

Pensamiento obliquo * Textos de José Luis Brea

Selección de ensayos de Jose Luis Brea. Qué más puedo decir: suerte. Uno de los ensayos (el que se refiere a "Dancing in the Dark" es imposible de maquetar por el sistema, pero se lee (lo siento debe estar lleno de tags)

seleccionado por limboboy



www.e-limbo.com

Índice

(Re)construyendo un afuera	1
El profeta de la nueva melancolía	4
Lo has visto ya todo, no hay nada más que ver	12
Retrato del artista como crítico cultural	21
José Luis Brea * La crítica de arte - después de la fe en el arte	23
La crítica en la era del capitalismo cultural electrónico	27
Pensar el presente	34
José Luis Brea * Art.matrix	36
¿Una napsterización del arte?	40
ORIGEN de Bleda y Rosa	42

(Re)construyendo un afuera

Jose Luis Brea [11-07-07]

La precipitada consolidación de la institución-Arte en España -a golpe de talonario público destinado a conseguir un impacto en lo mediático que ningún otro sector ha asegurado con tanta eficacia en el período de la transición- ha tenido como efecto secundario más deplorable lo que llamaría la liquidación de todo afuera-de-la institución.

En España, nada forma parte del sistema del arte que no pertenezca a su interioridad institucionalizada. Ninguno de los subsistemas que normalmente se consienten –incluso diría que se autoexigen, en ejercicio de una saludable deontología práctica- un mínimo de distancia funcional frente a la institución la ostentan aquí: ni el subsistema de la crítica, ni el formativo-educacional, ni el editorial, ni el de la propia historiografía, ni aún siquiera el de las mismas prácticas en el ejercicio de sus dialécticas de resistencia, logran territorializar cristalinamente una topografía de afuera, de borde. En tiempos recientes hemos visto incluso cómo desde la propia institución se desplegaba un ingente esfuerzo de reabsorción de todos esos márgenes y dispositivos, de cualesquiera de esas dinámicas de cuestionamiento y subsistemas independientes, para hacerlas pasar a una interioridad que se ha pretendido arrogar desde entonces e implacablemente toda fantasía de criticidad.

El nuestro es el país en el que los museos y centros de arte se han apropiado impunemente de toda esa tarea, con la excusa parapsimpática de que si no fuera por ellos nadie la haría con sentido crítico: desde entonces pretenden que les pertenezca la totalidad presuntamente válida de la formación (llegan incluso a crear y alimentar sus pseudouniversidades propias o apadrinadas), la fuerza editorial (realizada con pólvora del rey, quién podría competir), la elaboración discursiva (ellos son los administradores privilegiados de los discursos maestros de nuestro tiempo, a los que dan y de los que reciben su sanción de legitimidad), la única historiografía real (irrigada abundantemente con presupuestos de oficialidad justificados en la mascarada de su condición de alternativa) e incluso la crítica. Es cierto que existe un cierto subsistema presuntamente externo de la crítica: pero éste únicamente florece con potencia propia en el ámbito del periodismo, bajo la autoridad adquirida por el suplemento cultural –la única otra agencia que junto a la del centro de arte productor de exposiciones temporales se ha consolidado como un poder efectivo. Aquí en todo caso la presuposición de externalidad es equívoca: en realidad, la industria de la gestión cultural y la organización de las exposiciones temporales tiene en los mismos críticos-periodistas (jueces y parte, por más que la inaceptabilidad del bucle se esconda o disimule bajo capas de transferencia indirecta) sus más habituales practicantes. De tal forma que la ecuación de intereses entre la esfera de la organización artística y el periodismo cultural se cierra en una estructura que otorga todo el poder institucional a quien corona ese eje de biyección (casi diría, de bi-abyección). Hablemos de historiadores de arte, de teóricos de la estética o de artistas con pretensiones de teóricos, nadie duda de que su adquisición de una fuerza de autoridad en el sistema del arte español pasa una y otra vez en exclusiva por el establecimiento de la complicidad cerrada entre su contribución a la formación de la opinión pública y su cuadratura eficiente con la propia economía de la institución gestora, mediante la realización de lo que podríamos llamar, no sin cierto sarcasmo, el trabajo crítico integrado –que a veces hasta tiene el descaro de argumentarse con la pretensión de estar fabricando esfera pública autónoma e incluso el reclamo de pertenecer a la tradición de la crítica institucional.

