

## *Escaramuzas*

FERNANDO CASTRO FLÓREZ

### **Resumen:**

¿Ha llegado el fin del arte? El artículo recorre los diferentes síntomas de la crisis del arte (que refleja la banalización de la sociedad), y sugiere la urgente necesidad de revitalizarlo, mediante una recuperación de valores esenciales.

*Palabras clave:* arte, crisis, fin, heterotopía, parodia, teatralización, banalidad, insignificancia, cinismo, obscenidad, comunicación, realidad, mito, excelencia, encuentro, sentido, valor, esencia.

### **Abstract:**

Has art reached its end? The article examines the various symptoms of the art crisis (which reflects the banalization of society) and suggests the urgent need to revivify it, through a recovery of essential values.

*Keywords:* art, crisis, end, heterotopy, parody, theatricalization, banality, insignificance, cynicism, obscenity, communication, reality, myth, excellence, encounter, meaning, value, essence.

«No sé qué hacer ya conmigo», dice. «Simplemente lo cotidiano. Lo cotidiano del mundo. Vomitar por lo cotidiano.»<sup>1</sup>

Estamos saturados de lo que Clark llamó *práctica de la negación*, entendida tanto como una defensa tanto de la torpeza (consciente) cuanto como una celebración de la insignificancia<sup>2</sup>. Los pretextos, las excusas y las más tibias legitimaciones han terminado por erosionarse y tan sólo permanece la sensación que Virilio caracterizó como *picnolepsia* (esto ya lo he visto antes). En relación con esta cuestión se encuentra sin duda la manifiesta ambigüedad de las actitudes artísticas contemporáneas, resultando difícil saber si son formas de resistencia semiótica, poses de franca decadencia revolucionaria o gestos de cinismo en los que la teatralización ha sustituido a cualquier estrategia crítica. Los radicalismos terminan por confesar su *estructura paródica*, la abstracción deriva hacia una ornamentalidad auto-satisfecha y el conceptualismo revela, en muchos casos, una impotencia ideológica mayúscula. «Sencillamente, resulta difícil creer las repetidas advertencias de que el final está cerca, en particular cuando quienes hacen esas advertencias han sentado la cabeza y se han instalado confortablemente en sus propias instituciones. Buena parte de la actividad que en cierto momento se consideró potencialmente subversiva, más que nada porque prometía un arte incapaz de mercantilizarse, es ahora completa completamente académica»<sup>3</sup>. Junto a la fetichización compulsiva del documento (simultánea a la mixtificación de la procesualidad) va cobrando una importancia inusual la *parodia*. Conviene tener presente que es imposible representar una parodia convincente de una posición intelectual sin haber experimentado

---

<sup>1</sup> THOMAS BERNHARD: *Helada*. Ed. Alianza, Madrid, 1985, pág. 253.

<sup>2</sup> Clark se refería a la práctica de la negación como una forma de innovación decisiva en el método, en los materiales o en la iconografía, «donde una serie de habilidades o marco de referencia previamente establecidos —habilidades y referencias que hasta entonces se habían considerado fundamentales en la realización artística de cualquier arte serio— son deliberadamente evitadas o travestidas, de un modo que implica que sólo por esa incompetencia u oscuridad puede realizarse una pintura auténtica. [...] Las exhibiciones deliberadas de torpeza pictórica o fragilidad en los tipos de pintura que no se suponen suficientemente perfectos; el uso de materiales degenerados, triviales o “inartísticos”; el rechazo de la conciencia plena del objeto; los modos aleatorios o automáticos de hacer las cosas; un gusto por los vestigios y márgenes de la vida social; un deseo de celebrar lo “insignificante” o vergonzoso en la modernidad; el rechazo de las convenciones narrativas de la pintura; la falsa reproducción de los géneros pictóricos establecidos; la parodia de los estilos anteriormente poderosos» (TIMOTHY CLARK citado en Brandon Taylor: *Arte hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, pág. 116).

<sup>3</sup> THOMAS LAWSON: «Última salida: la pintura» en *Arte después de la modernidad Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, 2001, pág. 161.

una afiliación previa con lo que se parodia, «sin que se haya desarrollado o se haya deseado una intimidad con la posición que se adopta durante la parodia o como objeto de la misma. La parodia requiere cierta capacidad para identificarse, aproximarse, y acercarse: implica una intimidad con la posición que en el acto mismo de reapropiación altera la voz, el posicionamiento, la performatividad del sujeto, de manera que la audiencia o el lector no saben exactamente donde está una, si se ha pasado al otro bando, si permanece en el suyo, si puede ensayar otra posición sin caer presa de la misma durante la representación»<sup>4</sup>. Si en la parodia hay una relación de deseo y ambivalencia, en la proliferación de los estilos plagarios no aparece más que un patético anhelo de notoriedad, una urgencia por conseguir, a toda costa, la fama, por precaria que esta sea, asumiendo una ironía, en sí misma desgastada, que, finalmente, funciona como una coartada<sup>5</sup>.

