



Andamios. Revista de Investigación Social

ISSN: 1870-0063

revistaandamios@uacm.edu.mx

Universidad Autónoma de la Ciudad de México
México

Solana, Ingrid

UN PENSAMIENTO EMERGENTE SOBRE EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Andamios. Revista de Investigación Social, vol. 6, núm. 12, diciembre, 2009, pp. 249-277

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62815957012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

UN PENSAMIENTO EMERGENTE SOBRE EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Ingrid Solana*

RESUMEN. Este artículo trata de configurar un pensamiento emergente en torno a la reflexividad actual sobre el arte. Para ello, se analizan el *stencil* y el *net.art* como medios expresivos eminentemente *autocríticos*. Este ensayo recoge algunos aspectos teóricos sobre el pensamiento actual en torno al arte. Se basa, en su mayor parte, en las teorías estéticas de Gilles Deleuze y de Félix Guattari en *¿Qué es la filosofía?*, aunque señala múltiples problemáticas que conciernen al pensamiento posmoderno. Las dos formas artísticas analizadas en este trabajo, reflejo del propio pensamiento teórico colapsado por la posmodernidad, son vistas como momentos culminantes dentro del pensamiento emergente que solicita a la estética; éstas son descubiertas como los pocos *medios revolucionarios* a través de los cuales todavía es posible generar un pensamiento teórico al margen de los cánones institucionales. Así, los dos espacios (bajo la denominación temporal irruptiva del *acontecimiento*) se ofrecen como un constructo de *posibilidad* en nuestra contemporaneidad.

PALABRAS CLAVE: *Stencil*, *net.art*, posmodernidad, acontecimiento, posibilidad.

LA PREGUNTA POR EL ARTE

La estética ontológica está desgarrada. El pensamiento en torno al arte es incapaz de cuestionarse a sí mismo y de advertir si el lenguaje que elabora para analizar el arte es *posible*. Desde los presupuestos de dicha

* Pasante de la maestría en Letras en la UNAM. Estudia los conceptos de "literatura menor", "escritura", "obra de arte", "muerte del autor", "perceptos", "afectos", entre otros, en el pensamiento posmoderno (Maurice Blanchot, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida, Michel Foucault, etcétera) y en las manifestaciones del arte contemporáneo.

estética ontológica, el discurso sobre el arte resulta la superficie del pensamiento sobre el *ser*. Cabría preguntar, inicialmente, por qué la pregunta estética busca, en algún punto de su orientación, definir la filosofía a partir de sus cuestionamientos con respecto al arte. Esto se relaciona con la filosofía idealista y su afán por hacer del sujeto una categoría trascendental que abandona la pregunta por el lenguaje y no concibe un espacio autocrítico de reflexión. La filosofía se sumerge en la ambigüedad o se suspende en su propia imposibilidad, ya que todo pensamiento llevado al extremo se convierte en una aporía. El pensamiento llevado hasta sus propios límites se enreda en múltiples tautologías e, incluso, en la repetición de sí mismo. Si pensamos al arte como *ser*, si simbiotizamos los lenguajes y hacemos de la paradoja un punto rector, el lenguaje teórico simplemente no se basta a sí mismo: se convierte en un hueco amplio que obedece a intereses institucionales o, simplemente, en un parloteo que murmura incansable y sucumbe ante el tiempo. Colocar en el concepto *arte* la esencialidad del *ser* implica reducir los dos conceptos a la opacidad. Si la filosofía es la pregunta por el *ser*, debe preguntar únicamente por el *ser* o quizá deba preguntarse a sí misma qué es lo que estudia y cómo debe hacerlo. En este sentido, en las teorías de Gilles Deleuze y de Félix Guattari, la filosofía es definida como la única disciplina que debe “crear conceptos”.

Los intentos de una ontología estética, particularmente los heideggerianos, encuentran múltiples puntos de fuga, irradiaciones que despliegan la pregunta llevada a su extremo último, paradojas insostenibles en el espacio teórico.¹ Frente a esta ontología, las teorías posmodernas de la escuela francesa (Deleuze, Guattari, Barthes, Blanchot, Foucault, Derrida, etcétera),² nos conminan a pensar de manera rotunda en el fenómeno

¹ La pregunta por el arte ha dejado de ser la siguiente: *¿qué es el arte?* Con el pensamiento posmoderno la pregunta mutó a ésta: *¿por qué nos preguntamos qué es el arte?* Lo que nos habla del papel propio de la filosofía, la pregunta de la filosofía es por sí misma y no por aquello que observa. La filosofía debe preguntarse: *¿por qué me pregunto...?* En estas condiciones, se capacita para crear un pensamiento de emergencia; pensamiento que se pregunta a sí mismo y que no se escuda en sus “objetos” para enrarecerse u ocultarse.

² Al respecto, cabe aludir a los cuestionamientos particulares de Jacques Derrida (como ejemplo de las preocupaciones de esta “escuela de pensamiento”), que cuestiona el papel de la filosofía como portadora de alguna “verdad”; la filosofía, para este escritor, es “escritura”; en este sentido, su papel es creador, como para Deleuze y Guattari, pero la despoja de todo contenido de veracidad.

del arte en nuestra contemporaneidad porque plantean, sobre todo, la imperante necesidad de abordarse a sí mismas, es decir, de analizar cómo se construyen y cuál es el objeto de su lenguaje y de sus discursos.

En este ensayo, mi intención no es pensar la filosofía a través de ciertas expresiones artísticas, sino pensar al arte en sí, en dos manifestaciones contemporáneas que son dignas de atención: el *stencil* y el *net.art*. El argumento que me conmina a emprender esta tarea es la urgencia del pensar que requiere el arte en los tiempos actuales. Urgencia que devela cómo se articula un lenguaje en torno al mismo, sus necesidades apremiantes y en suma, la filigrana que lo recorre y lo aqueja profundamente. ¿Por qué hay una emergencia en torno al arte? Porque el arte sucumbe a la desaparición en su afán extremoso por institucionalizarse, porque obedece a apreciaciones culturalmente torcidas que deben analizarse con atención, y porque cada vez que se piensa en el arte en términos generales y teóricos, se erige una barrera en el pensamiento que sólo conduce a la repetición y a la decadencia de la *escritura* sobre el arte. ¿Tiene esto que ver con la cuestión de cómo se produce el arte mismo? Tal vez, puesto que preguntarnos y escribir sobre *cierto tipo de arte* es un indicador importante para nuestro propio pensamiento. Por consiguiente, más que pensar una disciplina a partir de otro fenómeno, lo que intento demostrar es un juego de espejos, justamente, cómo esa disciplina se refleja en el fenómeno del arte y viceversa. Cabe acotar, que el arte mismo se convirtió, a partir de las vanguardias artísticas, en una cadena de discursos conceptuales que contribuyeron a la creación de discursos paralelos en el ámbito filosófico. La escritura del arte se dio dentro del arte y fuera de ella, de ahí que el dominio del “concepto” intervenga en ciertos tipos de arte y en la escritura teórica con respecto a éste. Ambas escrituras se insertan en diversos “órdenes institucionales” que las limitan, las empobrecen y las condenan a la repetición.

Por el contrario, cuando en el pensamiento se suscitan emergencias —necesidades imperiosas por replantear el objeto de una disciplina (en este caso el de la estética)—, aparecen ciertos peligros dentro del discurso, porque el arte contiene infinitas “zonas indiscernibles” que son imposibles de abarcar para la conciencia del sujeto (ese sujeto

inaugurado por la filosofía de Descartes).³ Por otra parte, considerar que edificios enteros de pensamiento estaban errados en sus presupuestos principales implica, de algún modo, resquebrajar los sistemas institucionales a los cuales se adscribían. Si hoy en día pensamos “contra el museo”, no sólo se deshace un edificio conceptual en torno a esa institución, sino su institucionalidad misma. Es lo que logró Nietzsche con su crítica de la moral; es lo que hacen Deleuze y Guattari contra el psicoanálisis y contra la estética idealista. Estas condiciones de emergencia, en los diversos casos, obedecen no a un afán contestatario, sino a una necesidad provocada e inducida por acontecimientos que producen una especie de “malestar teórico”. En el caso de Nietzsche, el cristianismo y la moral; en el caso de Deleuze y Guattari, la incapacidad de la filosofía para crear conceptos. Dichos “malestares” son una suerte de detonadores dentro del pensamiento. Su peligro consiste en su capacidad de autoanulación: el que la estética de “la reproductibilidad técnica” pierda su vigencia en nuestra actualidad, por ejemplo, aunque tengamos una simpatía particular por las teorías de Benjamin (Benjamin, 2003). De ahí, que las cuestiones que planteo aquí se refieran a una serie de lenguajes en el campo del arte que son lo suficientemente autocríticos para aniquilarse o preservarse y, por ello, la reiterada atención en construir un espacio reflexivo que sea capaz de desvanecerse —de condenarse a sí mismo a la evanescencia—, tal y como lo hace el propio fenómeno que observa. Esta condición “perecedera” tanto del arte como del pensamiento es un aspecto digno de abordarse ya que, desde el lado de la obra de arte, nos habla de las condiciones perennes de los materiales con los que se construye y, del lado del pensamiento, de la fugacidad de los presupuestos razonados. En un mundo en el que todo está condenado a la destrucción —en su materialidad biológica—, el hombre se empeña en preservar el arte y sus esquemas conceptuales, incluyendo en ellos, los culturales. Todos estos gestos de conservación anormal obedecen a un afán extraño por *permanecer*, por hacer de la vida del hombre el eje rector de la *vida* en sí. Interpelar al arte y a la