Es desde la consideración de esta singularidad tan característica de nuestra situación –creo

que no existe otro lugar del mundo en que todos los dispositivos y agencias sistémicas se vean tan implacablemente satelizados por el núcleo institucional- que la reivindicación del carácter estratégico con el que se abandera la autonomía del arte para reclamar la importancia del papel del trabajo del historiador de arte frente al análisis y la crítica cultural resultaría patético de no resultar tan obvio. Efectivamente, es una reivindicación estratégica, y tiene, como tal, el objetivo estratégico de sancionar la alianza cristalizada de (supuesto)saber y (efectivo)poder, poniéndola en el lugar que en relación a la institución se ostenta por el control dispuesto sobre los mecanismos de la producción de la opinión. Piénsese en cualesquiera casos de historiadores de arte o ensayistas que hayan pasado desde su campo de investigación a la dirección (o tutela más o menos subrepticia) de los centros y museos: en casi todos los casos imaginables el pasaje hacia la institución habrá transitado previamente por el asentamiento de su poder fáctico en uno u otro suplemento cultural. Y no, desde luego, por la publicación de una historia del arte del período –o un ensayo de interpretación cultural- cuya fuerza de credibilidad emane de la propia autoridad de su discurso.

Así las cosas, yo diría que el movimiento que entre nosotros podría reivindicar alguna fuerza de criticidad tendría que ser uno que se desmarcara del curso y el funcionamiento institucionalizado del sistema-arte a partir del enunciado de su incomplicidad con él: aquel movimiento que territorializara el escenario de una exterioridad a lo artístico, la marca de un afuera de su institución social. Ninguna de las tradiciones que constituyen la herencia de la teoría crítica reivindicada por el grupo OCTOBER en su apuesta estratégica –la del la escuela de Frankfurt cruzada con el postestructuralismo, como núcleo denso de una apuesta crítica metodológicamente consistente- forma parte de los despliegues característicos entre nosotros ni de la historia del arte académica (que denuesta ambos paradigmas) ni de la estética universitaria, antes bien nutrida en las tradiciones de la metafísica y la hermenéutica. El ejercicio de una cierta incomplicidad por tanto, la puesta en juego de un principio antidogmático que modere el impulso proselitista que caracteriza toda la práctica teórica estratégicamente comprometida en el sostenimiento de la institución-Arte, pasaría entonces por situar tanto el universo de las prácticas creadoras, artísticas, como el propio de las prácticas teóricas, intérpretes y analíticas, bajo el reconocimiento propedéutico de su carácter construido. Ello es, pienso, lo que mejor contribuiría a romper de una vez la falacia de su naturalismo, fortalecido en la reivindicación misma de su presunta autonomía, como si el sistema-Arte fuera algo que estuviese ahí al margen de las épocas y las formaciones culturales en su relación conflictual. Como si el sistema-arte estuviera ahí, dado, al margen de las dependencias –en última instancia políticas- que las prácticas de representación guardan siempre con unos u otros intereses de género, raza, clase, expresión de la diferencia y dominación cultural o económica.

Al contrario, se trata de partir de mostrar que toda la constelación de prácticas y creencias que sostiene el sistema-Arte es siempre dependiente de una determinada construcción social e histórica. Frente a la cuál, por lo tanto, el trabajo crítico debe de entrada orientarse a poner en evidencia el particular régimen escópico –y estético, en el sentido de Rancière- bajo el que se instaura cada específico orden del discurso, una cierta episteme visual, cada forma específica de fe y creencia en el poder de transmisión de verdad de unas u otras imágenes.

