario perpetuo de un texto dado, y todas las copias que se inspiran en él se justifican como reflejo multiplicado de un orden cuyo original es de todas maneras trascendente. Dicho en otras palabras, la cuestión de la autenticidad no se plantea; y la obra de arte ni se ve amenazada por su doble". Las condiciones de significación de la obra de arte cambiaron luego radicalmente, ya que se trata de "preservar la autenticidad del signo", combate en el que la firma desempeña el papel que ya sabemos. La organización del arte en torno a la firma del artista, garantía del contenido y de la autenticidad de su discurso, conoce su auge sólo a partir de fines del siglo XVIII, cuando se desarrolla el sistema capitalista manufacturero: el artista mismo va a transformarse en el valor vendible central del sistema del arte, adaptando sus principios de trabajo según el mundo de los intercambios y acercando su papel al del negociante, cuyo trabajo consiste en desplazar un producto de su lugar de fabricación hacia un lugar de venta. ¿Qué hace Duchamp con sus *ready-made*? Desplaza el portabottellas de un punto a otro del mapa de la economía -desde la esfera de la producción industrial hasta la del consumo especializado, el arte.

Al utilizar como "medio de producción" el conjunto de la industria humana, Duchamp trabaja a partir del *trabajo acumulado* por los demás. Ahora bien, la globalización de la cultura extendió considerablemente el campo de dichos productos utilizables: el capital artístico no ha sido nunca tan numeroso, el artista no ha estado nunca en contacto con tal potencial de *trabajo acumulado*. El arte de principios de este siglo XXI lleva la marca de dicho trastorno. Puesto que el artista se transformó en consumidor de

la producción colectiva, el material de su trabajo puede desde ya provenir del exterior, de un objeto que no pertenezca a su universo mental personal sino, por ejemplo, a otras culturas que la suya. El imaginario contemporáneo está desterritorializado, al igual que la producción global.

Estética de la "réplica": la desfeticización del arte

Como lo pone de relieve el Critical Art Ensemble, "si la industria no puede apoyarse más en el espectáculo de la originalidad y de la unicidad para diferenciar sus productos, su rentabilidad se hunde".¹²⁷ Este pilar de la economía capitalista es el que atacan los artistas de los que hablamos aquí: sus obras son menos la expresión de un estilo reconocible que una longitud de onda particular cuyas modulaciones intenta seguir el espectador. La práctica artística de un Richard Prince, de un Bertrand Lavier, de un John Armleder o de un Alien Ruppertsberg, para limitarnos a citar a artistas precursores de esa evolución, consiste en inventar modos de codificación y protocolos de uso para signos, no en fabricar objetos.

Estas prácticas *hipercapitalistas* se fundan en la idea de un arte sin materia prima, que se apoya en lo ya producido, "los objetos desde ahora en adelante socializados" para emplear la expresión de Franck Scurti. Incluso, a veces, el acto de mostrar de nuevo no se distingue del de volver a hacer -la diferencia resulta insignificante, como en el trabajo de Jacques André, que muestra en

¹²⁷ Critical Art ensemble, *op. cit.*, p. 382.

una exposición personal obras de otros artistas (una de Jacques Lizéne por ejemplo), un friso que pone en escena libros o discos adquiridos recientemente, al lado de una pila de libros de Jerry Rubin (*Do it*) de los que había comprado todos los ejemplares disponibles en Bruselas. Fabricar, concebir, consumir: facetas de una misma actividad de la que la exposición es el receptáculo provisional. Cuando Dave Muller organiza uno de sus *three days weekend*, exposición-acontecimiento recurrente para la que invita a distintos artistas, no cambia de estatuto, de artista a curador: trabajar *con* los signos emitidos por otros constituye la forma misma de su trabajo de artista. Además, la iconografía de sus dibujos proviene de materiales para-artísticos (tarjetas de invitación, folletos publicitarios, lugares de muestra...) que ponen en escena estéticas heterogéneas unificadas por el realismo de su trazo. En cuanto a los dibujos de Sam Durant, mezclan Neil Young y Robert Smithson, los Rolling Stones y el arte conceptual, en el marco de una arqueología crítica de la vanguardia. Las instalaciones de Carol Bove exploran el mismo período histórico, aquellos años 1965-1975 en que experimentación artística y experiencias sobre la vida cotidiana iban juntas y atenuaban la diferencia entre "alta cultura" y cultura popular a través las utopías hippies.