³ “[...] está el arte unido a todo lo que pone al hombre en peligro, a todo lo que le sitúa violentamente fuera del mundo, fuera de la seguridad y de la inteligencia del mundo al que sólo el porvenir le pertenece” (Blanchot, 1976: 35).

filosofía al mismo tiempo implica rodear estas expresiones que se han asumido como eternas e imperecederas: institucionales en todos sus aspectos; fijadas en un sistema paradigmático del pensar. Pero, ¿qué sucede si encontramos manifestaciones artísticas y conceptuales que escapan de estos estándares de asir el mundo, ya sea mediante el arte o la filosofía? Es, justamente, a partir de esos *acontecimientos irruptivos* (aquellos que escapan de esas “condiciones imperecederas”) y que se presentan como fisuras en el orden de las cosas, como es posible plantear un pensamiento de emergencia; éste sospecha que lo que observa y lo que *se dice* de lo observado, puede salir del esquema del pensamiento estándar. Los “nuevos pensamientos” son pliegues, se acomodan yuxtapuestos unos sobre otros; su cualidad “rizomática” abarca las extremidades de los discursos institucionales, y se cuela, tentacular, en los intersticios nacientes de *otro* pensamiento, ése que rechaza los márgenes de una institución que lo aleja con fuerza o que trata de adaptarlo a sus fines.

Llaman la atención los esfuerzos teóricos de la posmodernidad que plantean una manera distinta —de la ontología estética y de la crítica del arte— de entender la manifestación artística. Es quizá en lo tocante al tiempo de la obra de arte donde las teorías posmodernas han puesto el acento para comprender la expresividad artística. Frente a la concepción hegeliana del fenómeno en la continuidad histórica, cabría preguntar qué tiempo corresponde a la obra de arte; cuestión que se conecta ineludiblemente con “el aura” benjaminiana. Frente al “arte clásico”, la estética posmoderna entiende la obra en un tiempo distinto, que Deleuze y Guattari llaman “devenir” (Deleuze y Guattari, 2005). El devenir se sustrae al tiempo lineal y abre un tiempo irruptivo, impertinente, esquizoide y genera un “acontecimiento” (Zourabichbilli, 2004: 14-32). Si la obra de arte se convierte en “devenir”, quizá sea posible pensar el esfuerzo reflexivo como un devenir mismo; el que éste permanezca indisoluble, imperecedero en el universo del pensar, es una cuestión que no interesa. Y no interesa, porque visto así, el “devenir” nos orilla a pensar en nuestro presente y sólo en nuestro presente. El presente tiene dentro de sí los otros dos tiempos, un pasado que se cuela dentro de él; un futuro que no augura ningún porvenir. Estas ideas surgen precisamente de la capacidad que tienen las obras de arte

actuales para aniquilarse: el *performance* como una manera *performativa* de anularse hasta la extenuación, la instalación que nunca puede repetirse al pie de la letra o el *stencil* que, como veremos, simplemente se suscita en determinado momento para ser automáticamente reemplazado por otra cosa. Si pensamos en los ejercicios del pensamiento en torno a estos fenómenos, veremos que éstos son igualmente efímeros y que están conectados con un presente peligroso: vórtice de sí mismo que se evade de sí y de lo otro, instante y acontecimiento que, simplemente, desaparece. Estas expresiones artísticas se sustraen del discurso institucional, pues a diferencia del arte abstracto, por ejemplo, no conceptualizan un discurso alrededor de ellas, es decir, aún no existen en forma de paráfrasis sobre sí mismas. Solamente se autocrean y anulan y, hasta el momento, no han necesitado una serie de apoyos institucionales que las expliquen como “pertinentes” o “valiosas”; patrimonio indispensable de nuestras sociedades.

De lo anterior es posible deducir una cuestión: el ejercicio filosófico en torno al arte está inmerso *en* el arte pero es plenamente independiente de él. Si la filosofía crea conceptos es en sí misma creadora y no necesita del objeto para explicarse. La crítica sobre arte debe constituirse también como una escritura propia que lejos de reverenciar al objeto que analiza, contribuye a esclarecerlo y a crear un discurso artístico que irradia por sí mismo. En este sentido, una crítica pobre siempre se sentirá coja, débil y menor que el arte porque no existe sin la obra particular que le da sustento. De ahí los múltiples resentimientos del crítico literario o de arte que continuamente estará recordando a sus lectores que la crítica es independiente y absolutamente necesaria para censurar o ensalzar al arte⁴ (habría que abandonar el canon

⁴ Términos que, en realidad, se insertan en una escala de valor, éstos son intercambiables por: “prohibir” y “aprobar”. No se debe caer en el malentendido, sin embargo, de que la crítica literaria y la del arte son innecesarias o géneros de escritura “inferiores”: todo ejercicio de escritura es escritura y por lo tanto es creativo. Es necesario distinguir la “crítica ególatra” —en general, la de la institución (y por dicho término entiéndase todo aquello que un poder autorizó como válido, viable, “respetable” e incluso “ejemplar”, para ser difundido por cualquier medio expresivo)—, de la que no lo es; la “crítica ególatra” estará al pendiente de la minucia de los autores; la crítica *antiyoica*, en cambio, abandonará el yo y olvidará el fetiche del autor e, incluso, el del “lector”. Esta crítica está

institucionalizado de pensar a partir de los autores; habría que ser fuertes para dejarlos morir y dejarnos morir con ellos). Muy distinta es la filosofía en sus esfuerzos estéticos posmodernos. Deleuze y Guattari reiteran constantemente la diferenciación sistemática de la estética frente a su fenómeno: la estética crea conceptos *para* el arte, de ahí que no se minorice frente a la “magnánima” expresión artística, y de ahí también que el paradigma del ejemplo sirva para potenciar el esfuerzo de la filosofía, cuyo objeto es muy distinto al del artista. La filosofía, con Deleuze y Guattari, es creación y ya no está a la sombra de la obra. He ahí su peligro; consiste en la exterminación sistemática de sus segmentos cambiantes. La crítica del arte, en cambio —válida en todos sus poros para explorar la particularidad y la minucia del objeto artístico, aislado de su conjunto y preservado por la voz de su propia unicidad—, se contenta con existir a partir de su objeto; la filosofía creadora no. De esto se deriva la capacidad de la filosofía deleuziana para desprender cualquier vivencia dentro de los procesos artísticos: el mirar filosófico alcanza su paroxismo cuando esas “fuerzas no humanas del cosmos” hacen “vibrar” el lenguaje. Éste tiene la autosuficiencia de sustentarse en el tiempo irruptivo del “devenir” y se asfixia dentro de él.

La problematicidad de múltiples fenómenos a los que esta filosofía creadora analizará sin represiones implica la continua asunción de una actitud contra la institución, no por esnobismo ni radicalidad (piénsese en Baudrillard), sino por el cinismo que le da su propia potenciación creadora. Ya Roland Barthes, en 1965, en *Crítica y verdad*, aludía a la función de la “nueva crítica” que “debía” cuestionarse sobre sí misma y sobre su propio lenguaje:

decidida a desaparecer, a regodearse en su juego marginal. La “crítica ególatra” creará que es necesario “aleccionar”, censurar, enseñar, “ser responsable” y, por consiguiente, dado que se siente particularmente importante no soportará que el arte la reemplace por siempre. Y he aquí la cuestión más irrisoria del asunto: entre más resentida, más *yoica*, más al pendiente de su propia “seriedad” y de su forma aleccionadora se encuentre, más probabilidades tendrá de fracasar. Esta crítica se aburre de sí misma porque no sabe reírse de sí; olvidarse. Y quizá en estos términos sí es sumamente inferior al arte que intenta observar.