En un tiempo en el que se ha producido una *liberalización del arte*<sup>6</sup> se abren múltiples posibilidades creativas pero, antes que nada, domina una suerte de estética *táctica*. En su ensayo «El ABC del Tactical Media» (1997), David García, artista y activista de los *media*, y Geert Lovink, miembro del colectivo *media* holandés Adilkno y moderador de *Nettime*, describen elocuentemente los planteamientos que los más ambiciosos trabajadores culturales del *net.art* han adoptado y sobre los que continúan preguntándose: «¿De qué manera utilizamos —como consumidores— los textos y artefactos que nos rodean?». Encontrando su respuesta en *La Práctica de la vida diaria* (1974) de Michel de Certeau: «Tácticamente». «Eso es, García y Lovink continúan, «en los caminos más lejanos, creativos y rebeldes que fueron imaginados antes [...] Una estética existencial. Una estética de furtivos, de engaños, interpretaciones, discursos, de paseos, de compras, de deseos, bromas ingeniosas, interpretaciones, donde

---

<sup>4</sup> JUDITH BUTLER: «El marxismo y lo meramente cultural» en *New Left Review*, n.º 2, Ed. Akal, Madrid, 2000, pág. 110.

<sup>5</sup> «También la ironía ha quedado subsumida. Enfrentarse al mundo de forma vagamente irónica, un tanto sarcástica, se ha convertido en un cliché claramente irreflexivo. Ha pasado de ser un método capaz de hacer añicos las ideas convencionales a convertirse en una convención más» (THOMAS LAWSON: «Última salida: la pintura» en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2000 1, p. 164).

<sup>6</sup> Danto habla de cómo los artistas hoy no tienen que seguir una línea histórica correcta: «Pero una vez que el arte hubo acabado, podías ser pintor abstracto, realista, alegórico, metafísico, un surrealista, un paisajista, o un pintor de naturalezas muertas o desnudos. Podías ser un artista decorativo, un pintor literario, un anecdotista, un pintor religioso o un pornógrafo. Todo estaba permitido, ya que nada estaba mandado históricamente» (ARTHUR C. DANTO: *Beyond the Brillo Box: The visual arts in post-historical perspective*, University of California Press, Berkeley, 1992, pág. 9).

el asunto del cazador, maniobra, situaciones polimórficas, descubrimientos divertidos, poéticos mejor que bélicos»<sup>7</sup>. Es importante retener esa idea de una *estética de furtivos*, siempre y cuando entendamos que ya no es tan fácil definir un poder central, ni localizarse, de forma precisa, en el sabotaje. El estado capitalista-telemático consigue anexionar, permanentemente, sea en la figura que sea, todo aquello que se le opone, transformando el antagonismo en «secreta legitimación»; una difusa ideología liberalizante da por bueno todo, con tal de neutralizarlo considerando a los comportamientos como “cualquier cosa”, esto es, perfectas nulidades, chispazos destinados a desaparecer inmediatamente, *bromas ingeniosas*, por repetir en una clave diferente lo enunciado anteriormente. «En un tiempo en que el humor ha llegado a ser moneda corriente, e incluso moneda falsa, en un tiempo en que el humor envilece lo que no comprende, mientras se pone moños para hablar de sí mismo, en un tiempo en que el humor se ha vulgarizado hasta la más pedestre trivialidad, en que el humor se permite pitorrearse del almanaque Vermot, siendo así que sus producciones se sitúan a un nivel muy netamente inferior, llega a ser de toda necesidad el defender a aquellos que él quisiera hacer víctimas suyas»<sup>8</sup>. Los chistes privados, la pose radical del *clandestino* y el sarcasmo estructural del “aktivista” son contemporáneos (reflejos ideológicos) de las risas enlatadas y, acaso, de los epígonos de Chiquito de la Calzada: puede que haya llegado también el momento de dosificar el humorismo, so pena de engrosar la Esta de “graciosos”, de esa retahíla de bufones que no tienen ni siquiera una melancolía revolucionaria.

Algunos piensan que el es momento oportuno para iniciar una *remitificación en el mundo del arte*, cuando lo que está imponiéndose, descaradamente, es una inmensa pasión del código, algo obvio en muchos artistas de la reapropiación, «*bricoleurs* de la subcultura: virtuosos del código, estos *connoisseurs* con sus mejores productores/consumidores, seducidos por sus manipulaciones abstractas, “atrapados en el aspecto sistematizado, codificado, diferencial y ficticio del objeto” (Baudrillard)»<sup>9</sup>. Cuando toda creación cultural parece pensada para generar el máximo impacto y conducir a la inmediata obsolescencia, podría incluso hablarse de una degeneración implí-

---

<sup>7</sup> RACHEL GREENE: «Una historia del arte de internet» en *net.artmadrid.net*, ARCO 2000 n.º 1, pág. 47.

<sup>8</sup> RAYMOND QUENEAU: «Miró y sus trampas» en *Joan Miró. Litógrafo*, vol. 11, 1953-1963, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1975, pág. 26.