Por otra parte, el universo musical nos ofrece, aún hoy en día, un modelo operatorio. Cuando un músico utiliza un *sample*, cuando un DJ mezcla discos, saben que su trabajo podrá ser a su vez retomado y servir de material de base para operaciones futuras. En la era digital, el *fragmento*, la obra, la película son puntos en una línea movediza, elementos de una cadena de signos cuya significación depende de la posición que ocupan. Así la obra de arte contemporánea ya no se define como el final

de un proceso creativo sino como una interfaz, un generador de actividades. El artista arma algo a partir de la producción general, se mueve por redes de signos, inserta sus propias formas en encadenamientos existentes. Es el caso de un texto largo de Alien Ginsberg, *Howl*, que forma la materia misma de *Singing posters* (2003), obra en la que Alien Ruppertsberg actúa por trascodificación, metamorfoseando en una instalación compleja la escritura del poeta de la *beat generation*. La "longitud de onda" de una obra, sea cual sea, puede transferirse de un medio a otro, de un formato a otro: el pensamiento plástico en la era digital.

¿En qué principio, en qué juego de nociones, en qué visión de la cultura se fundan tales prácticas de reescritura, de utilización de obras existentes? ¿Se trata de un arte de la copia, de la apropiación? Lo hemos visto: la época afirma, por el contrario, la necesidad de un colectivismo cultural, de una puesta en común de los recursos, que se manifiestan, más allá del arte, en todas las prácticas procedentes de la cultura Internet. ¿Se tratará de una estética cínica, con el pillaje como palabra clave? ¿O quizás del síntoma de una amnesia generalizada que se extiende a la historia del arte? Por el contrario, cuando Sam Durant reproduce en doce ejemplares la imagen de una obra efímera de Robert Smithson (*Upside down, pastoral scene*, 2002), la fuente aparece claramente. Cuando Jonathan Monk "adapta" a Robert Barry o a Sol Le Witt, el referente queda también netamente manifiesto. La cita ya no es lo que está en juego -tampoco la "novedad" tan entrañable entre los nostálgicos del modernismo.

Dicha estética resultaría incomprensible si no la relacionáramos con una evolución general de las problemáticas artísticas,

que se desplazan desde el espacio hacia el tiempo; los artistas enfocan su trabajo cada vez más desde una perspectiva temporal y no estrictamente espacial.¹²⁸ En este caso también, la evolución de la economía mundial nos ofrece un modelo de comprensión de tal fenómeno: la desmaterialización de la economía, que el estadounidense Jeremy Rifkin describe a través de la fórmula "la Edad del acceso", se cifra en una devaluación progresiva de la propiedad.¹²⁹ Según su explicación, cuando un comprador adquiere un objeto, su relación con el vendedor es de corta duración. Por el contrario, en el caso de un alquiler, la relación con el prestatario es permanente. Incorporado en todo tipo de redes comerciales y compromisos financieros (alquiler, *leasing*, concesión, derechos de admisión, de adhesión o de suscripción), el consumidor ve transformarse su vida entera en una mercadería. Para Jeremy Rifkin, "El intercambio de bienes entre vendedores y compradores -característica central de la economía de mercado moderno- viene reemplazado por un sistema de acceso a corto plazo que opera entre servidores y clientes organizados en redes". En términos estéticos, es el modo adquisitivo el que se muere, reemplazado por una práctica generalizada del acceso a la experiencia, en el que el objeto ya no es más que un medio. Es una evolución lógica del sistema capitalista: el poder, en otra época basado en la propiedad de

¹²⁸ Acerca de esta problemática y sus desarrollos en el arte de los últimos años, véase del mismo autor *Formes de vie. Une généalogie de la modernité*, Denoël, reed. 2003 (y particularmente en II, cap. 3 "L'Œuvre comme événement") o *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, 1998.

¹²⁹ Jeremy Rifkin, *L'âge de l'accès: la vérité sur la nouvelle économie*, Paris, La Découverte, 2000; trad. cast.: *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, Barcelona, Paidós, 2000.

bienes raíces (el espacio), se ha desplazado lentamente hacia el capital puro (el tiempo, en el que el dinero "trabaja").