[...] el crítico no “deforma” el objeto para expresarse en él, no hace el predicado de su propia persona; reproduce una vez más, como un signo desprendido y variado, el signo de las obras mismas, cuyo mensaje, infinitamente examinado, no es tal “subjetividad”, sino la confusión misma del sujeto y del lenguaje, de modo que el crítico y la obra digan siempre: *soy literatura*, y que, por sus voces conjugadas, la literatura no enuncie jamás la ausencia de sujeto (Barthes, 2000: 74).

Es así como la filosofía creadora de conceptos dice: “soy arte”, “soy lenguaje”, cuando en sí misma, en su propia forma discursiva al mismo tiempo se cuestiona. Es una de las razones por las que Maurice Blanchot se consagra a hacer del fragmento una forma de hablarle al lenguaje,⁵ es también una de las características de la filosofía deleuziana: la voluntad por hacer del neologismo, el punto de partida del concepto. Por eso, Deleuze y Guattari llaman a la obra de arte “ser de sensación” y le adscriben categorías como la del “devenir”, las “zonas de indiscernibilidad”, la “desterritorialización” y la “reterritorialización”. Conceptos que nos hablan no sólo del fenómeno, sino de la propia filosofía que se está llamando a sí misma y se sumerge en su propia capacidad “enraizante” para pensarse (Deleuze, Guattari, 2005: 164-201).

Cuando Deleuze y Guattari logran hacer de la “posibilidad” una categoría estética, también aluden a la capacidad de la filosofía de volverse en sí misma una *posibilidad*. Esto nos autoriza a pensar que las observaciones de Walter Benjamin en torno a los fenómenos que estudiaba como parte de una modernidad naciente, se inscribían en el

⁵ Maurice Blanchot dice en *El paso (no) más allá*: “Lo fragmentario: ¿Qué nos viene de ahí, pregunta, exigencia, decisión práctica? No poder escribir ya más que en relación con lo fragmentario no es escribir con fragmentos, a menos que el fragmento sea, a su vez, un signo para lo fragmentario. Pensar lo fragmentario, pensarlo en relación con lo neutro, como si ambos se pronunciasen juntos, sin comunidad de presencia y como fuera el uno del otro. Lo fragmentario: escribir procede de lo fragmentario cuando todo ha sido dicho. Sería preciso el agotamiento del habla y por el habla, el fin de todo (de la presencia como todo) como *logos*, para que se pudiese remarcar la escritura fragmentaria” (Blanchot, 1994: 73).

reino de lo posible. Benjamin no podía, por ejemplo, anticipar la degeneración del surrealismo como un movimiento artístico que catapultó, socialmente, la figura magnánima del productor artístico — un Dalí que firmaba, irrisoriamente, a manera de planas de escuela, miles de laminillas disparadas en los precios del mercado, por contener la firma fetiche del “maestro pintor”—, y dedicó un ensayo magistral para ensalzar las cualidades revolucionarias de este movimiento artístico que, de inicio, se planteaba como revolucionario: “Un concepto radical de libertad no lo ha habido en Europa desde Bakunin. Los surrealistas lo tienen” (Benjamin, 1971: 57). Esta idea nos incita a pensar en las cualidades de una filosofía creadora que no se niega al error y lo asume como parte de sí. Asunto que nos devuelve al propio presente de la obra de arte. Al pensar el arte y el pensamiento desde el concepto de “devenir” es posible atisbar momentos irruptivos en la historia: *flashes*. La *posibilidad* aparece en el tiempo del destello. Es así que las artes enunciadas aquí tan sólo se inscriben en ese laberinto de la “posibilidad”; categoría estética descubierta veladamente por Walter Benjamin mucho antes de la aparición de las teorías posmodernas; allí donde irrumpía y devenía la modernidad con sus tentáculos succionadores. Para él, los surrealistas fungieron como un devenir, como una instantánea, y durante esos segundos en los que el ejercicio de su pensar horadaba el espacio de la reflexión, su voz se erigió como un momento “peligroso”, sinuoso dentro de sí, que más que hablarle a su propio tiempo, se hablaba a sí mismo: a su lenguaje potenciado, a su absurda implosión e imposibilidad.

Pensar el arte en nuestra actualidad es una emergencia y contiene esas mismas características que ya tenía para los primeros escritores modernos (Walter Benjamin, Charles Baudelaire, etcétera). Características que los pensadores posmodernos llevaron a su culminación. Si bien es cierto que el arte está condenado al exterminio por el bombardeo de un sistema en el que prevalecen la información, las dinámicas de la mercadotecnia y “los sistemas de los objetos”, nuevas formas de arte se introducen en los senderos del pensamiento. El pensamiento no está clausurado por el arte ni existe gracias a él. El pensamiento piensa *en* el arte, *por* el arte, *para* el arte. Y si dialoga con algo,

quizá sólo lo haga consigo mismo y con su manera de entretenerse y de hilvanar sus propios discursos para luego borrarlos y abolir su propia historia.

EL MUSEO

No hay más sosiego en las manifestaciones del museo. No hay consuelo en el “arte canonizado”. ¿Qué sucede en un lenguaje que intenta bordear el arte porque ha dejado de encontrarlo? ¿Dónde está el arte? ¿Por qué nos preguntamos qué es el arte? A través de una serie de problemáticas que un lenguaje posmoderno abrió como una grieta en la historia del pensar, la vida se nos develó enferma. Es hoy cuando los miembros del cuerpo comienzan el proceso de tumefacción: la gangrena. El arte es la manifestación dolorosa y ardiente de la vida.⁶ Si las instituciones se pudren, si lo canónico se pudre, si el *ser* se pudre, el arte enferma y el lenguaje que lo acaricia también. No hay por consiguiente más lenguaje, ni fragmento, ni vida. No hay nada. El hombre ya no *mira* ni *traduce*. Disfrazado en la supuesta “libertad de consumo”, en un sistema que le regala personalidades, se regocija en un placer prestado por los objetos muertos y es incapaz de asistir a la vida (Baudrillard, 2007: 193).⁷ El arte es muerte en el museo que no se comunica con un *posible*

⁶ Deleuze y Guattari no hablan, en “Percepto, afecto y concepto” de *vida* a manera de *vivencia*, en cuyo caso estaríamos al contrario de “aquello que suscita el ser de sensación” que está compuesto de “perceptos” y “afectos”. Es necesario asistir a la demolición de un sujeto con vivencias particulares para comprender en su totalidad este lenguaje posmoderno. Que la obra de arte sea un “ser de sensación” compuesto por “perceptos” y “afectos” que son “el devenir no humano del hombre”, no quiere decir que *no diga algo a la vida*. Su relación con la vida no tiene ninguna cercanía con el tiempo y con el espacio. La obra de arte —el *ser de sensación*—, es devenir y acontecer (irrupción). Sin embargo, cuando irrumpe, *habla* “cosmológicamente” con la vida, no con una *humanidad* sino con la vida que *grita* en su interior y se despliega como un haz de luz.

⁷ No hay nadie que pueda eximirse del sistema. No obstante, somos capaces de articular discursos que *nos borran* para decir algo que nos competa como compete *a nuestro tiempo* y *a nuestro espacio que no son ningunos*. Ésta es la emergencia que nos llama desde el lado del discurso, desde la esfera de nuestro *trabajo* que, ahora menos que nunca, no debe rendirse. Tan sólo eso cabría esperar, una tonalidad imperiosa donde se intuya la vida; un pensamiento del afuera y del adentro; algo *imposible* pero *posibilitado*... “*Un poco de*

espectador. Todo se convierte, si acaso, en almacenes de información obligada. La obra de arte no *monumentaliza* los espacios, no ensancha el universo desplegando *afectos*, por el contrario, sintetiza y culmina en la manifestación “mal simulada” de otra época, de la cual, ni siquiera se recogen sus *acontecimientos de emergencia* (Baudrillard, 2006). La obra de arte institucionalizada del siglo *xxi* —en su mayoría—, es incapaz de “enaltecer a la simulación”,⁸ pues tan sólo es un fetiche y un instrumento que obedece al sistema de consumo. Asimismo, cuán parecidos son este tipo de arte y los simples objetos fetiche que, en un culto anormal aprendido, los hombres adoran con insistente y absurda codicia.⁹

Es ejemplar, al respecto, el caso de Rodin, quien presa de la furia académica, se vio impedido para mostrar su obra en galerías y en todo espacio institucional disponible para esos fines. Trabajaba con ahínco porque pensaba que “ante todo [debía] aprenderse a trabajar”.¹⁰ Era,

posible si no me ahogo” (Deleuze y Guattari, 2005: 179 [cursivas de Deleuze y Guattari]. ¿Y qué tal que la esfera del trabajo —de un cierto tipo de trabajo— pueda integrarse a ese *tiempo continuo* que Bataille atribuía al erotismo?, ¿es que, acaso, no tenemos con el texto una relación de extremo y fulminante placer (Barthes)?