En mi opinión, ya no se trata tan sólo de, afanándonos todavía en un proceso de arqueología del saber y sus prácticas, remitir la especificidad del régimen escópico que es dominante en la actualidad –aquél en el que las prácticas del arte se constituyen como las formas paradigmáticas de organizarse el ver y sus actos- a la tradición moderna y determinar si ella es o no ocularcéntrica –como de un modo u otro han hecho en sus investigaciones Jonathan Crary y Martin Jay. Sino de que, más allá, ese modelo dominante ejerce una

presión de reacción flagrante contra las posibilidades de transformación de los regímenes escópicos que las nuevas potencialidades de la tecnología y los modos de distribución y organización de los imaginarios estarían haciendo posible. Una presión de reacción que se realiza -y esto hay que decirlo bien claro- a beneficio del modelo de espectacularización de la producción visual con el que está jugando (respaldado por los intereses de su propio mercado, más las industrias del turismo cultural y el entretenimiento, entre otras) la institución-Arte, asociada en sus intereses a los del comercio de la mercancía singularísima de la obra producida. Es ahí donde la exigencia que sobre el análisis y la crítica cultural se proyecta no debe apuntar de ninguna forma a dar soporte al mantenimiento de la dominancia del paradigma de prácticas hegemónico: sino antes bien decantarse en la prefiguración de su afuera para evidenciar cuáles son los intereses implicados en su sostenimiento -que lo es también de la constelación de creencias que formulan su dogmática particular.

Se trata entonces de favorecer aquellas fuerzas de transformación que más en profundidad están llamadas a alterar la propia economía política de las lógicas contemporáneas de la producción social de imaginario. Ése es el trabajo que los estudios de análisis y crítica cultural de la visualidad -los estudios visuales- vienen intentando en nuestro país poner en marcha, viendo alzarse en su contra la oposición cerrada de todo el conjunto de agencias interesadas en el mantenimiento del statu quo existente en el espacio institucionalizado del arte. Todas aquellas para las que el mantenimiento del sistema representa simultáneamente el de sus propios privilegios e intereses, desde los mercantiles a los institucionales.

José Luis Brea, autor del presente texto acaba de publicar un ensayo titulado:
NOLI ME LEGERE.

El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo.

[Lo podéis comparar aquí \[CENDEAC\]](#)

Publicado originalmente en CULTURAS de la Vanguardia

visita [SALON KRITIK](#)

El profeta de la nueva melancolía

Jose Luis Brea [03-02-07]

Flash Art 133. Abril de 1987, edición internacional. En la página 7, tercera de las reservadas a la publicidad de exposiciones, ocupando un elegantemente discreto cuarto de página, un pulcro pero desasosegante mensaje:

A SAD GOODBYE TO ANDY FROM LEO

Algo brutalmente revelador vibra en la inserción, enigmática a fuerza de obscena. Algo que nos atrae no menos que hiere nuestra sensibilidad, como partícipes de un conocimiento cuya explicitación a todos por igual se nos mantiene vedada.

Difícilmente podríamos atribuir el vértigo que su asunción nos provoca a la mera exhibición pública -al mal gusto de tan obscena proclamación- de sentimiento que se supondría tan privado, tan íntimo -si se juzga por el empleo de los first names, como si estuviéramos todos en familia. Puesto que, al fin y al cabo, estamos en familia: y esa familiaridad es habitual en todo ceremonial doliente -hasta el punto de ser el rito de duelo uno de los principales articuladores de lo familiar, de facto. Nada que extrañar, entonces, en el hecho de que don Leo participe a la familia, esta pequeña gran familia del arte, su íntimo pesar por la desaparición de Andy.

Tampoco nos desconcierta excesivamente pensar que Leo pueda estar fingiendo, aún sólo exagerando. Estamos más que acostumbrados -va de suyo, casi diríamos- a la figura del simulador (la plañidera, digamos) en todo ceremonial de duelo. Aparece como imprescindible escenificar lo irreparable de la pérdida: parece haber un lazo estrecho y fuerte entre muerte y máscara, entre sentimiento de duelo y simulación, entre pérdida de objeto -excuso aquí recordar que en análisis freudiano de la melancolía se encamina por la senda del duelo- y comienzo de la representación. Es, tal vez, la sospecha de ese lazo la que origina nuestra inquietud, la que nos acecha obligándonos a pensar que convendría expresarse con más cautela, guardar mayor pudor.