¿Qué es una copia, una reposición, una *remake*, dentro de una cultura que valoriza el tiempo en detrimento del espacio? En el marco del tiempo, la repetición se denomina reposición o *réplica*. Este último término sirve para calificar el o los temblores que se producen después del sismo original. Esas sacudidas, más o menos atenuadas, lejanas o idénticas a la primera, pertenecen a esta sin repetirla, y tampoco constituyen entidades separadas de ella. En el marco de esta cultura del uso, el arte de la postproducción procede de esa noción de réplica: la obra de arte es un acontecimiento que constituye la *réplica* de otra o de un objeto preexistente; alejada en el tiempo del "original" con que está vinculada, esa obra pertenece no obstante a la misma cadena de acontecimientos. Se sitúa justo en la misma "longitud de onda" del primer sismo, lo que nos lleva a vincularnos nuevamente con la energía de la que procede, aunque diluye a esta en el tiempo y le quita el carácter de fetiche histórico. Utilizar las obras del pasado como lo hacen Bertrand Lavier, Bruno Peinado o Sam Durant, es reactivar una energía, afirmar la actividad de los materiales que se recuperan. Significa también participar de la desfeticchización de la obra de arte. El carácter deliberadamente transitorio de la obra de arte no se afirma en la forma: esta puede ser a veces duradera y sólida, y ya no se trata de afirmar una supuesta inmaterialidad de la obra de arte cuarenta años después del arte conceptual. La "desfeticchización" del arte no tiene que ver con su estatuto de objeto: las mercaderías-estrellas de nuestro tiempo no lo son, como bien lo recuerda Jeremy Rifkin. No, ese carácter transitorio e inestable queda representado en las

obras contemporáneas por el estatuto que estas reivindican en la cadena cultural: un estatuto de acontecimiento, o de réplicas de acontecimientos pasados.

POST-POST, O LOS TIEMPOS ALTERMODERNOS

En una fórmula tan lapidaria como esclarecedora, Peter Sloterdijk define la era moderna como regida por el "culto de la combustión rápida" -la época de la superabundancia energética, del crecimiento permanente y de "la epopeya de los motores".¹³⁰ ¿Hemos dejado realmente ese mundo? Moderno, posmoderno, altermoderno... Términos que sirven antes que nada para establecer períodos -esto es, en última instancia, para tomar partido en la Historia, para enunciar nuestra pertenencia a tal o cual relato de la contemporaneidad. Sin embargo, según Sloterdijk, hoy en día seguimos siendo unos "fanáticos de la explosión, adoradores de esa liberación rápida de una enorme cantidad de energía". Prosigue: "Creo que las películas de aventura actuales, las *action movies*, se agrupan todas en torno a esa segunda escena primitiva de la modernidad: la explosión de un coche, de un avión. O mejor aún: el gran tanque de nafta que es el arquetipo del movimiento divino de nuestra época".¹³¹ La primera de esas "escenas primitivas" tiene lugar en 1859, en Pensilvania: el día en que se levantó el primer pozo de petróleo, cerca de Titusville...

¹³⁰ Peter Sloterdijk, *Le Palais de Cristal. À l'intérieur du capitalisme planétaire*, París, Hachette-Pluriels, 2008, p. 321.

¹³¹ P. Sloterdijk, *op. cit.*, p. 321.

"Desde entonces, la imagen de la fuente de la que brota petróleo, que los especialistas llaman *gusher*, viene a ser uno de los arquetipos no sólo del sueño americano, sino lisa y llanamente del *way of life* moderno al que las energías fácilmente accesibles han abierto la puerta."¹³² Recordemos algunas anécdotas: en ese mismo año de 1859, Edouard Manet pinta su "Bebedot de ajeno". Baudelaire escribe, acerca de Eugéne Boudin, que percibe en sus telas un universo en fusión: "Esas tinieblas caóticas, esas inmensidades verdes y rosas, suspendidas y agregadas las unas a las otras, esos hornos abiertos de par en par, esos firmamentos de un raso negro o violeta, arrugado, enrollado o rasgado, esos horizontes en duelo o que chorrean metal fundido, (...) se *me subieron* al cerebro como una bebida embriagadora o como la elocuencia del opio".¹³³ En esta misma reseña del Salón en que se opone reciamente al "horror industrial" como el peor enemigo del arte, vislumbra en los tranquilos paisajes impresionistas de Boudin ese mundo "que chorrea metal fundido" que, explosivo y pulverizado, será el de la modernidad productivista.

Tal forma explosiva se manifiesta de manera explícita a lo largo del siglo XX: en el elogio de la guerra por los pintores futuristas, en la "visión cubista" que Fernand Léger había encontrado en las trincheras de la primera guerra mundial, en las formas despedazadas del Dadaísmo... La pintura modernista intentaba canalizar o materializar la energía: el *dripping* de Jackson Pollock representa una forma pura de esa iconografía de la explosión, que también se encuentra en las imágenes del pop art para el cual, más aún que las alusiones literales de Roy

¹³² P. Sloterdijk, *op. cit.*, p. 323.

¹³³ Charles Baudelaire, "Le Salon de 1859".