⁸ Habría que pensar la concepción de Baudrillard sobre la “simulación auténtica e inauténtica”, ¿qué conexiones nos ofrece con la “vibración” deleuziana? De esta manera, la obra de arte capaz de simular auténticamente —en el entendido de que hoy en día, es imposible no hacer otra cosa que no sea plagiar y simular, es aquella que lograría “devenir” y por lo tanto “vibrar”. Así, tendríamos una contraposición importante entre el excusado (o retrete) de Duchamp y las múltiples simulaciones retorcidas e inauténticas (y que, desde luego, no alcanzan a “enaltecer la simulación”), que se hacen para producir imitaciones baratas y que sirven, únicamente, a una lógica de consumo institucionalizada, pero son incapaces de *decir algo* y, por consiguiente, de “devenir” y de hacer “vibrar las fuerzas del cosmos”.

⁹ La obra de arte ha adquirido el carácter de fetiche en cuanto yace sin “vibrar” en las casas de *quién sabe quién*, como la botella de coca-cola en casa de la abuela. El pintor de galerías se regocija en esta lógica, pues él, como la fábrica, está encargado de *producir* (y no de *crear*), múltiples objetos. Esto no es nuevo ni tampoco refiere a la realidad del *encargo*, basta preguntar: ¿por qué *se vibra* ante una escultura de Rodin y no ante un excusado número quinientos en la Colección Jumex en México?

¹⁰ “El trabajo, no la ‘inspiración’, es lo que cuenta. A la juventud no le gusta trabajar, porque no se comprende en el trabajo. Ante todo, debe aprenderse a trabajar”. Otro punto a destacar es cuando el escultor, extenuado después de largas jornadas de trabajo y múltiples frustraciones en la vida cotidiana, se consolaba a sí mismo diciendo que “el

justamente, gracias al trabajo donde podía aprehenderse un sentido oculto detrás de las formas moldeadas. Conforme avanzaba en su arte, sin amedrentarse por el escarnio público, Rodin descubre ciertos principios que acompañan la hechura de la obra: “Si en una obra de arte, no hay un moldeado interior debajo del externo, los contornos no serán ricos y suaves. La obra se verá dura, y rectas las líneas de las sombras. El moldeado interior es como la carne bajo la epidermis” (Frisch y Shipley, 1945: 44). Cuando atisba la importancia de la luz y de la profundidad, da a entender un sentido oculto en la obra de arte; algo que “reterritorializa” y “desterritorializa” con su movimiento infinito: “Uno de los principios de la buena escultura es el que dice la expresión de la vida, para conservar la infinita flexibilidad de lo real, no ha de detenerse, de ligarse nunca... Si hay animación en lo que creo, ello es porque toda la naturaleza se agita, en todas las cosas, siempre y en todas partes” (*Ibid.*: 88). Casualmente, esa *naturaleza* a la que alude, estaba expresada en su *máxima potencia bella* cuando se reducía a una nada implosiva de *sentido* (la profundidad): “Lo bello en el paisaje es lo bello en la arquitectura... el aire”. “Interpretar la naturaleza”, ése era el lema de Rodin (*Ibid.*: 1945: 93). En cuanto alcanzaba esa “interpretación” su obra era auténtica, única; alcanzaba su paroxismo y su revelación. No tardó mucho tiempo en hacerse un artista reconocido. Los académicos que repudiaron su obra no tardaron en aceptarla. Y, sin embargo, Rodin “vibraba” cuando veía una obra arte (las catedrales) o cuando intuía que su propia obra alcanzaba una interpretación de la naturaleza. Se acercaba Rodin a Heidegger en tanto comprendía que en la obra de arte se debatían el mundo y la tierra. Se acercaban sus comprensivos y pocos bienintencionados críticos a Deleuze y a Guattari, cuando advertían que su obra hacía “vibrar” al cosmos, mediante un complejo de *afectos*.

Nuestro encuentro actual con la obra de Rodin puede ser expresado de la siguiente forma. En un museo, sus esculturas se atiborran bajo

trabajo era el mejor descanso” (Frisch y Shipley, 1945: 46). Las ideas de Rodin con respecto a la inspiración eran determinantes frente a una concepción romántica sobre el pequeño dios inspirado. Decía a sus aprendices con convicción: “No espere a que venga la inspiración [...] lo único que hay es el trabajo. El que sabe cómo trabajar está siempre inspirado” (Frisch y Shipley, 1945: 90).

una pésima iluminación y una estúpida segregación de los espacios. No hay vacíos en el espacio que las alberga, pues los objetos se agolpan unos contra otros sin permitir una saturación de vacíos. Es dudosa la irradiación de los “afectos” contenidos en cada “ser de sensación” y, sin embargo, “dos sensaciones resuenan una dentro de la otra entrelazándose tan estrechamente en un cuerpo a cuerpo que tan sólo es ya de ‘energías’” (Deleuze y Guattari, 2005: 169). Nos encontramos ante *El beso*. Algo cimbra el museo y el espacio que, ensanchado en su repentina inmaterialidad, produce una *profunda mirada* que despierta diversas referencias. No hay ningún significado en ello, por el contrario, múltiples sentidos que se suspenden en un aquí y un ahora silenciosos. Es un “acontecimiento” del cual nos convertimos en vórtice y vértigo incesantes. No se trata, bajo la perspectiva de Deleuze y Guattari, de *vivenciar* el centro de *El beso*, pero todo “vibra” implosivamente e incesantemente: devenir piedra; devenir arcilla; devenir luz. Desterritorializado, el *yo* cesa como cesan la vivencia y la tenue impresión de asir la palabra significado de una emoción humana.¹¹ La obra de arte, en el instante de su devenir, permanece intacta ante el pensamiento. ¿Y el museo? El museo muerto ha dejado de penetrar en el “ser de sensación”; la obra deviene, es un compuesto de materiales que suben, ascienden y perpetran un orden cosmológico acariciado por el “plano de composición”.

¿Qué tiene la obra de Rodin para desencadenar un complejo de “vibraciones” y un “devenir”? ¿Qué tiene la “fabulación inmemorial” de Proust? (Deleuze y Guattari, 2005) ¿Cuál es la estrecha colindancia —si existe— entre el museo, la “vibración” y el “devenir”? Museo:

¹¹ Este lenguaje empleado aquí está tomado del gran presupuesto de las teorías posmodernas: el sujeto y el *yo* quedan abolidos. Nótese que esta “ausencia de sujeto” no es lo mismo que ese “autor implícito” que no sólo encontramos en la obra de arte literaria, sino en el artista plástico. Es decir, el hecho de que el sujeto no esté en la obra de arte, se relaciona, únicamente, con el hecho de que el “autor” y el “artista” ya no son la causa de la obra de arte, sino que la obra es *en sí misma* y *por sí misma*: es lo que es capaz de sostenerse. Por otra parte, ese “autor implícito” siempre estará dentro de ella, pero es el lenguaje mismo de la obra el que reverbera “afectos” y no una “persona” que escribe, pinta o esculpe; la atención se encuentra en el lenguaje que se autocrea y que es por sí mismo.