<sup>9</sup> HAL FOSTER: «Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo» en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, págs. 120-121.

cita en la democratización del arte y, en última instancia, a una falta de reconocimiento de la *excelencia*<sup>10</sup>. Insisto en que estamos atrapados en la estrategia paródica, fascinados por la comodidad del manierismo, incapaces para afrontar el riesgo de una poética a la intemperie. «Puede tratarse de la parodia —“provocando incluso la risa”— bien sea del tema, bien de la manera de tratarlo. Entonces la parodia es algo que hiere desde el exterior. Y puede ser la parodia del método (artificio, fórmula, esquema) que se realiza al hacer objeto de burla no la “manera” sino el “tema”. Entonces, estos medios están en manos del mismo autor y éste los adopta, por ejemplo, cuando», para obtener un efecto de remedo, eleva lo «insignificante» a la altura de lo patético»<sup>11</sup>. Tomemos por ejemplo en cuenta la deriva estilística hacia lo que he denominado en otras ocasiones *peluchismo* (justificado desde las teorías de lo “abyecto” o desde una reactualización, *cool*, de la agresividad *punk*), ese regodeo en lo traumático sin que se llegue a superar lo epidérmico, solidario con el proceso de monumentalización de los juegos infantiles de *make-believe*<sup>12</sup>. No hay que ser muy perspicaz para ver que han proliferado, en el terreno de las artes, las *tácticas melodramáticas*<sup>13</sup>, intentando, tal vez, en vano, competir con el imperio del patetismo establecido por el *reality show*. «El arte de vestir santos es, desde luego, un oficio viejo, tan viejo, por lo menos como

---

<sup>10</sup> «La transformación de las grandes exposiciones en Luna Park, el carácter al mismo tiempo violento y efímero de las operaciones artísticas transgresivas, el dominio de la cantidad sobre la cualidad, el giro vertiginoso del público, la reducción de la profesionalidad y flexibilidad de la gestión, la utilización cínica de los artistas y de los críticos. La homologación de los productos culturales, la difusión de un clima de consenso plebiscitario en torno a las *stars*, la desaparición de la capacidad de crítica, el venir a menos de las condiciones para una aparición de las obras originales, el desconocimiento de la excelencia» (Mario Perniola: *L'arte e la sua ombra* Ed. Einaudi, Turín, 2000, p. X).

<sup>11</sup> SERGE MIKHAILOVITCH EISENSTEIN: «Piranesi o la fluidez de las formas» en Manfredo Tafuri: *La esfera y el laberinto. Vanguardia y arquitectura de Piranesi a las Vanguardias*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984, pág. 116.

<sup>12</sup> «Para comprender las pinturas, las obras de teatro, los filmes y las novelas, debemos dirigir nuestra mirada, en primer lugar, a las muñecas, caballos y camiones de juguete, y osos de peluche. Las actividades en las cuales las obras de arte representativas se encuentran inmersas, y que confieren a las mismas su verdadero sentido, son comprendidas mejor como una continuación de los juegos infantiles de *make-believe*» (K. L. WALTON: *Mimesis as Make-Believe: On the foundations of representational arts*, Harvard University Press Cambridge, Londres, 1993, pág. 11).

<sup>13</sup> KATE LINKER señaló que las obras de Cindy Sherman, Richard Prince o Richard Basman tenían puntos de contacto con los mecanismos del melodrama: «generalmente organizado por la antítesis y la hipérbole, el melodrama presume una relación clara y fiable con su audiencia, animándola a ser absorbida por y a comprometerse con el flujo de eventos. Esto lo consigue a través de efectos exagerados, producidos por los escenarios, iluminación, pose y pintura, cuyas distorsiones expresionistas generan fantasía» (KATE LIKER: «Melodramatic tactics» en Artforum, Nueva York, septiembre de 1982, pág. 31).

el arte. Pero nuestras prendas actuales, nuestros hábitos modernos, son trapos. Llenos de rotos que remendamos con zurcidos. Allí donde el hilo se ha perdido hay que hilvanar firmeza para que las piezas se mantengan unas junto a otras. La misión imposible sigue siendo la de mostrar en su unidad todos estos retales con que nos defendemos de las inclemencias del tiempo —y no olvidemos que si la atmósfera no tiene clemencia con sus temporales, es en el tiempo donde vivimos en pleno temporal—<sup>14</sup>. El guardarropa está a reventar, el éxito de las estéticas *trans* ha hecho que estén totalmente *fuera de lugar* los planteamientos que rehuyen el carnaval, ejemplos de aquellos sujetos a los que se puede maldecir por aguafiestas.