Lichtenstein a las explosiones de historieta, la amplificación (*blow up*) y la multiplicación representan equivalentes plásticos de la deflagración. Lo serial del Pop no es únicamente una traducción de la producción masiva sino también de la reacción en cadena de la explosión atómica, la imagen de un mundo que se puede descomponer infinitamente por la fisión nuclear. Pero la energética modernista no sólo se representa, también genera actos: hay que arrasar Venecia (los futuristas), hacer pedazos los instrumentos de música (Fluxus), desatar el color... El programa modernista consiste en explotar, estallar, decomponer lo visible, en las formas o en los hechos. También se percibe una "liberación rápida de gran cantidad de energía" en los happenings del grupo Gutai o de los activistas vieneses, las máquinas auto-destructoras de Jean Tinguely, las performances catárticas de Joseph Beuys o las *Pinturas-fuego / Peintures-feu* de Yves Klein. ¿La belleza? "Convulsiva", dirá André Bretón o, mejor aún, "explosiva-fija": el automatismo surrealista, igual a una torre de perforación, asume como objetivo liberar las fuerzas inconscientes escondidas en el subsuelo de nuestra psiquis, preparando los espíritus para la revolución que vendrá. ¿La revolución no es la traducción política de la explosión?

Uno de los rasgos específicos del modernismo del siglo XX, según Walter Benjamin, consistía en su estética del *choque*. Otro, lo hemos visto, fue su pasión por la *radicalidad*-pensamiento que recorta, que corta en seco. ¿Quién era pues el hombre *moderno* sino el bárbaro del siglo XX, anhelante por "derribar las viejas barreras" y por arrojar la cultura del pasado, según la fórmula de Maiakovski, "por la borda del *steamer* de la modernidad"? Bárbaro también el sueño futurista de arrasar Venecia.

Bárbaros los dadaístas. Salvajes esos pintores que se satisfacen con superficies monocromáticas. Ahora bien, al bárbaro lo definen siempre desde adentro de las murallas, quienes defienden el casco de la Urbe. Designa a las hordas en movimiento que asaltan la plaza fuerte estática. El principio del "choque" que impregna la modernidad del siglo XX es una consigna de des-adhesión, una forma de poner de relieve una herramienta que permite despegar de su base las certezas calcificadas, de arrancar de su nicho los iconos tradicionales. Hacer arte a martillazos, tal fue el programa de las vanguardias modernistas... El dadaísmo, emblemático a este respecto, deja tras él una iconografía del estallido, de la explosión y de la explotación espontánea del material humano. "Todo lo que el artista escupe es arte", decía Kurt Schwitters.

Stéphane Mallarmé, en el momento en que acomete su designio de dinamitar el espacio poético, frecuentaba a militantes anarquistas considerados como peligrosos, entre los que varios aún ponían bombas absolutamente reales en París. ¿Sería una casualidad si Marcel Duchamp, quien encontró en el autor de *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* credo artístico, leía asiduamente al gran pensador libertario e individualista de su tiempo, Max Stirner, autor de *El único y su propiedad*?¹³⁴ Bajo la égida de la *radicalidad*, queda por hacer un paralelo entre el anarquismo y el nacimiento de las vanguardias del siglo XIX, pero desde ahora se pueden advertir sus convergencias sorprendentes y establecer numerosas analogías -por ejemplo entre la tipografía utilizada por Dada y el movimiento de la explosión

¹³⁴ Max Stirner, *L'Unique et sa propriété*, París, Stock, 1972; trad. cast.: *El único y su propiedad*, Madrid, Valdemar, 2004.

o, más generalmente, entre el pensamiento de un Proudhon o de un Bakunin y la individualización de los criterios artísticos a lo largo del siglo XX, era de las "mitologías individuales" celebradas por el curador Harald Szeemann. El anarquismo radical sigue siendo una especie de *lo impensado* en el análisis de las vanguardias modernistas, que habría que enfocar desde una teoría energética del arte.

Resulta siempre interesante localizar lo que, dentro de un movimiento general, avanza en diagonal. En el medio justo del desenfreno mecánico y eléctrico dedicado al "culto de la combustión rápida", Marcel Duchamp privilegia las "Energías tímidas", minerales frágiles que el arte tiene el poder de extraer. Imagina de este modo un "aparato para registrar/coleccionar y transformar las pequeñas manifestaciones exteriores de energía (en exceso o perdidas) como por ejemplo: el exceso de presión en un interruptor de luz, la exhalación del humo de tabaco, el crecimiento del pelo y de las uñas, la caída de la orina y la mierda, los movimientos impulsivos de miedo, sorpresa, etc...".¹³⁵ Desde 1913, la obra de Duchamp dejó la órbita del productivismo occidental para anticipar el universo de las energías renovables: su obra incita a despejar el espacio, a reutilizar diferentemente los objetos, a desplazar las cosas en vez de producir otras. Jean-François Lyotard, que populariza en 1979 el término "posmoderno", describe el proceso artístico como una transformación de energía, un sistema ordenado de reciclaje de la materia. En plena coherencia con su visión del arte, "pulveriza" el tema de la filosofía clásica reemplazándolo