“aurático develamiento” (Benjamin, 2003: 47). Su papel eficaz adquiere contundencia sólo en cuanto puede albergar a las obras “capaces de sostenerse” (Deleuze y Guattari, 2005: 164). La conservación no es la del objeto (material perecedero), sino el atesoramiento de *su devenir* y de *su posible vibración*. Que el museo contenga una ignorancia en cuanto a lo impremeditado de la vida reflejada en el arte es una cuestión irresoluble que aqueja a toda institución burocrática con pretensiones más altas o deseos oscuros. El museo no es ninguna autoridad con respecto a cómo *debe ser* el arte, pues, desde su origen, obedeció al “establecimiento *ilustrado* de una definición genérica y universalizada de la misma condición humana” (Brea, 2002). De aquí, el extraño gesto canónico y eminentemente moderno de conservar *todo* arte. Pues no hay *devenir* ni *vibración*, sino culto al objeto “universalmente bello” que jamás debe perecer. De manera equivocada, el espectador del museo no se rinde “*al abrazo o cuerpo a cuerpo*” ni a la “vibración simple” (Deleuze y Guattari, 2005: 169). El espectador obedece, transita las salas y sus ojos brillan ante una cucharilla de oro situada en los recónditos laberintos conceptuales de la gloriosa civilización egipcia. “*¡Qué maravilloso es el hombre!*”, gritamos exaltados ante nuestras “proezas artísticas”, porque la suficiencia del ser humano para resolver sus necesidades con *gracia y belleza* nos asombra como si fuera un logro nuestro. *¡Pero si es de oro!*, gritamos extasiados ante lo que es incapaz de “devenir” y de hacernos “vibrar”. En los museos, en general, no se suscitan “acontecimientos” porque no son ellos, en su caso, los que se atesoran. Se asiste a la imposición conceptual de una serie de ideas que aspiran a una aceptación universal y en buena medida, se provee al hombre de una inocente certeza apenas murmurada: “*no morirás*”.

EL ARTE FRENTE A LAS DECEPCIONES INSTITUCIONALES

No es “contra el arte” como debemos pensar la decepción institucional que presenciamos en nuestro pensamiento emergente. Pensar de esta manera implica, como lo hace John Zerzan, contemplar al arte como fruto de un “deseo insatisfecho” (Zerzan, 2007: 44). Visto desde el “contra” nos sumergimos en la muerte del pensamiento para mostrarnos

como una “era hastiada y deprimida” (*Ibíd.*: 47). Zerzan equivoca el camino reflexivo. Elabora, artificiosamente, esa censura inmediata contra todo tipo de arte en todos sus momentos históricos y socioculturales. El arte es, para este autor, una manifestación fallida de ciertas insatisfacciones humanas. Nunca será el paralelo de la naturaleza sino tan sólo el deseo del hombre enfermo cuya realidad no le satisface. Este punto de vista se repite con la aparición de las vanguardias. Ellas fueron *rupturas* e *irrupciones*, pero también estancamientos y propulsoras de una ideología epocal muy relacionada con la modernidad y su decadencia (la industrialización, el consumismo, etcétera).¹² Si bien es verdad que la “estetización”¹³ del arte posmoderno ha degenerado en manifestaciones autonombradas como arte (cuestión que impulsó el *arte pop*), ello no quiere decir que todo arte sea tan sólo “una esfera digna de compasión” (*Ídem*). Zerzan perdió de vista, como muchos otros críticos del tema, las excepciones. Si es en ellas, en esa mínima porción de *vida* y de *autenticidad*, donde los ojos del pensar deben posarse instantáneamente, vale la pena correr el riesgo de equivocarse para encontrar un destello de vitalidad en la esfera del pensamiento teórico.

Las vanguardias expresaron nuevos paradigmas para comprender el mundo moderno. Su repentina irrupción produjo importantes cambios a nivel reflexivo. Ortega y Gasset crea un concepto (“la deshumanización del arte”), que traduce los nuevos sentidos por comprender:

¹² Este punto de vista tiene un por qué en la crítica esbozada por la modernidad y la posmodernidad, sin embargo, es muy cuestionable erigir puntos de vista radicales y generales contra el arte de la antigüedad. Zerzan no tiene empacho en criticar las cuevas de Lascaux. Su punto de vista encuentra pleno sentido en las manifestaciones del arte actual (las heces enlatadas de Piero Manzoni y el autodisparo de Chris Burden), las cuales tienen un origen velado en las vanguardias cuyo origen fue plenamente inocente. En cierta forma, todo aquel ejercicio artístico equivocado que se presenta como una “libertad inusitada” en el terreno laxo del *performance*, no tiene nada que ver con la intimidad todavía *posible* que podemos generar con el arte; obedece, en cambio, a la expresión de una sociedad culturalmente enferma que encuentra un placer morboso en observar manifestaciones simplistas de lo que considera su “espíritu”. Estas expresiones ociosas, forman parte del “arte institucional” altamente repudiable que favorece ciertos “distractores” para acallar un pensamiento crítico.

¹³ La “estetización” es el proceso mediante el cual *todo* en la vida humana puede considerarse arte.

“El expresionismo, el cubismo, etcétera, han sido en varia medida, intentos de verificar esta resolución en la dirección radical del arte. De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos subjetivos” (Ortega y Gasset; 1992: 25).

El “arte intrascendente” que Ortega observaba desde las vanguardias es el preámbulo de lo que en nuestra actualidad denominamos “estetización”. El pensamiento sepulta, mediante sus conceptos, la posible formulación de preguntas en torno a un universo que, de antemano, se encuentra fuera de la esfera de la crítica. El pensamiento expresa su *propia intrascendencia* y la impotencia teórica ante el marasmo de los acontecimientos de los que es testigo. Las vanguardias, irrupción y queja primera ante los síntomas de la modernidad, se desmoronan mediante su propia trasgresión. Un halo decadente es previsto por artistas y teóricos del arte. Más que asistir al derrocamiento del objeto, hay un desgano espiritual que Kandinsky expresa de la siguiente forma:

Los períodos en que el arte no tiene un representante de altura, en que falta el pan transfigurado, son períodos de decadencia en el mundo espiritual. Las almas caen constantemente de secciones superiores a otras inferiores y todo el triángulo parece estar detenido. Parece moverse hacia abajo y hacia atrás. En estos tiempos mudos y ciegos, los hombres dan una importancia exclusiva al éxito externo, se preocupan sólo de los bienes materiales y celebran como una gran proeza el progreso técnico que sólo sirve y sólo puede servir al cuerpo. Las fuerzas puramente espirituales son subestimadas en el mejor de los casos, o simplemente pasadas por alto (Kandinsky, 1972: 30).

Es gracias a esta desestima de las condiciones de la actualidad vanguardista, como el pensamiento sobre el arte del siglo xx origina una serie de cuestionamientos sobre sí mismo, que culmina en la formación de una escritura autocrítica. Gracias a ésta, las condiciones de una *emergente posibilidad* siguen abriendo nuevos cauces al pensamiento.

La posmodernidad concentró todas sus fuerzas en trabajar *con* la obra de arte y no a partir de la misma.

STENCIL

Los lienzos desaparecieron para dejar que las paredes grabaran los mensajes de una cultura naciente. Proveniente del *graffiti*, el *stencil* es un grabado que se reproduce *ad infinitum* gracias a un original empapelado que está condenado, gozosamente, a la “desaparición y a la evanescencia” (Blanchot, 1976: 73). Se piensa el grabado primero y después es fijado con tinta aerosol en los rincones de las ciudades. Los *stenciles* tienen una realidad ideal plástica: se colocan combinando gráficos y textos. En las calles, descansan sombras pequeñas o coloridos destellos que requieren una reflexión: figuras que se *repiten*, que dialogan entre ellas, sombras que despliegan su fuerza contra las vitrinas de los negocios y contra los transeúntes que se dirigen a toda prisa. El *stencil* solicita una *demora*, detener la mirada para observar el detalle imprevisible. También augura un *encuentro inesperado*; no hay nadie detrás de éste, pues despojado de todo sujeto constructor, guarda celosamente un mensaje que pertenece a *todos*. El *stencil* borra la *identidad de los sujetos* aunque construye un marco propicio al “*dialogismo*” (García Alejos, 2006: 49). En una calle de la ciudad de México, se encuentra un pequeño *stencil* que retrata a Pedro Infante; debajo de él descansa la palabra “HÉROE”. Las mayúsculas de los *stenciles* requieren una atención textual específica, son un realce del mensaje comunicado. Son *esquizoides* y *rizomáticas*, tal y como sucede con “la literatura menor de Kafka”: múltiples ramificaciones enraizantes que territorializan y desterritorializan los espacios y el tiempo convertidos, juntos, en acontecimiento.