Pero en realidad lo verdaderamente espeluznante, lo que puede provocarnos escalofríos -más o menos dulces- es la evidencia de la finalidad última que la participación de duelo persigue: menos comunicar duelo que hacer publicidad de las íntimas relaciones entre Andy y Leo. O dicho de otra manera, promocionar comercialmente la obra de aquél ya sólo en beneficio de éste.

La ausencia de cualquier intento de disimular que aquello es anuncio y no esquela, que es publicidad -mantiene, de hecho, la misma línea gráfica que todo el resto de la publicidad de la Galería Leo Castelli- en estado puro; que no hay vocación de transmitir un sentimiento, sino sólo de lo que los propios publicitarios han definido, eufemísticamente, como comunicación por objetivos.

Y los de Leo parecen bien claros.

En ello, en la evidencia de ello, relampaguea el descaro que nos inquieta, que nos aterra -pero que al mismo tiempo nos cautiva y fascina. Ese cinismo desenmascarado que hoy,

por doquiera, se reconoce (peor donde no: es que se oculta) soberano.

Tanto es así que no cabe esperar que nadie seriamente relacionado con el milieu vaya a gastar siquiera en aspavientos de escándalo por la hipócrita esquelita. La razón es obvia: el punto de vista bajo el que ella se inserta encaja perfectamente con la perspectiva que sobre la condición actual de la obra de arte se le suponía a Warhol, el mago de la mercancía absoluta.

Stuart Morgan, en un magnífico artículo escrito poco antes de la muerte de Warhol -y publicado poco después- reflexionaba sobre la obsesiva preocupación de Andy por el tema de la muerte. Recordaba con cuanta lucidez éste reconocía la convertibilidad de la muerte en valor público, su potencial simbólico de alto rendimiento circulatorio en el mercado de los intercambios (nada parece atraer tanto al medio de comunicación como la muerte, a ambos lados de la pantalla o la foto) que articula el tejido social. A propósito de su incidente -del atentado que sufrió- recordaba un frío comentario: if I'd gone ahead and died, I'd probably be a cult figure today.

#

Otro signo mayor y excesivo de nuestro tiempo -no hace mucho desaparecido-, Michel Foucault, escribía en *Theatrum Philosophicum*: La muerte es el acontecimiento de los acontecimientos, el sentido en estado puro, el sentido-acontecimiento. Es tanto la punta desplazada del presente como la eterna repetición del infinitivo: Morir nunca se localiza en el espesor de algún momento, sino que su punta móvil divide infinitamente el más pequeño instante: morir es mucho más corto que el tiempo de pensarlo; la muerte no cabe en el espacio de la representación. Para, unas líneas más adelante, añadir: Grandeza de Warhol con sus latas de conserva, con sus accidentes estúpidos y sus series de sonrisas publicitarias: equivalencia de la muerte en el hueco de un coche reventado, al final de un hilo telefónico en lo alto de un poste, entre los brazos azulados y centelleantes de la silla eléctrica...

Equivalencia de muerte y vida, de estupidez y pensamiento, en la falta de sentido que sobresalta desde la repetición interminable de esta lata, este rostro singular sin espesor. Equivalencia de muerte y vida en la falta de sentido, ante la serie sin origen ni dirección, frente a esa monotonía sin límite que ilumina la propia multiplicidad -sin nada en el centro, ni en la cima, ni más allá ...

Equivalencia de muerte y vida en la falta de sentido: ¿no es la refulgente certidumbre de ello la enseña misma del pathos melancólico? En *Soleil noir: dépression et mélancolie*, Julia Kristeva ha escrito: melancólico es el que rechaza la vida porque ha perdido su sentido.

Esa pérdida nos obliga a todos a poner los medios para reencontrarlo: para él, pero también para la civilización entera. Debemos, desde ese punto de vista, preguntarnos: una civilización que ha abandonado lo absoluto del sentido ¿no es, por fuerza, una civilización condenada a afrontar la melancolía?.

En pocas palabras: ¿No será ese el verdadero desafío que con su experimentación en el extravío del sentido Warhol ha lanzado contra toda nuestra civilización? ¿No será esa la extraña comunión a la que una de sus últimas series -*The Last Supper*- nos convoca?

