

Radicante

Nicolas Bourriaud

los sentidos / artes visuales



Adriana Hidalgo editora

Nicolas Bourriaud

Radicante

Traducción de Michèle Guillemont



Adriana Hidalgo editora

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

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

los sentidos / artes visuales

Título original: *Radicant*

Traducción de Michèle Guillemont

Editor: Fabián Lebenglik

Maqueta original: Eduardo Stupía

Diseño: Gabriela Di Giuseppe

1a edición en Argentina: julio de 2009

1a edición en España: julio de 2009

© Nicolas Bourriaud, 2009

© Adriana Hidalgo editora S.A., 2009

Córdoba 836 - P. 13 - Of. 1301

(1054) Buenos Aires

e-mail: info@adrianahidalgo.com

www.adrianahidalgo.com

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

ISBN España: 978-84-937140-6-2

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

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

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

PRIMERA PARTE: ALTERMODERNIDAD

1. Raíces. Crítica de la razón posmoderna

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Véase Hal Foster, *op. cit.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ *Op. cit.*, p. 104.

²¹ *Op. cit.*, p. 110.

²² *Op. cit.*, p. 108.

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

²³ *Op. cit.*, p. 105.

²⁴ *Op. cit.*, p. 107.

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

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

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

2. Radicales y radicantes

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

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

²⁵ Alain Badiou, *op. cit.*

²⁶ *Op. cit.*, p. 86.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁷ *Op. cit.*, p. 14.

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

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

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

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

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

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

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

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

Pero des-pegarse así del territorio, liberarse del peso de las tradiciones nacionales, ¿no será el modo de luchar contra el "arresto domiciliario" que criticaba más arriba? Hay que distinguir entre la puesta en movimiento de las identidades en un proyecto nómada y la constitución de una ciudadanía elástica basada en las necesidades del capital, sumergida en una cultura sin suelo. Por un lado, la creación de relaciones entre el sujeto y los territorios singulares que atraviesa; por otro, la producción industrial de imágenes-telón que permiten desligar a los individuos y los grupos de su entorno, impedir cualquier relación vital con un lugar específico. Cuando a los mineros colombianos o rusos empleados por una multinacional suiza, *Glencore*, se los despiden en nombre de deslocalizaciones más rentables, ¿con qué imagen del poder se enfrentan? Con una imagen abstracta. Empleados intercambiables, un poder irrepresentable; la administración de un imperio inlocalizable. Los nuevos poderes no tienen lugar: se despliegan en el tiempo. Coca Cola funda el suyo en la repetición de su nombre por la publicidad, nueva arquitectura del poder. ¿Cómo tomar la Bastilla si es invisible y proteiforme? El papel político del arte contemporáneo reside en este enfrentamiento con una realidad huidiza que aparece bajo la forma de logos y entidades infigurables: flujos, movimientos de capitales, repetición y distribución de la información, imágenes genéricas todas que pretenden escapar a toda visualización no controlada por la comunicación. El papel del arte es transformarse en una pantalla-radar en que estas formas furtivas, localizadas y personificadas puedan por fin aparecer y ser nombradas o encarnadas.

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

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

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

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

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

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

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

SEGUNDA PARTE: ESTÉTICA RADICANTE

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

1. Precariedad estética y formas errantes

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

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

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

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

⁵⁷ Zygmunt Bauman, *op. cit.*, p. 9.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁴ Z. Bauman, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 17.

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

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

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

Sin forma fija (materiales vagabundos)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La errancia urbana

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

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

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

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

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

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 370.

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

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

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

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

⁷⁰ Walter Benjamin, *op. cit.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Coda: estéticas revocables

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Formas-trayecto

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

Forma-trayecto (1): expediciones y desfiles

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