«La transformación más radical que se ha producido entre los años sesenta y hoy, en lo que respecta a la relación entre arte y vida cotidiana, se puede describir, me parece, como paso de la *utopía* a la *heterotopía*»<sup>15</sup>. Esta conciencia de la *alteración del espacio*, causada por la introducción de lo aberrante en el seno de lo real, es compartida por la experiencia del arte y por la práctica lúcida, ajena al cinismo “urbanizante”, de la arquitectura que constata que la ciudad está *perdida* (de la misma forma que en las artes plásticas surgen, antes que nada, fragmentos, basuras, materiales de bricolaje, etc.) y que lo que nos queda es un territorio de escombros (sorprendente escenario de la emergencia de la “intimidad”) en el que aparecen toda clase de accidentes. Foucault ha señalado que el espacio en el que vivimos, en el que tiene lugar la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia es, en sí mismo, un *espacio heterogéneo*. No vivimos en el interior de un vacío, sino que estamos inscritos en un conjunto de relaciones, las cuales definen unos emplazamientos que son irreducibles entre sí y no se pueden superponer<sup>16</sup>. Puede haber *heterotopías de crisis*, como ésas donde se acotaba a las mujeres en el momento de la menstruación o el burdel donde se adquiere la virilidad decimonónica, o bien *heterotopías de desviación*, donde se localiza a sujetos cuyo comportamiento transgrede la norma impuesta (clínicas psiquiátricas, cárceles, asilos). La *heterotopía artística contemporánea* está caracterizada por un afán contextualizador que, al fijarse obsesivamente en el territorio del museo, acaba por ser *tautología*. Podría hablarse del género de la *instalación*, presente en la contemporaneidad de forma avasalladora, como un *rococó subvertido*, pues su relevancia, como ocurría con el estilo citado, no parte ya de la técnica ni del lenguaje arquitectónico, sino de la acelerada determinación de una voluntad y una manera aplicadas a los espacios (gene-

<sup>14</sup> JOSÉ DÍAZ CUYÁS: «Apartamiento» en FLORENTINO DÍAZ. *Mi casa junto a Gropius*, Galería Boses & Mallo, Cáceres, 2000, pág. 122.

<sup>15</sup> GIANNI VATTIMO: *La sociedad transparente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, pág. 155.

<sup>16</sup> MICHEL FOUCAULT: «Espacios diferentes» en *Toponimias. Ocho ideas del espacio*, Fundación “La Caixa”, Madrid, 1994, pág. 33.

ralmente interiores). Se nos emplaza frente a un terreno derivado (muchas veces por perversión o ironía o por una memoria falsamente nostálgica) de la *decoración doméstica* concentrada en un minucioso tratamiento de los objetos y sus detalles. «Como el rococó, la instalación es genuinamente un arte de salón, pero también, en general, un arte de constructor que modifica la estructura interior de los lugares, reduciendo o ampliando el tamaño de las estancias y sus componentes, otorgando una importancia máxima a los elementos contextuales (mobiliario, enseres, ornamentos, lugares transicionales, límites, aperturas, proposiciones proyectivas, huecos y otras inscripciones)»<sup>17</sup>. Recordemos la idea de Perinola de la instalación como aquel espacio que siente al visitante, lo acoge, lo toca, lo palpa, «se extiende hacia él, lo hace entrar en ella misma, lo penetra, lo posee, lo inunda. Ya no se va a las muestras para ver y gozar del arte, sino para ser vistos y gozados por el arte»<sup>18</sup>. Un espacio o, en otros términos, un *escenario*, recurriendo a una denominación propia de lo teatral, en el que la ideología de la interactividad virtual queda desmontada por la interpasividad de aquello que es *presencia incontestable*. «La instalación [...] constituye la operación última mediante la que el arte escapa a las evidencias desprovistas de realidad de lo cotidiano (evidencia de las palabras, evidencia de la arquitectura, evidencia de las imágenes...) para convertirlas en su materia prima. Dicho de otra manera, se sitúa en el lugar opuesto no sólo a cualquier operación de ficción, sino también a cualquier operación de desciframiento, de elucidación del misterio: es más bien una especie de regreso a lo real (penoso y difícil regreso si nos fijamos en los artificios y en las complejidades de nuestro entorno actual, esta mezcla de ciberespacio, de estereotipos, de palabras obligadas y de fórmulas convenidas)»<sup>19</sup>. El territorio enrarecido del arte ofrece, ocasionalmente, *intimidad* con objetos que remiten a lo cotidiano, en una suerte de *reformulación del realismo*. Es indudable que la situación actual sólo es comprensible a partir de una arqueología del objeto moderno, en la que el *objet trouvé* (la poesía de lo azaroso) o el *ready made* (la óptica de indiferencia) dieron paso a la fenomenología de lo elemental en el minimalismo o a la estetización de lo banal en la propuestas del llamado *apropiaciónismo*.

Toda religión empieza como crisis de culto, como «baile fantasmal de una sociedad traumatizada»<sup>20</sup>, y acaso nos encontremos en el umbral en el que la

<sup>17</sup> ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO: «Especies de espacios» en *ABC Cultural*, Madrid, 5 de agosto del 2000, pág. 20.

<sup>18</sup> MARIO PERNIOLA: *El sex appeal de lo inorgánico*, Ed. Trama, Madrid, 1998, pág. 138.

<sup>19</sup> MARC AUGÉ: «Del espacio a la mirada: ¿qué es un objeto de arte?» en *Ficciones de fin de siglo*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2001, pág. 126.