¿Por qué precisamente, para terminar, una última cena? No cabe duda de que se trata de una escena crucial, cargada de potencial simbólico para toda la civilización occidental: aquella, precisamente, en que se representa el enigma de la comunicación de los espíritus, el misterio de la co-participación de los sujetos en una misma aventura -la del saber, la del

existir. No caigamos en las tópicas interpretaciones que dan cuenta de la escena en términos de antropofagia simbólica -o real- de la figura del padre situándola como fundacional y articuladora de la horda. Y giremos nuestra mirada desde la figura central a la del otro protagonista cuyo gesto se distingue del del grupo -sentado al extremo de la mesa.

La figura del Judas se compone con todos los rasgos iconográficos del melancólico -en respuesta a la acusación de que se le hace objeto. ¿De qué se le acusa -por anticipado? De traición. De traición, para empezar, a la misma escena que se representa, la de la comunión gloriosa de los espíritus más allá de la vida-muerte del individuo. Mientras el resto de la comunidad participa de la euforia subsiguiente a la postulación-revelación de la equivalencia de vida y muerte en la economía simbólica colectiva -el melancólico se mantiene ajeno, incapaz de rentabilizar semejante revelación por cuanto a él esa equivalencia le asalta desde siempre y en el plano de lo real, como algo no constitutivo ni de promesa ni de recompensa particular. Al melancólico la revelación de la equivalencia de vida y muerte -para el ser: la espureidad del individuo- no le compensa rendimiento afectivo alguno; él no participa de los afectos de que otros son pasto en tal comunicación. Al melancólico, su indiferencia -con/a los otros- y la de vida y muerte se le imponen como saber central que sanciona desde siempre su paradójica soledad, su irreversible posición en la falta de sentido. Allí su mirada se tiñe doblemente -y en esta doblez la melancolía se deja ver en relación con el sentimiento de lo sublime- de tristeza y gozo, en éxtasis de sí mismo. Para en él, oscilar frenética pero quedadamente entre los dos polos. Así, en efecto, definía Kierkegaard la -esa nada que duele, según Pessoa- melancolía: estado pasional en que el alma queda expuesta a todas las oscilaciones, viéndose violentamente sacudida tanto por lo más insignificante como por lo más sublime.

Por decirlo de otra forma. Al melancólico la verdad de la indiferencia vida/muerte (o pensamiento/estupidez) no le es revelada, como misterio o dogma/enigma, desde el discurso. Por lo tanto, esa revelación no le abre al universo del sentido introduciendo lo simbólico en el espacio de la representación -consunción del padre en Su Ley, en el lenguaje-: sino que, al contrario, suspende su espacio.

El melancólico habita la clausura de la representación: para él, ésta carece de sentido, es banal, mero espacio de circulación de efectos carente de origen y finalidad, de dirección y sentido, independiente de ninguna otra economía que la de la pura apariencia, que la de la pura visibilidad. Para el melancólico, todo es apariencia pura, todo está falto de profundidad.

No es extraño que Freud sitúe su ensayo sobre la melancolía entre los escritos metapsicológicos. El problema de la melancolía tiene menos que ver con la economía del deseo o con, digamos, la historia épica del sujeto que con la de la representación: es un régimen diferenciado del pensamiento. Lo fundamental en él no es la pérdida de objeto y la subsecuente desviación de la carga liberada sobre uno u otro sustitutivo; sino que en la melancolía la sustitución se vuelve impracticable: lo que se revela insuficiente es el mismo espacio de la representación -todo juego en él. Si la pérdida de objeto abre el teatro de la representación, la melancolía se produce como su clausura -ante la evidencia de que todo lo que en él se escenifica pertenece igualmente al contingente orden del fantasma. La melancolía no es un afecto, ni siquiera un estado anímico: sino la suspensión de lo anímico, la congelación misma del pensamiento, la habitación del cierre del espacio de la representación. No un pensamiento, no una figura de éste: sino una velocidad, un régimen del pensar. Es (in)acción -y no estado. Algo que afecta radicalmente a toda la economía de la representación, a toda la relación de la conciencia con el ser, desjerarquizando su organización y desviando sus órdenes hacia el desnudamiento de su condición simulatoria,

hacia la puesta en evidencia de su carácter de productividad de apariencias puras.