Podríamos pensar, equivocadamente, que la publicidad es una forma artística; que los prototipos realizados para producir cualquier objeto en serie (es decir, todos los objetos), son artísticos si obedecen a una *intencionalidad* por parte del productor.¹⁴ No se trata aquí de la

¹⁴ Una de las condiciones obvias al respecto, es que todo producto realizado para fabricar objetos en serie no tiene una intencionalidad puramente artística. El hecho de que *quién*

“reproductibilidad” de los objetos. Por el contrario, tomando en cuenta la realidad del *stencil*, se comprende que no podemos hablar más del término benjaminiano del “aura”, pues carecemos de un referente conciso para ello. Aunque la publicidad trata, en muchas ocasiones, de nombrarse *arte*, no hay que perder de vista que ella es únicamente una “metasociología del conformismo” (Baudrillard, 2007: 191); su fin es proveer al individuo de la certeza de que alguien se preocupa por realizar una serie de mensajes en torno a los objetos que lo proveen de una *personalidad* y de un lugar en el mundo. En ella, además, priva una “lógica de la creencia y de la regresión” (Baudrillard, 2007: 190), en la cual, el individuo se siente protegido gracias a la gama incesante de personalidades (que si observamos bien es bastante reducida). Así, “en la publicidad no somos ‘alienados’ [...] sino que somos conquistados por la solicitud persistente en hablarnos, en hacernos ver, en ocuparse de nosotros [...]” (Baudrillard, 2007: 193). Frente al *papel maternal* de los carteles publicitarios, el *stencil* no nos provee de ninguna seguridad, no alude a un sujeto específico en acción (su papel ha transgredido, incluso, su propio origen).¹⁵ Frente al estándar del cartel monumental publicitario —que proporciona la certeza de contar con un supuesto espectador—, el *stencil* atesora sus inciertos mensajes y nos proporciona un descanso del mundo de los objetos en la ciudad vitrina.

sabe a quién le guste en demasía su trabajo para nombrarlo *arte*, no debe ser un problema que atienda la estética. El problema de la intencionalidad ha llevado a cometer múltiples errores pues obedece a fines puramente institucionales y a intereses políticos (académicamente hablando). El asunto se relaciona más bien, con lo que Deleuze y Guattari llaman “plano de composición”, el cual varía en la construcción de unos objetos y de los otros. Es decir, el plano de composición que contiene a la “técnica” no es el mismo cuando alguien realiza un *producto* que cuando se hace *arte*. Ello no tiene nada que ver con la intención de un artista o un productor. Cabría resaltar que, generalmente, el arte tiene siempre un *desinterés* en lo tocante a un fin preciso (los prototipos y la publicidad no), aunque el arte posee un destinatario, nunca tiene un público de ventas. Desde luego, el “productor artístico” es aquel que realiza obras de arte con la sola intención de venderlas a altos costos en galerías.

¹⁵ El *graffiti* era realizado por un grupo sociocultural muy específico mientras que el *stencil* no tiene un sujeto personal a su cargo porque su hechura es de *todos y de nadie*, así como su *recepción borrosa* cuyo lenguaje se encuentra despojado de sí.

El *stencil* remite a la *evanescencia*, ya sea por medio de la pintura que restaura la pared, ya sea por otros *stenciles* que reemplazan al anterior. Responde a una *lógica del emplazamiento*. Efímero y perecedero, no instaura ninguna realidad institucional; por el contrario, está, justamente, contra ella. Banksy, artista británico, cuelga sin autorización sus obras en los museos. Anarquitectura de lo libertario, reivindicación de un arte que resiste: *posibilidad neoasfixiante*. El *stencil* es la voz resistencia que se recoge en la mismidad de su propio acto vandálico. Dentro de todas las violencias es la más pulcra y la menos dañina. Conocemos a Banksy porque ha realizado actos más radicales en la expresión de su arte: transgredir el espacio institución directamente, sobreponiendo su obra al arte canonizado. Fuera de él, el arte callejero, gitano enfebrecido y marginal, permanece en pie y se sostiene con las armas de la ausencia. El *stencil* es revolución a través de un medio que se niega a sí mismo. Contra el *arte pop*, la implosiva superposición del *stencil*, abandona al “artista” (ese personaje, por fin, *autoanulado*). Silencioso, aguarda con paciencia a su espectador imprevisible, *todos somos uno, todos somos nadie*. “La obra es” en el espacio y en el tiempo exabrupto del *encuentro*, en su soledad esencial *reterritorializada* (Blanchot, 2000: 16). Devenir tinta. Devenir “HÉROE”.

El *stencil* responde, asimismo, a una *lógica del emplazamiento* y también a una *lógica del camuflaje*. El autor de esas figuraciones es cambiante, pues ellas pudieron ser realizadas por cualquiera. La recepción permite la misma lógica múltiple, eternamente cambiante y reemplazable, *emplazada* a cualquier aspecto que produzca una *vibración* determinada. No hay tampoco *significados* precisos en la *idealidad* del espacio *stencil*, sino *sentidos* reverberantes de una referencialidad *muda*. Es posible atender a la *neoasfixia de la saturación*,¹⁶ pero ésta se repliega sobre el vacío que dejan las líneas del *plano de composición* (los momentos huecos en los que se atisba el lienzo pared). La *técnica* encuentra su variación en la primera composición del modelo que

¹⁶ “Un lienzo puede estar cubierto del todo, hasta el punto que ni siquiera el aire pase ya, sólo será una obra de arte siempre y cuando conserve, no obstante, como dice el pintor chino, suficientes vacíos para que puedan retozar en ellos unos caballos (aunque sólo fuera por variedad de planos)” (Deleuze y Guattari, 2005: 167)

servirá no a la reproductibilidad, sino a la *repetición* (en cuyo caso, cada una será un individual y preciso *devenir* con su subsecuente o paralela *vibración*). *La autonomía de los marcos* es palpable.

La cosmicidad, embrollada con esa lógica política del emplazamiento de figuras, transmuta en la convergencia de planos, hundiéndolos y cortándolos (Deleuze y Guattari, 2005: 181). Es posible que no encontremos la misma figura en otra parte pese a la insistencia de lo *repetible*. Y, sin embargo, sabemos que la carencia de las otras formas invisibles ofrece una imposible presencia que late debajo, una *dialogía* que murmura. El *camuflaje* (intercambiarnos por el objeto *mirado*, ser parte de su hechura) nos retrotrae; no somos una presencia sino la *nada*; divididas y distendidas en sí mismas las figuras son olvidadas, abandonadas, desterritorializadas. De ahí que el *stencil* tenga una cualidad fragmentaria: *la parte por el todo es el todo* (no me encuentro dos veces con la misma figuración plástica y discursiva y, sin embargo, sé que ella forma parte de un todo complejo). Los mensajes *reterritorializantes* son aspectos discursivos fragmentarios: voluntad sintética del ensimismamiento imposibilitado. Fuera de la lógica discursiva mediática del cartel publicitario y de la televisión, el *stencil* suelta retazos: fragmentaciones impertinentes no de lo que *debe ser* sino de lo que es. Ética sin ética, estética difusa y completamente inmaterial. Cuando se advierte la importancia de los materiales, la composición del *stencil* nos sugiere una *intrascendencia*; son efímeros y cambiantes: camuflaje puro.

NET.ART

“Arte público” es un concepto aplicable al *net.art* y al *stencil*. Alude a “la producción de un espacio en el que [a] los ciudadanos les [es] dado encontrarse, discutir y decidir [...] sobre los asuntos en común” (Brea, 2002: 12). La aparición del *net.art* cambia por completo aquello que podemos deducir de una *experiencia estética ordinaria*. Con él, la materialidad de los objetos cede el espacio a la combinatoria de lenguajes virtuales que complican aún más la reflexión estética. Frente al espacio concreto, la aparición audaz de un universo *virtualmente posible* abre

un frente peculiar que es de vital importancia. En general, no aceptamos aquello que nos parece extraño. Nos incomoda entrar en el reino de la *desaparición* reducidos a ser nadie. En el universo virtual se pierde cualquier identidad y se ganan otras que, inmediatamente, serán reemplazadas por cualesquiera. Frente al espacio institucionalizado, el arte en Internet adquiere visos libertarios de expresión. Una de las características centrales es su inicial cualidad integradora y cohesionadora. Uno de sus defectos, para una conciencia vitalista, es la preocupación evidente que provoca la relación del hombre con la máquina. No cuestionaré aquí estos puntos; me interesa únicamente abordar algunos aspectos centrales del *net.art*.