<sup>20</sup> Cfr. W. LA BARRE: *The Ghost Dance*, Dell Publishing Co., Nueva York, 1978, págs. 239-245.

*disolución de las experiencias que fundan comunidad* ha llevado a una *ritualización museográfica* de aquello que servía como «escape» (precisamente, el baile reducido por algunos artistas a algo digno de ser aceptado o introducido en la institución canonizadora e higienizante del coleccionar o, como la turbulencia del deseo, los abismos del sexo convertidos en estandartes o consignas: la cotidianeidad abierta a una sorprendente obscenidad), asumiendo el silencio de la contemplación estética (correspondiente al «se ruega tocar» el rango de *oración*: comulgamos con la más estricta estupefacción. Todo sucede *después de la fiesta*, sin que la resaca sea monumental<sup>21</sup>; la temporalidad del *post festum* es la del melancólico (un *yo ya sido*), esa forma del *ser ahí* (retrasado siempre con respecto a sí mismo) en la que se ha perdido para siempre la fiesta, mientras el tiempo del *ante festum* corresponde a la esquizofrenia (el yo no es nunca una posesión cierta sino algo que hay que ganar permanentemente), una vivencia en la que lo importante es la anticipación (primacía del porvenir en forma de proyecto), ejemplificada en el *dasein* como aquel «ente al que en su ser le va su propio ser» y que, de esa forma, «en su ser se anticipa siempre a sí mismo», y, por último, en el *intra festum* puede aparecer la neurosis obsesiva (la adherencia al presente que tiene la forma de una reiteración obsesiva del acto para procurarse las pruebas del propio ser sí mismo de que uno no se ha perdido ya para siempre) o bien la epilepsia (la carencia que brota de una suerte de exceso extático de la presencia). Mientras la crisis epiléptica sanciona la incapacidad de la conciencia para soportar la presencia, de tomar parte en su propia fiesta, el neurótico tiene que asegurarse, por medio de la repetición, los documentos de su propia presencia en una fiesta que de manera manifiesta se le escapa. La nostalgia de la provocación vanguardista, transformada en lógica de lo obsceno, aquel ansia de novedad derivada en el gusto por la perversión que, en apariencia, se anticipa a la estrategia neutralizadora y la carnavalización en medio del pánico, resuelta actualmente como subjetividad narcoléptica (una vivencia espasmódica en la que la palabra intensidad puede coincidir con el camuflaje autista frente a los conflictos circundantes), guardan relación con las *patologías festivas*. En última instancia, el problema de las maquinaciones contemporáneas no es la amnesia, dado que tampoco hay casi nada que propiamente sea digno de memoria, sino la *desconexión*. La sociedad del espectáculo ha empujado al arte e incluso a la crítica al terreno del bricolaje, siendo el material con el que producir la “obra”

---

<sup>21</sup> Sigo las consideraciones que hace Giorgio Agamben a partir del análisis relacional que el psiquiatra japonés Kimura Bin hizo de la temporalidad en *Ser y tiempo* de Heidegger con los tipos fundamentales de enfermedad mental, cfr. Giorgio Agamben: *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2000, págs. 132-134.

una amalgama de *souvenirs* que señalan un patético *final*. Por primera vez, las artes de todas las civilizaciones y todas las épocas pueden ser conocidas y admitidas en conjunto. Es una “colección de *souvenirs*” de la historia del arte que, al hacerse posible, implica, también, el *fin del mundo del arte*. En esta época de museos, cuando ya no puede existir ninguna comunicación artística, pueden ser igualmente admitidos todos los momentos antiguos del arte, porque ninguno de los cuales padece ya la pérdida de sus condiciones de comunicación particulares en la actual «*pérdida general de las condiciones de comunicación*»<sup>22</sup>.

Jonathan Crary ha señalado que el aparato disciplinario de la cultura digital se plantea como una estructura cerrada, sin vías de escape, sin afuera: «Sus mitos de necesidad, ubicuidad, eficacia o instantaneidad han de ser desmantelados, y uno de los caminos posibles pasa por interrumpir la separación de la celularidad, rechazar los silencios, mandatos de la producción, inducir velocidades lentas y habitar los silencios»<sup>23</sup>. Asistimos, en muchas experiencias artísticas, tanto a una sobrecodificación cuanto a una especie de apoteosis del *secreto subversivo*, en otros términos, la rebeldía está colapsada tanto por la impotencia colectiva y personal cuanto por la tendencia al hermetismo, ese camuflaje que da cuenta, antes que nada, del miedo: la desobediencia termina por ser codificada subliminalmente<sup>24</sup>. Incluso el retorno crítico del situacionismo, en los planteamientos que intentan localizarse en el «intersticio social de la *estética relacional*»<sup>25</sup>, tiene mucho de metafísica barata, una suerte de cóctel en el que el marxismo es, ante todo, una pose “correcta”, cuando la mueca cínica domina todas las actitudes teóricas. Agotada la política de las consignas y transformada la resistencia en hermetismo o, mejor, impuesto el camuflaje de la impotencia, lo que quedan son las «situaciones construidas

<sup>22</sup> GUY DEBORD: *La sociedad del espectáculo*, Ed. La Marca, Buenos Aires, 1995, fragmento 189.