¹³⁵ Marcel Duchamp, *op. cit.*

por las nociones de *flujos libidinales*, de *dispositivos pulsionales*, de *conexiones*, de *intercambiadores de energía*.¹³⁶ El modernismo, ligado al progreso y la superabundancia, se articula por lo tanto en torno a la imagen de una torre de perforación plantada en lo profundo del individuo y de la sociedad y de una deflagración de lo visible. Si tuviéramos que resumirla en una imagen, bien podría ser la explosión en cámara lenta que cierra la película de Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point*: tanto un movimiento de descomposición y de análisis como una detonación.

La aparición del término "posmoderno" es contemporánea del impacto petrolífero de 1973, momento a partir del cual el mundo toma conciencia concretamente de los límites de las reservas de las energías fósiles. Dicho de otro modo, con la ruptura económica y simbólica de 1973, es el futuro mismo lo que se ve de repente hipotecado en el imaginario occidental. ¿Es una coincidencia si la palabra "posmodernismo" se propaga en la segunda mitad de los años 70, como un momento de digestión del fin de la "superabundancia"? El modernismo del siglo XX fue aquel momento histórico en que la producción de los bienes y de los signos se basó en una confianza sin límites en la energía disponible, en una proyección infinita en el porvenir. Es esta ideología la que el choque petrolífero atenúa. La ideología posmoderna nace en la estela de la crisis energética, tal como una depresión melancólica constituye el resultado de una pérdida abrupta -en este caso, la de la despreocupación respecto a la vitalidad intrínseca del mundo, la muerte del progreso (técnico,

¹³⁶ Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels* [1973; nueva ed. UGE 1980], *Économie libidinale*, París, Éd. de Minuit, 1974; trad. cast.: *Economía libidinal*, FCE, 1990.

político, cultural) como base ideológica. Peor aún que una pérdida, ya que anuncia y pone en escena una extinción situada en un futuro impreciso, el impacto petrolífero de 1973 representa la "escena primitiva" del posmodernismo. Desde entonces, la economía mundial se esfuerza por ya no depender jamás de la explotación de las materias primas: paso de la producción industrial a una economía de la postproducción. En los países hiperindustrializados, el capitalismo se ha desconectado de los recursos naturales y se ha orientado hacia la innovación tecnológica -opción que ha tomado el Japón-, la financiarización -que fue entonces la elección de los Estados Unidos- y, de un modo más general, la industria de los servicios. La economía se desconecta cuanto puede de la geografía concreta, dejando la explotación de las materias primas a los países llamados "emergentes", considerados a partir de entonces como minas a cielo abierto o reservas de mano de obra barata.

El posmodernismo, por lo menos en su primera época, es comparable con una manera de concebir el duelo, un largo episodio melancólico de la vida cultural. Ya que la Historia había perdido su dirección, sólo quedaba enfrentarse con un espacio-tiempo inmóvil en el cual surgían, como reminiscencias, fragmentos mutilados del pasado, esas *museum's ruins* a través de las cuales Douglas Crimp definía el arte posmoderno en 1980.¹³⁷ Tal postura melancólica constituye el primer período del posmodernismo: se caracteriza por una intensificación de las citas de formas identificables de la historia del arte, y por el tema del "simulacro", en el que la imagen sustituye a la realidad

¹³⁷ Douglas Crimp, con fotografías de Louise Lawler, *On The Museum's ruins*, MIT Press, 1993.

en la realidad misma: el tema del simulacro corresponde simbólicamente a la des-realización progresiva de la economía, cada vez menos vinculada a una realidad geológica o geográfica. Por no poder determinar una dirección posible de la Historia, se decreta su fin: al eterno retorno de las formas modernistas en los años 80, década del "neo" (neo-geo, neo-romanticismo, neo-surrealismo, etc..) sucederá la relativización de la noción de historia misma, por medio del pensamiento poscolonial.

El segundo período del posmodernismo, en el cual el multiculturalismo se impone a la melancolía, nace con el fin de la guerra fría: 1989, año de la caída del muro de Berlín, es también el de la exposición que, por muy controvertida que fuera, inaugura simbólicamente la mundialización artística, a saber "Los Magos de la Tierra". La Historia parece entonces salir de la glaciación generada por el enfrentamiento silencioso de los dos grandes bloques políticos. Es cuando al "gran relato" modernista le sucede el de la globalización: a través de otras tradiciones artísticas y otras culturas que las del mundo occidental, el posmodernismo poscolonial sigue la vía abierta por la economía mundial, permitiendo un análisis planetario de las visiones del espacio y del tiempo, lo que constituirá el legado histórico del posmodernismo. El reloj histórico es desde entonces sincrónico, es decir que ya no se basa únicamente en el meridiano de Greenwich del progreso sino que incluye los múltiples husos horarios culturales.