#

Tampoco es casual que la gran comprensión de la melancolía -además de en el romanticismo: pero allí se entrega demasiado complacidamente a su ceguera, sin reinventir la potencia iluminadora (por claroscuro) de ésta- se haya dado en el barroco. Es a propósito de su análisis del barroco que Walter Benjamin destila sus más precisas meditaciones melancólicas.

Por su parte, Cristine Buci-Glucksman ha escrito: Todo es mirar y ser mirado; el mundo se convierte en gran teatro, en puro espectáculo -del que se forma parte sólo mirando y siendo mirado, como en un gigantesco panóptico. Ese es el fondo de la melancolía barroca, la reducción del ser a pura visibilidad, un resolverse el mundo en apariencia y simulación, un volverse indistinguibles sueño, ilusión y realidad.

Cualquiera que pretenda pensar los buenos tiempos de la Factory, el cuartel del Warhol, la imaginará exactamente como ese gran teatro panóptico en que todo se produce a la vista - en que todo se resuelve en mirar y ser mirado. El célebre dandismo de Warhol tiene sin duda esa nota melancólica por la que el ser (de sujeto u objeto) se reduce a pura apariencia. Y, por extensión, cabe decir que el operativo pop extrae todo su potencial de esa ecuación de equivalencia -que, como Foucault o Deleuze acertaron a establecer, tiene una significación estrictamente metafísica: es decir, imparablemente política- entre ser y parecer, entre todo lo que es y la mera y pura apariencia.

En ese sentido, es bien posible que la mejor herencia del hallazgo melancólico (ser=parecer) del pop se esté gestionando no en ninguno de los recientes neopops, sino en ese tipo de investigación centroeuropea a la que se ha tildado frecuentemente de neobarroca: a saber, la de artistas como Niek Kempers, Jan Vercruyse o Rob Scholte, cuya reflexión se concentra precisamente en la problematización de la visibilidad, en el estudio de la continuidad de apariencia y realidad, de espacio de la representación y del del acontecimiento, en el recurso permanente a estrategias y juegos ópticos para hacer subir la interrogación sobre la virtual frontera entre ilusión y realidad, entre lo que se piensa y lo que es.

#

Transcribo parte de una de las últimas entrevistas mantenidas por Andy Warhol antes de su muerte -con Paul Taylor:

PT: ¿Qué cambiarías en tu vida si empezaras de nuevo?

AW: No sé ... He trabajado mucho ... La vida es pura ilusión ...

PT: ¿Dices que la vida es ilusión?

AW: Sí, desde luego.

PT: Y entonces, ¿Qué es lo Real?

AW: No tengo ni idea ...

PT: Hay gente que sí que la tiene ...

AW: ¿Ah, sí?, ¿De veras?

PT: Bueno, hablando en serio. ¿Dices realmente en serio que la vida es ilusión o mañana vas a decir lo contrario?

AW: No sé. De todas maneras, me gusta eso de poder mañana decir todo lo contrario, sí ...

Sobresaltada conciencia de lo poco de realidad que estructura lo real mismo, conciencia de la interpenetración respectiva de lo imaginario y el ser. Conciencia de la insostenible levedad de éste, en su contingencia equivalente al inane lenguaje, nada flotando en el vacío que configura su único más allá. Como en Hamlet, todo el resto es silencio: nada sino juego es el lenguaje -todo puede ser contradicho, toda exploración de la paradoja es lícita (incluso obligada).

Como en Hamlet, todavía, el melancólico es el sujeto que soporta la conciencia de su falta de entidad -ser a no ser: esta es la equivalencia-, de su constituirse en lo precario, en el mero fantasma, en otredad fugitiva.

Alienación de sí, semejante a la que acontece en el gozo o en la muerte: retrato benjaminiano del melancólico (en el caso, cómo no, Baudelaire).