<sup>23</sup> JONATHAN CRARY: «El eclipse del espectáculo» en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* Ed. Akal, Madrid, 2001, pág. 294.

<sup>24</sup> ¿Ha pasado el inconsciente a lo inhibido del psicoanálisis? Si hoy sigue existiendo, tendrá necesariamente que acosar la realidad objetiva, acosar tanto la propia verdad como su perversión, su distorsión, su anomalía, su accidente. Si la ironía existe, tiene que haber pasado a las cosas. Tiene que «haberse refugiado en la desobediencia de los comportamientos a la norma, en el desfallecimiento de los programas, en el desarreglo oculto, en la regla de juego oculta, en el silencio en el horizonte del sentido, en el secreto. Lo sublime ha pasado a lo subliminal» (JEAN BAUDRILLARD: *El otro por sí mismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1988, págs. 46-47).

<sup>25</sup> «La obra que forma un “mundo relacional”, un intersticio social, actualizado del situacionismo y lo reconcilia, en la medida de lo posible, con el mundo del arte» (NICOLAS BOURRIAUD: «Estética relacional» en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pág. 445).

menos conflictivas: principalmente bailar<sup>26</sup>. Si Pipilotti Rist y Ana Laura Aláez montan ambientes que remedan el espacio discotequero, Rickrit Tiravania y Domingo Sánchez Blanco alimentan a las masas, en un momento en el que las intervenciones en el espacio público van transformándose en anécdotas, fastos, a la manera del barroco, que más que nada desconciertan o producen hilaridad. Pero algunas de esas propuestas consiguen sobrepasar la “pose” para convertirse en ceremonias, “rituales” en los que se genera *experiencia* y, sobre todo, se escapa de la rutina estética, de esa hibernación pavorosa en la que están localizadas muchas obras. Entre lo ya dicho y lo inaudito surgen lugares, intersticios, que nos reclaman, un rumor que dice «ven», sea a edificar algo o a deconstruir lo que nos limita. En definitiva, un *estar juntos*<sup>27</sup>.

La teatralización social ha llevado a una suerte de *ética de la estética*<sup>28</sup>; estamos obsesionados por demostrar nuestra existencia aunque sea haciendo pública nuestra *perversidad*, potenciando los «rituales de la transparencia»<sup>29</sup>. El arte moderno lanza su último cartucho en una dilatada “desaparición” en la que pre-

<sup>26</sup> Me he referido a esa emergencia del paisaje de las discotecas en el terreno del arte contemporáneo en FERNANDO CASTRO FLÓREZ: «Nadie puede parar la música. Turismofin de *siècle* y estética AFTER HOURS» en *Cimal* n.º 53, Valencia, 2000, págs. 8-12.

<sup>27</sup> Derrida afirma que la deconstrucción no es un lugar, no es un sitio que exista realmente, «es un “ven”, es lo que llamo una afirmación que no es positiva. [...] La deconstrucción no consiste únicamente en disociar, desarticular o destruir, sino también en afirmar un cierto estar junto, «un cierto *ahora*» (JACQUES DERRIDA: «Dispersión de voces» en *No escribo sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, pág. 175). Hablando de la obra de arte como intersticio social, señala Bourriaud que es «una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y que toma por tema central el estar-juntos, el “encuentro” entre el espectador y la obra, la elaboración colectiva del sentido» (Nicolas Bourriaud: «Estética relacional» en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pág. 431).

<sup>28</sup> «Hay situaciones y lugares que escaparon a la exhortación de la profundidad, que se conformaron con estar en la superficie y, así ser los reservorios del carácter global, de lo cualitativo. Lo cotidiano y su “presentismo” son un buen ejemplo. El ambiente afectivo que lo caracteriza se basa en la apariencia, en una vida para ver. En este sentido, el “voyeurismo” en el mejor y en el peor de los casos, es un buen vector de socialidad. Lo cotidiano no excluye la emoción o el afecto, no los aísla en la esfera de lo privado. Los teatraliza, hace de ellos una *ética de la estética* (MICHEL MAFFESOLI: *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, pág. 127).

<sup>29</sup> «Tanto el perverso como el neurótico obsesivo se obligan a una actividad frenética al servicio del Otro; no obstante, la diferencia consiste en que la meta de la actividad obsesiva es *prevenir* el goce del Otro (es decir, que la “catástrofe” que teme que se producirá si su actividad cesa es en última instancia la irrupción del goce en el Otro), mientras que el perverso trabaja, precisamente, *para asegurar* que se satisfaga la “Voluntad de Gozar” del Otro. Por ello el perverso está también libre de la duda y la oscilación eternas que caracterizan al obsesivo: él simplemente da por sentado que su actividad sirve para el goce del Otro» (SLAVOJ ZIZEK: *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2000, págs. 201-202).