Cabe preguntar, inicialmente, sobre el papel de la “interactividad”, que ha sido una de las preocupaciones filosóficas, literarias y comunicativas primordiales en nuestro siglo (Diocaretz, 2006: 119). La vida virtual es un acontecer fehaciente que forma parte de nuestro tiempo histórico y social pese a sus detractores. Y como *vida* ingresa en todas las esferas que le competen a la humanidad: la humanidad la recrea con su evidente papel activo que, día a día, se acrecienta. El término “interactividad” ya no sólo se refiere a la literal interacción de un sujeto con una máquina.¹⁷ Podemos decir que este concepto ha mutado para convertirse en otra cosa que alude a los requerimientos socio-culturales de la actualidad. Con el advenimiento de diversos medios tecnológicos que amplían la comunicación entre los sujetos, la interactividad forma parte de una comunicación *dialogica*. Es perfectamente natural que esos nuevos medios de expresión posean las herramientas necesarias para desempeñarse en la realidad virtual. Como tal, los usuarios aprenden a hacerse de una vida en la red donde cada quien puede obtener un espacio de dicho universo. Una nueva manifestación del arte aparece con el concepto “*net.art*”. Surge en forma de un manifiesto, lo que lo equipara al *exabrupto acontecimiento* de las vanguardias.¹⁸ Este singular fenómeno conlleva una serie de prácticas

¹⁷ Ya que ello querría decir que se alude al simple hecho mecánico de pulsar ciertos botones que transfiguran la acción humana en operaciones específicas.

¹⁸ Véase <<http://encina.pntic.mec.es/jarv0000/historia.htm>>.

tecnológico-artísticas que revolucionan la forma que tenemos de pensar el arte.¹⁹

En la combinatoria de múltiples lenguajes, el *net.art* ofrece un espacio proliferante donde es posible ubicar una “construcción rizomática”. Por un lado, es posible hablar de la conjunción de una “imagen-tiempo” peculiar, aunada a una serie de “hipertextos” que, en su totalidad, conforman un nuevo espacio complejo. Por otro, no se trata solamente de armonizar campos que, en la exposición genérica del arte se encuentran, por lo general, separados, sino de ofrecer *núcleos proliferantes* donde el plano de composición (en el que el lenguaje tecnológico ocupa un sitio importante), expande sus raíces reterritorializantes de un lenguaje a otro. No se puede concebir un pensamiento reflexivo en torno a este tipo de arte que desgaje los elementos en partes para estudiarlas por separado; por ello, recurrimos a la noción deleuziana de “rizoma” para señalar su ineludible *combinatoria nuclear*. Al igual que en el *stencil*, no se puede aludir a un receptor como tal ni a un sujeto creador; estas categorías ceden el paso a una *comunicación colectiva* cuando la interactividad tiene un papel predominante, es decir, cuando requiere una participación directa y activa de *muchos* usuarios.²⁰

¹⁹ José Luis Brea expresa la necesidad de un pensamiento emergente: “[...] en la emergencia de todo este panorama postmedial —entendiendo por tal la expansión creciente de un conjunto de nuevos dispositivos que necesariamente va a conllevar una reorganización radical del mapa de los *media*— se verifica un contexto, al menos potencial, de transformación profunda en lo que se refiere a los medios de producción, distribución y recepción de la experiencia artística” (Brea, 2002: 20).

²⁰ Éste es, quizá, uno de los aspectos más interesantes del tema, pues la interactividad implica que el espectador no sólo se enfrenta a un espacio que contiene fórmulas finitas que, de antemano, ya están producidas por alguien (una suerte de juego virtual que siempre ofrecerá una solución a los problemas planteados al usuario), sino una verdadera interacción no sólo entre dos personas sino entre muchas. Brea da ejemplos de múltiples sitios en los que no sólo se trata de acceder a espacios que ya están configurados de manera determinada, sino de resolver, junto con otros usuarios, determinados problemas que son modificados tanto por usuarios previos, como por usuarios posteriores. Una obra de arte *net.art*, daría pie a la modificación constante de aquel que accediera a ella y de muchos otros. Así, la comunicación entre un receptor y la obra de arte se convertiría en un *espacio múltiple* (una construcción tipo rizoma que extiende sus raíces proliferantes a todo aquello que el espectador modifica en la obra y que los otros, a su vez, modificarán), donde toda proyección individual afecta al resto de los receptores y no sólo a la obra.

El proceso se complica en tanto el acontecimiento estético proyecta diversos rayos como si fuera un haz de luz. Los tentáculos de la obra de arte (atravesada por lenguajes modificados a través de múltiples creadores/receptores), son una “esquizofrenia galopante” (Deleuze, 2002: 61). Todo el proceso de la forma y contenido que Hegel observaba en la captación estética de la obra de arte tiene, en el *net.art*, vericuetos conceptuales altamente complejos. La noción de “apariencia” resulta un tanto obsoleta para tratar de comprender esta manifestación total y fragmentaria a la vez. ¿Estamos hablando de un espacio netamente ilusorio? ¿Sería posible realizar una disyuntiva entre realidad e idealidad? ¿Cómo podríamos entender el tiempo que, evidentemente, escapa de toda noción histórico-cultural, precisamente, hegeliana? (Hegel, 1971: 31-33).

Una de las manifestaciones posmodernas que han requerido la atención reflexiva es el *performance*. El video, en el *net.art*, permite la reproducción de un *performance* que pierde su especificidad temporal y espacial al insertarse en la fijación cinematográfica. Tratar de ubicar momentos “auráticos” en estos procesos, vistos únicamente como *originales* y *reproducidos*, resulta imposible. Señalaré, únicamente, la notoria importancia de cada elemento como parte de una *saturación neosaxifante*, tal y como sucede en el caso del *stencil*. A diferencia de la percepción inmediata de la obra de arte, con el *net.art* la participación interactiva es un proceso mediático. La obra ya no remite a su propio material, es necesario construir el material. De ahí que podamos advertir, inicialmente, su eminente *cualidad fragmentaria*, pues aunque hablamos de un *complejo nuclear*, los elementos se muestran aparentemente disgregados como moléculas que, en principio, recorren caminos indistintos. Sin embargo, el fragmento en sí mismo construye una totalidad tentacular y rizomática, muy semejante también, a una constelación estelar. La propia “inorganicidad implícita” de este arte naciente, encierra una paradoja que debe reflexionarse por el ángulo de la interactividad (Brea, 2002: 94). Desde este punto, son posibles las reflexiones ético-culturales, que implican el abordaje específico de aquellas circunstancias que marcan una sociedad en continuo cambio. En todo ello, el cómo leer estas manifestaciones artísticas, nos compete

en grado sumo, pues dicha actividad está sometida a cambios evidentes relacionados con el *acontecimiento*:

En el universo de la imagen técnica, la imagen se da como imagen-tiempo, como imagen-movimiento. Si en el orden clásico de la representación se pretende que el signo sea estático e inmóvil —y esa estaticidad se interpreta como índice de una duración y permanencia de lo por él simbolizado, cifrando en ello su pequeña garantía de eternidad—, en cambio en el universo de la imagen técnica, el signo se experimenta como efímero y movedizo, como contingente y en devenir, como acontecimiento él mismo y no como pura “representación” (Brea, 2002: 94).

Ya no existe un “presente único” porque nos sometemos a la “fascinación de la evanescencia” (Blanchot, 1976: 37). Hay intersticios, pequeños espacios de aire, burbujas que revientan al tibio contacto con la nada. Todo es *metamorfosis* cuando todo posible reposo se suscita gracias al movimiento incesante de ese universo virtual que hace desaparecer todos los sujetos. La inserción del *net.art* en el mundo del arte implica una radicalidad en un tiempo disgregado; allí el espectador y el creador se convierten en viajeros; la obra de arte, en un espacio tentacular sin tiempo y sin forma de reproducirla. Pensar en la noción de “casa” de Gilles Deleuze y Félix Guattari en torno a este arte, nos lleva nuevamente a concebir la “desterritorialización” y “reterritorialización” como los únicos movimientos que esa “casa” cósmica (espacio de la nada, en su virtualidad incesante) nos incita a emprender. Abandonamos todo en el espacio red, si entendemos por “casa” no sólo el espacio en el que nos encontramos, sino nuestras propias lenguas e, incluso, el cuerpo en su organicidad. Por ello, el *net.art* es un espacio esquizoide que bloquea los símbolos y sus significados: el *net.art* es un dispositivo segmentario y anarquista donde “la ley” pierde su eficacia porque no existe a quién juzgar. En esa posibilidad virtual, el “carnismo” —la posibilidad de asir un cuerpo—, queda sosegado como si descendiéramos en la noche más profunda. Llevada hasta un extremo

imposible, la reflexión en torno al *net.art* podría convertirse en un horizonte que nos motive a pensar en lo más hondo: en nuestra muerte despojada de cualquier existenciario. Condenarnos a la inexistencia a causa de la virtualidad, a la desaparición fehaciente y aprehensible de un sujeto (cuestión poco palpable en la *praxis*, aunque las teorías posmodernas hayan exprimido el problema hasta el cansancio), son cuestiones que atañen a un ejercicio ontológico que debe negarse y rechazarse en cuanto pierda el contacto con las expresiones que observa para explicarse a sí mismo.