En el inicio de este siglo XXI, estamos por salir de una época definida por el prefijo "post", que unía en el sentimiento de un único "después" los campos del pensamiento más diversos. Posmoderno, poscolonial, posfeminista, post-humano, post-histórico...

Situarse en el espacio de un "después" eterno de las cosas, o sea en una especie de suburbio de la historia, implica de entrada un pensamiento en forma de notas a pie de página. Al fin y al cabo, es ese prefijo, "post" el que finalmente habrá constituido el gran mito de fines del siglo XX. Designa la nostalgia de una edad de oro a la vez admirada y odiada. Remite a un acontecimiento pasado al que sería imposible superar, del que dependería el presente, y cuyos efectos hay que intentar administrar. En este sentido, el posmodernismo es un pensamiento esencialmente tributario, si no preso, del origen. Para moverse en el espacio del "post", previamente había que enunciar de dónde se venía, situarse respecto a una situación histórica anterior. ¿Hay algo que caracterice mejor el período posmoderno que la mitificación del origen? El sentido de una obra, para este segundo posmodernismo poscolonial, depende en última instancia de su lugar de enunciación: "¿de dónde vienes?" es su pregunta primordial y el esencialismo su paradigma crítico. La pertenencia a un género, a una etnia, a una comunidad sexual o a una nación determina por lo tanto en última instancia la significación de las obras, todos los signos se ven de este modo marcados por una señal distintiva: el multiculturalismo, hecho ya metodología crítica, se parece a un sistema de distribución del sentido que asigna a los individuos a sus reivindicaciones sociales, reduce su identidad y retrae todo sentido hacia un origen considerado como revelador político. Es este modelo crítico el que hoy en día ha entrado en crisis, esta versión multiculturalista de la diversidad cultural la que se ve cuestionada, no en beneficio de un "universalismo" de principio o de un nuevo esperanto modernista, sino en el marco de un nuevo

momento moderno, basado en la traducción generalizada, la forma de la errancia, una ética de la precariedad y una visión heterocrónica de la historia.

Desde finales del siglo XX, nuestro imaginario espacial vivió transformaciones espectaculares, que se deben a la inmediatez de las comunicaciones y de las tele-presencias, a la intensificación de los desplazamientos, a la globalización de los bienes y signos culturales: el espacio se achicó. Ya no es, escribe Sloterdijk, "más que la nada entre dos puestos de trabajo electrónicos".¹³⁸ Michel Serres considera hoy *el intercambiador* como la unidad espacial de base, que plantea la cuestión de lo habitable del mundo: "Si los intercambiadores constituyen las células de un espacio por el que, desde ahora en adelante, estamos sólo de paso, ¿cómo vivir allí? Respuesta: no somos más habitantes. ¿Se puede pensar, dibujar un jardín de la errancia?".¹³⁹

El arte de hoy acepta este desafío, explorando ese nuevo espacio-tiempo de la "conductividad", en el que los soportes y las superficies han cedido el lugar a trayectos. Los artistas se vuelven *semionautas*, a saber los agrimensores de un mundo-hipertexto que ya no es el espacio-plano clásico sino una red infinita en el tiempo como en el espacio, y menos productores de formas que los agentes de su *viatorización*, es decir del reglaje de su desplazamiento histórico y geográfico. La problematización de la traducción en el arte de hoy va de la mano con una estética del desplazamiento y una ética del exilio. La topología misma, que es una geometría de traducciones espa-

¹³⁸ P. Sloterdijk, *Le Palais de Cristal*, op. cit., p. 363.

¹³⁹ Michel Serres, *Atlas*, París, Champs Flammarion, 1987, p. 61; trad. cast.: *Atlas*, Madrid, Cátedra, 1995.

ciales, representa en este marco de pensamiento un modo de figuración privilegiado -formas exiliadas de un espacio al otro. El modo de la errancia, modelo visual y fuerza de supervisión de dichos desplazamientos, determina *a fortiori* una ética de resistencia a la globalización vulgar: en un mundo estructurado por el consumo, implica que se encuentre ante todo lo que no se busca, acontecimiento cada más más raro en la época del marketing generalizado y de la calibración de los consumidores según perfiles-tipos. Lo aleatorio se une aquí a la precariedad, se considera como un principio de no-pertenencia: lo que se desplaza sin cesar, lo que se desvanece o destruye los orígenes, lo que se *viatoriza* y procede por traducciones sucesivas no depende del mundo continental sino de ese nuevo archipiélago altermoderno, ese "jardín de la errancia".