tende recuperar el poder de lo fascinante, y lo que en realidad ocurre es que los gestos quedan presos de la comedia de la *obscenidad* y la *pornografía*: «la obscenidad y la transparencia progresan ineluctablemente, justamente porque ya no pertenecen al orden del deseo, sino al frenesí de la imagen. En materia de imágenes, la sollicitación y la veracidad aumentan desmesuradamente. *Se han convertido en nuestro auténtico objeto sexual*, el objeto de nuestro deseo. Y en esta confusión de deseo y equivalente materializado en la imagen [...] reside la obscenidad de nuestra cultura»<sup>30</sup>. En la actualidad proliferan las figuras de la *obscenidad*, y las habitaciones, los procesos sexuales, la revelación de lo traumático o la ambivalencia (gozo-padecimiento) del narcisismo, están generando un cierto manierismo. En la novela *The Atrocity Exhibition*, James G. Ballard, en esa ciudad inundada por imágenes de accidentes automovilísticos, asesinatos, astronautas y crímenes de guerra, el personaje del doctor Nathan sostiene que el sexo es ahora un acto conceptual, «las perversiones son completamente neutras de hecho, la mayoría de las que yo he probado están ya caducas. Necesitamos inventar una serie de perversiones imaginarias sólo para mantenernos en activo». Con todo, en los *escenarios plásticos* lo que predomina es una *cotidianidad alterada*, en la que parece como si la banalidad estuviera sacralizada y la intimidad transformada en escenario expositivo.

Esa banalidad en la que el territorio subjetivo ha terminado por transformarse en completa oscilación<sup>31</sup>, encuentra todavía una *resistencia* en algunos planteamientos creativos que se niegan a aceptar el *statu quo*, esto es, la mediocridad circundante, el flujo demencial de las imágenes, el asentamiento ante lo peor porque nosotros estamos, de momento, protegidos. «Es posible —escribe Bergman— mostrar rascacielos en llamas y monos gigantes: cuesta dinero y muchos esfuerzos, pero es factible. Mas, ¿cómo dar vida a una serie de acontecimientos de orden espiritual? ¿Cuándo se ha terminado el juego, cuándo hemos perdido la fe en las imágenes? ¿Cuándo llega el miedo a paralizar, viscosamente, nuestra necesidad de dar realidad a los sueños sin extraordinarios juegos de manos y sin objetivos velados? ¿Dónde se ocultan los sueños, por qué no se dejan materializar mediante una maquinaria que ha sido hecha para captar los giros más imperceptibles de pensa-

<sup>30</sup> JEAN BAUDRILLARD: *El otro por sí mismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1988, págs. 30-31.

<sup>31</sup> No es por nada, desde luego, que presentimos una suerte de complementariedad entre las figuras subjetivas producidas en una serie por la televisión (basadas en la eliminación de toda singularidad “molesta”. en un culto del familiarismo a la alta escala, en compulsiones securitarias purificadoras ...) y los modelos estructurales del psicoanálisis. El rasgo común, lo repito, no debe buscarse en la correspondencia de contenido, sino en una similitud de procedimientos de desterritorialización-reterritorialización de la enunciación y, en este caso, en un progreso a contrapelo que nos conduce hacia una banalidad y superficialidad cada vez más grandes» (FÉLIX GUATTARI: *Cartografías Esquizoanalíticas*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2000, págs. 62-63).

mientos y sentimientos? ¿Acaso la cinematografía-mágica inverosímil ha sido suprimida de una vez por todas y no sigue una vida de sombra humillada más que entre los *hippies semi-amateurs*, semi-profesionales del cine?»<sup>32</sup>. Cuesta muchísimo respirar la pestilencia del *literalismo*, esa casposidad pseudointelectual que es aplaudida por complejas estrategias de *marketing*. Cada sonrisa de personajes como Santiago Segura que, con un cinismo ejemplar, dan palmaditas en la espalda o regalan, como padrinos antiguos, ingenio a puñados, es motivo suficiente para que el vómito del que partía esta escritura entrecortada traiga el desagradable amargor a los labios. Bien es verdad que la miseria estética del presente hace más dichoso el encuentro con algunas obras, como el placer espiritual que se experimenta al recordar la conciencia final que tienen los protagonistas de *Stalker* de su fondo trágicamente imperfecto: «Cuando en la taberna donde los tres están descansando entre la mujer de Stalker, el escritor y el científico son testigos de un fenómeno misterioso, incomprensible para ellos: ante ellos tienen a una mujer a la que la forma de vida que lleva y el nacimiento de una hija impedida le han supuesto infinito dolor, pero que sigue amando a su marido con la misma entrega y cariño que en su primera juventud. Ese amor, esa entrega, es el último milagro que puede oponer a la falta de fe, al cinismo y al vacío del mundo moderno. Y también el escritor y el científico son víctimas de este mundo moderno»<sup>33</sup>. Recordemos que, para Tarkovski, la *zona* es la vida que el hombre debe atravesar y en la que sucumbe o aguanta: «Y que resista depende tan sólo de la conciencia que tenga en su propio valor, de su capacidad de distinguir lo sustancial de lo accidental»<sup>34</sup>. Ése es nuestro *dilema* o, mejor, es espacio urgente en el que debemos tomar una serie de decisiones.