El *net.art* y el *stencil* son revolución; la revolución es lo que explota en un continuo estado de las cosas que no puede permanecer porque resulta obsoleto y no lleva a ningún sitio. Frente a las “artes institucionales”, grupos de personas que ya no se consideran artistas —o que, acaso, son un excedente del concepto “artista”—, toman el camino del abandono para expresar una serie de condiciones históricas, sociales y políticas sin cauce, sin inducción o premeditación previa: desterritorializan. La revolución, como el “acontecimiento”, el “devenir” y la “vibración” deleuzianas, contiene el elemento de irrupción en un mundo que perdió la capacidad de asombrarse ante sí mismo. Si se ha perdido la confianza en las instituciones que rigen la vida del hombre y ciertas manifestaciones artísticas lo expresan, el pensamiento emergente debe volver hacia ellas. En este ensayo, presenté sólo dos, pero hay muchas. Éstas reverberan y murmuran a la espera de un pensamiento que las devele en sus discursos y, al mismo tiempo, se devele a sí mismo.

HORIZONTE

Los conceptos “devenir” y “vibración” están íntimamente unidos en la estética de Deleuze y Guattari y son conceptos aplicables a las artes que hemos analizado. Sin embargo, tal y como estos escritores los plantean, no se relacionan con las vivencias ni con las experiencias de los seres humanos. Cabría preguntarnos si esto, en nuestras propias “vivencias estéticas”, es de esta manera o si, más cercanos a la hermenéutica

moderna, es viable pensar en un sujeto enriquecido gracias a las múltiples interpretaciones que hace de los fenómenos a los cuales se acerca. Parece relevante pensar por qué el arte sigue siendo una *línea de fuga sin fuga*, es decir, una manera en la que *ser* emprende la fuga de sí mismo, pero que, paradójicamente, gracias a ella, puede explicarse a sí mismo. El arte está compuesto por bloques: bloques de “perceptos” y “afectos”; el arte está segmentado y estratifica un dispositivo que tiene visos trascendentes y, en su interior, amaga múltiples dispositivos peculiares (también hechos de bloques y de segmentos).²¹

Sin embargo, ¿qué sucede con el constructor del pensamiento en torno al arte? Si la obra de arte es lo que “es capaz de sostenerse”, el pensamiento en torno a la obra también debe sostenerse en un complejo afectivo, que no sólo sean los “afectos” irradiados del plano de composición que la obra le dicta al pensar. Esto se puede observar en las constantes exclamaciones de Deleuze y Guattari ante la categorización arbitraria de sus ejemplos: esta filosofía crea conceptos y lo hace magistralmente, pero también escoge sus ejemplos con minuciosidad y con una afección que escapa a la propia teoría por el arte. ¿Cuánto de “subjetivismo” le queda a la posmodernidad? Y la renuncia a dicho subjetivismo, ¿no será una costumbre conceptual acuñada por sistemas de pensamiento filosóficos dominantes? En este sentido, pensar en el abandonado tema de la “belleza” resulta sumamente importante y, dentro de éste, cabría preguntarnos qué sucede con él contrapunteado con los novísimos conceptos de “vibración” y “devenir”. Por mi parte, me contento con afirmar que quizá ya no podamos hablar de “belleza” en términos trascendentales al modo kantiano (tema de investigación aparte que no tiene cabida en este ensayo).

Si en el nuevo lenguaje teórico que hoy en día se ha formulado, no cabe hablar de sujetos y de sus respectivas “vivencias”; si no podemos hacerlo tampoco de un autor como causa de la obra de arte, habría que pensar en un espacio afectivo en el que la “vibración” deleuziana no quisiera eludir toda condición humana (en términos de aplicabilidad

²¹ De toda esta terminología hablan Deleuze y Guattari en el magistral ensayo *Kafka: por una literatura menor* (2001).

esto resulta imposible). Deslindarnos como espectadores con vivencias compartidas que dialogan con la obra de arte nos arrastra a otorgar a la expresión artística cierta trascendencia que nunca se admite como tal en la *escritura* de todas las teorías posmodernas.

En la contemplación del arte dominan esas “potencias diabólicas” que Deleuze y Guattari atribuyen a la obra de arte en sí. Pero, ¿cómo volvería a expresarse dicho *diabolismo* de no ser por su continua recreación? La recreación de la obra tiene que darse a través de un espectador y de un escritor, éstos son los nuevos artistas, que, conscientes de su propia desaparición y de su insignificancia, configuran una escritura propia y creativa, que no sólo se enlaza con el arte, sino que ya es arte por sí misma. Escritura autónoma y única: seductora y posible, como el arte que la reclama y que la necesita *dialogicamente*. Es a partir de dicha escritura —una escritura invisible, incluso, de cierto espectador— como se construye un horizonte que ya permite esa fusión asombrosa entre mundo y arte: el arte como mundo abierto, como pliegue majestuoso al revés de lo real; un real imaginario cosido a la realidad no como lo contrario, sino como lo *posible*. Puede ser que, al respecto, el “devenir” y la “vibración” como “potencias no humanas del ser de sensación”, adquieran un viso no del todo humano, sino más que humano o plenamente humano; allí, donde el tiempo roto, asustado ante la cronología, se desliga de la presencia para convertirse en la gran presencia: vórtice instantáneo donde la filigrana del pensamiento se erige como las luces de los fuegos artificiales que caen en vertical y desaparecen. Horizonte en el que la presencia admite su ausencia, su desaparición, así como su destello y su luminosidad. Horizonte del día cuando la vibración ante la obra de arte aparece con su aurora instantánea pero eterna, pero horizonte nocturno también, allí donde el pensamiento dormita entre sus pliegues: un *rizoma* dormido, a la espera de la caza del acontecimiento emergente.

FUENTES CONSULTADAS

- BARTHES, R. (2000), *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, J. (2006), *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2007), *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- BENJAMIN, W. (1971), “El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea” en *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.
- (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- BLANCHOT, M. (1976), “El museo, el arte y el tiempo” en *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus.
- (1994), *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós.
- (2000), *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- BREA, J. L. (2002), *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas artísticas y dispositivos*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- DELEUZE, G. (2002), *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Libros de Arena.
- , GUATTARI, F. (2001), *Kafka: por una literatura menor*. México: Era.
- , ——— (2005), *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- DIOCARETZ, M. (2006), “Interactivity and the Information Society Technological Imaginary” en *Poética*, núm. 27, primavera. México: UNAM, pp. 115-141.
- FRISCH, V., SHIPLEY, J. T. (1945), *Rodin*. Buenos Aires: Poseidón.
- GARCÍA ALEJOS, J. (2006) “Identidad y alteridad en Bajtín” en *Poética*, núm. 27, primavera. México: UNAM. pp. 45-63.
- HEGEL, G.W. F. (1971), *Introducción a la estética*. Barcelona: Barral Editores.
- KANDINSKY, W. (1972), *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral-Labor.
- NIETZSCHE, F. (2000), *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1992), “La deshumanización del arte” en *La deshumanización del arte. Velázquez, Goya*. México: Porrúa.

- ZERZAN, J. (2007), "Contra el arte" en *Huso Crítico*, núm. 3, otoño. México: Centro Universitario de los Lagos y Universidad de Guadalajara, pp. 41-49.
- ZOURABICHILLI, F. (2004), *Deleuze: una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu.

Fecha de recepción: 27 de marzo de 2008
Fecha de aceptación: 6 de octubre de 2008