El sueño universalista y progresista que gobernó los tiempos modernos está en pedazos, y de este destrozo nace hoy una nueva configuración del pensamiento que ya no procede por grandes conjuntos teóricos totalizantes, sino por la constitución de archipiélagos. Agrupamiento voluntario de islas puestas en red para constituir una entidad autónoma, el archipiélago se torna la figura dominante de la cultura contemporánea. Como pensamiento continental, el modernismo no se preocupaba por insularidades mentales: como lo implica la noción de progreso, se trataba de formar un continente, una internacional, una vanguardia lanzada a la conquista de un territorio. En términos políticos, el movimiento de la altermundialización agrupa el conjunto de las oposiciones locales a la estandarización económica impuesta por la globalización: expresa la lucha por lo diverso, aunque sin presentarse como una totalización. El

altermoderno es a la cultura lo que la altermundialización es a la geopolítica, es decir un archipiélago de insurrecciones locales contra las representaciones oficiales del mundo.

El prefijo "alter", por el cual podría designarse hoy el fin de la cultura "post" procede entonces a la vez de la noción de *alternativa* y de la de *multiplicidad*. Más precisamente, designa otra relación con el tiempo: ya no la subsecuencia de un momento histórico sino el despliegue infinito del juego de los bucles temporales, al servicio de una visión de la Historia como *espiral*, que avanza volviendo sobre sí misma. La altermodernidad, que consiste en un cambio de posición respecto al hecho moderno, no considera a este como un acontecimiento cuya continuación representaría el después, sino como un hecho entre otros, un hecho que profundizar y enfocar desde un espacio por fin desjerarquizado, el de una cultura mundializada y preocupada por síntesis nuevas. En su tiempo, Marcel Duchamp había intuido el peligro del "progreso" en arte, por ejemplo al apasionarse por la perspectiva en el momento justo en que esta quedaba relegada por la pintura modernista entre las antiguallas. De un modo aún más explícito, afirmó que el arte era "un juego entre todos los hombres de todas las épocas", más que una relación directa y unívoca con el presente. Duchamp no fue nunca *radical*: aquel nómada odiaba las raíces, igual que los *principios* y las *determinaciones culturales* que las acompañan. En una oposición discreta con su tiempo, mientras exploraba pistas estéticas aún desconocidas, encarna así una modernidad no-lineal, que no corresponde en absoluto con la que el posmodernismo pretendió superar, pero que podría encontrar un eco en la que viene.

El mito posmoderno podría por lo tanto contarse como el de un pueblo liberado de una ilusión que lo subyugaba, la de un modernismo progresista occidental, que se encuentra a ratos galvanizado y desconcertado por su retroceso: la comparación con el mito de Babel, construcción universalista y prometeica, se impone. De la caída de la Torre de Babel nacieron los múltiples lenguajes de la humanidad, inaugurando una era de confusión que sucedió al sueño de un mundo unificado y lanzado al asalto del futuro.

Luego, hubo una idea nueva, la traducción.

Más allá del mito posmoderno de Babel, el prefijo "alter" remite a otro episodio bíblico: el del éxodo. Si nos detenemos en aquel momento determinante de la historia del pueblo hebreo que fue la salida de Egipto, aparece, en una especie de síntesis sorprendente, la cuestión crucial que la cultura se plantea a sí misma actualmente. En efecto, con el éxodo los hebreos se ponen en marcha, dejando tras de sí la máquina estatal egipcia, sus pesados dioses estrictamente codificados, sus pirámides y su obsesión por la inmortalidad. Peter Sloterdijk escribe que el éxodo representa el momento en que "se deben reevaluar las cosas desde el punto de vista de su transportabilidad - corriendo el riesgo de dejar tras de sí todo lo que es demasiado pesado para portadores humanos". Lo que está en juego entonces es "transcodificar a Dios, hacerlo pasar del medio de la piedra al del pergamino".¹⁴⁰ En una palabra, pasar de la sedentaridad cultural a un universo nómada, de una burocracia politeísta de lo invisible a un dios único, del monumento al documento. Lo que el pueblo hebreo

¹⁴⁰ Peter Sloterdijk, *Derrida, un égyptien*, París, Maren Sell, 2006, p. 53; trad. cast.: *Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide judía*, Madrid, Amorrortu, 2007.