Es, entre otras cosas, en la muerte del espacio público donde hay que localizar el origen de este omnipresente narcisismo que caracteriza a la sociedad actual<sup>35</sup>, siendo casi inaudible la *demanda de lo esencial* que acabamos de asumir. «Los no sentidos aparentes del arte se opondrían de esta forma al sentido ilusorio de la imagen mediática. [...] El saludable y doloroso hermetismo del arte refleja de esta forma el exceso de imágenes, de la misma manera que éste remite a la virtualización del espacio y al vacío del acontecimiento»<sup>36</sup>. Lo urgente

<sup>32</sup> INGMAR BERGMAN: *De la vie des marionettes*, Ed. Gallimard, París, 1980, pág. 77.

<sup>33</sup> ANDREI TARKOVSKI: «Sobre la responsabilidad del artista» en *Esculpir en el tiempo*, Ed. Rialp, Madrid, 2000, págs. 220-221.

<sup>34</sup> ANDREI TARKOVSKI: «Sobre la responsabilidad del artista» en *Esculpir en el tiempo*, Ed. Rialp, Madrid, 2000, pág. 223.

<sup>35</sup> Cfr. ANTHONY GIDDENS: *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Ed. Península, Barcelona, 1997, pág. 216.

<sup>36</sup> MARC AUGÉ: «Conclusión. La exigencia del sentido social» en *Ficciones de fin de siglo*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2001, pág. 129.

(mediatizado) está sostenido en cimientos de amnesia, la información se empeña en batir toda clase de *records*, consiguiendo, inmediatamente, un abotargamiento del receptor, esa sensación de *déjà vu* que asocié, desde el principio, con nuestra cultura de la *disculpa infinita*. Según el lenguaje militar, tan lógicamente en boga, los acontecimientos que no vemos reciben el calificativo de *colaterales* y, de suyo, son muchísimos los fenómenos, verdaderamente cruciales, que ingresan en un territorio sombrío, en una invisibilidad de donde nada puede ser recuperado. Falta incluso el coraje para bombardear (metafóricamente, por supuesto) nuestras propias trincheras, cuando la estupidez es la mejor garantía para recorrer el nuevo *path of glory*. En la medida en que el arte de vanguardia llegó a la condición de la estasis<sup>37</sup>, lo que ha llevado a que los combates tengan, principalmente, la estructura de *escaramuzas* locales, desprovistas de un propósito general (nadie prepara el terreno a otros, nadie espera que los otros lo sigan). El diccionario define la escaramuza como una riña, pendencia o disputa de poca importancia, pero también como un género de pelea entre los jinetes o soldados de a caballo, que van picando de rodeo, acometiendo a veces y a veces rehuendo con grande ligereza. En nuestras contiendas falta cualquier levedad y sobra el gesto tosco, el crimen perpetrado, más que nada, por estupidez (la zancadilla de los arremolinados), la fuga indigna con el rabo entre las patas. A nadie le preocupa saber si el suelo *está minado*, en una forma más cruda de ejemplificar eso que Deleuze y Guattari llamaron “rizoma”, esto es, patatal. Pienso que está apareciendo, aunque no parezca lógico, en la movilización permanente, un nuevo proceso de bunkerización (propio de la escala del miedo), frente al que podría desplegarse la concepción que Perniola ha defendido del arte, más allá de la experiencia situacionista o del conceptualismo, como una cripta<sup>38</sup> en la que puede protegerse un bloque de realidad. Difícil vida, en verdad, la del guardián de la tumba: necesidad de buenas dosis de maldad, astucia y diplomacia.

---

<sup>37</sup> «Ya en 1967, LEONARD B. MEYER sugirió que el arte contemporáneo había alcanzado un estado de variación fija, una especie de estancamiento móvil (Meyer denominó a esta condición “estassis”); cada unidad aislada está en movimiento, pero apenas existe lógica en este ir y venir; los cambios fragmentarios no se suman en una corriente unificada; y la totalidad no llegará a moverse, un efecto conocido por cualquier colegial con el nombre de movimiento browniano (ZIGMUNT BAUMANN: «El arte posmoderno o la imposibilidad de la vanguardia» en *La posmodernidad y sus descontentos*, Ed. Akal, Madrid, 2001, pág. 122).

<sup>38</sup> El fenómeno de la incorporación críptica, descrito por Abraham y Torok, ha sido revisado por Jacques Derrida en el texto *F(u)ori*, en el cual arroja luz sobre la singularidad de un espacio que se define al mismo tiempo como externo e interno: la cripta es, por tanto, «un lugar comprimido en otro pero de ese mismo rigurosamente separado, aislado del espacio general por medio de paredes, un recinto, un enclave»: ése es el ejemplo de una «exclusión intestinal» o «inclusión clandestina» (MARIO PERNIOLA: *L'arte e la sua ombra*, Ed. Einaudi, Turín, 2000, pág. 100).