realiza entonces, en el campo teológico, tiene su vinculación con el contenido latente del espíritu moderno, cuyo rasgo fundamental consiste en oponerse a la territorialización, a la fuerza de atracción de la tierra como origen y fin en sí, a la esclerosis del espíritu en la autoridad del monumento. En última instancia, lo moderno no es otra cosa que un éxodo, la reconstrucción en movimiento de las estructuras de la comunidad, el acto de su desplazamiento hacia otro espacio. Existe una historia de la Diáspora de las formas: el modernismo del siglo XX podría definirse en ella como el momento histórico del descubrimiento de las tradiciones artísticas del mundo entero, desde la estatuaría africana hasta las máscaras de las Nuevas Hébridas (República de Vanuatu), y su reevaluación en función de todo lo que se juega en el presente. Hoy en día, la perspectiva queda invertida, y la cuestión consistiría más bien en saber cómo el arte podría por fin definir una cultura globalizada y vivir en ella, contra la estandarización que presupone la globalización.

A nivel colectivo, se trata en última instancia de la invención de un mundo común, de la realización práctica y teórica de un espacio de intercambios planetarios. Ese mundo compartido (en el espacio de la traducción) activaría el "relativismo relativista" que Bruno Latour opone al relativismo posmoderno, es decir un espacio de negociaciones horizontales y sin árbitro. Hemos aquí incitados a circular entre representaciones del mundo, a practicar la traducción, a organizar los debates de donde saldrá una nueva inteligibilidad común. Esto resulta tanto más importante cuanto que hoy, en medio de la agitación permanente impuesta por la globalización económica, la cosificación, en sus múltiples variedades, ejerce con más fuerza que nunca su

imperio. Frente al desafío que representa para la cultura y el arte, importa pues volver a poner las cosas en movimiento, crear un contra-movimiento, disponerse a un nuevo éxodo.

ÍNDICE

ADVERTENCIA.....	5
INTRODUCCIÓN.....	9
PRIMERA PARTE: ALTERMERNIDAD.....	25
1. Raíces. Crítica de la razón posmoderna.....	25
2. Radicales y radicantes.....	48
3. Victor Segalen y lo <i>creóle</i> del siglo XXI.....	67
SEGUNDA PARTE: ESTÉTICA RADICANTE.....	89
1. Precariedad estética y formas errantes.....	90
Sin forma fija (materiales vagabundos).....	98
La errancia urbana.....	104
Coda: estéticas revocables.....	119
2. Formas-trayecto.....	123
Forma-trayecto (1): expediciones y desfiles.....	123
Forma-trayecto (2): topología.....	131
Forma-trayecto (3): bifurcaciones temporales.....	142
3. Transferencias.....	153
Traslaciones, transcodificaciones, traducciones.....	155
La "condición <i>postmedia</i>	159
Formas traducidas.....	162

TERCERA PARTE. TRATADO DE NAVEGACIÓN.....	167
1. Bajo la lluvia cultural (Louis Althusser, Marcel Duchamp y el uso de las formas artísticas) ...	167
Apropiación y neoliberalismo.....	169
Ejemplo n° 1: Marcel Duchamp, <i>Rueda de bicicleta</i> (1913).....	171
Ejemplo n° 2: Marcel Duchamp, <i>LHOOQ</i>	175
Ejemplo n° 3: Marcel Duchamp, el " <i>ready-made</i> recíproco".....	177
La interforma.....	179
2. El colectivismo artístico y la producción de recorridos.....	185
Arte global o arte del capitalismo.....	189
Arte de apropiación o comunismo formal.....	196
Estética de la "réplica": la desfetichización del arte.....	202
POST-POST, O LOS TIEMPOS ALTERMODERNOS.....	209

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

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

los sentidos / artes visuales

Nicolas Bourriaud

Estética relacional

Postproducción

La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo

Rafael Cippolini

Manifiestos argentinos

Políticas de lo visual 1900-2000

Hal Foster

Belleza compulsiva

Reinaldo Laddaga

Estética de la emergencia

Luis Felipe Noé

Noescritos sobre eso que se llama arte

Luis Felipe Noé y Horacio Zabala

El arte en cuestión

filosofía e historia

Giorgio Agamben

Infancia e historia

El Reino y la Gloria

Estado de excepción

La potencia del pensamiento

Lo abierto

Profanaciones

Philippe Ariès

Morir en Occidente

Desde la Edad Media hasta nuestros días

Georges Bataille

La felicidad, el erotismo y la literatura

Ensayos 1944-1961

La conjuración sagrada

Ensayos 1929-1939

Georges Didi-Huberman

Ante el tiempo

Andreas Huyssen

Después de la gran división

Modernismo, cultura de masas, posmodernismo