#

En su obligada Anatomía de la melancolía, Richard Burton proponía como lema mayor del melancólico un explícito PARVUS SUM, NULLUS SUM. Cristine Buci-Glucksman puntualiza el estado melancólico como una conciencia de ser otro, siempre otro, multiplicado y enmascarado. ¿Acaso no es esa conciencia-de-sí la que buena parte de los artistas post-warholianos están poniendo en escena? Cindy Sherman ha declarado: En el espacio de la representación, uno es siempre otro. Todo su trabajo -y el de apropiacionistas melancólicos como Sherrie Levine o Philip Taffee- viene a ser una reflexión explícita sobre ese extravío y descentramiento del sujeto, sobre ese estatuto del que se conoce a sí mismo como siendo siempre otro, lugar en la serie, desarticulado en una secuencia de fragmentos probablemente perteneciente a una totalidad imaginaria irrecuperable, irremisiblemente perdida, sueltas fotos fijas de un largometraje olvidado, irreconstruible.

Dulce y embriagada posición del sujeto no anclado a ninguna organización fuerte, integral. Posición desgarrada, en que el sujeto se resquebraja entre dos fraudes: el del objeto y el de sí propio.

En Duelo y melancolía, Freud rotura con precisión la brutalidad de esa desgarradura entre dos decepciones que marcan el doble tono del estado melancólico: por un lado pérdida de objeto (como en el duelo: pérdida de realidad, frustración, pues, ante el exterior); por el otro -y ello es lo específico de la melancolía- frustración de sí propio, en la insuficiencia del yo (fracaso del narcisismo en su incapacidad de proyección, de sustitución de objeto).

¿Qué mejor expresión podría ese desgarrar encontrar que la patética petición -no se sabe a quién dirigida- de Jenny Holzer: PROTECT ME FROM WHAT I WANT?

Si aún de su deseo es preciso protegerle, qué queda ya del yo, en que se resuelve su existir -sino en puro desfile de máscaras, en extraviado paseo del simulador ...

#

1985. Andy Warhol realiza en la discoteca Area, de New York, una performance consistente en exhibirse él mismo en una de sus vitrinas. Impresiona su rostro mudo.

Desde el otro lado del cristal, el artista proclama su equivalencia -en un orden del consumo fundado en la hipervisibilidad de la mercancía- a cualquiera de los otros objetos exhibidos en similares vitrinas (utilizadas para fines comerciales, publicitarios).

Afirmación de un estatus objetual -Warhol como el hombre objeto por excelencia- del sujeto. Certificado de su liquidación: no sólo en el sentido de pérdida de toda solidez; también en el de saldo a precio rebajado como mero bien de consumo.

En el artículo antes referido, Stuart Morgan escribía: A strong desire for fame must culminate in a death wish. Deseo o compulsión de muerte que se materializa como obscena homologación al objeto en el régimen posindustrial de las sociedades de consumo - régimen asentado en la hipervisión de la mercancía.

Repítase hasta el hastío una botella de coca-cola, un bote de sopa, una obra de arte, un personaje cualquiera -Mao, Marilyn, Lenin, cualquiera de los hombres más buscados del mundo- : todo se transforma y deriva en lo mismo, todo desciende al mismo rango. Todo acaba por reducirse, por virtud de una regla mayor -reguladora de la totalidad del campo de la industria de la conciencia- que tiene en la serialidad y en la hipermostración -rasgos distintivos, a la postre, del simulacro posmoderno- a lo mismo. A la misma falta de sentido, a la misma vida póstuma extraviada de origen y destino, al sólo valor por el potencial circulatorio ostentado.

Es indudable que la conciencia de ese devenir en la falta de sentido -por lo que se refiere al micromundo de lo artístico- inducido por la gestión mediática de la experiencia, tiene en Warhol su profeta y expresión mayor. Y una puesta en escena de ella heredera en Koons, Steimbach o, por citar un caso más complejo, General Idea -en todo el commodity art, en última instancia.

Lo que en todas estas tardías gestiones del hallazgo warholiano se ensaya vuelve a ser la estrategia fatal definida por Baudrillard siguiendo los caminos inexorables de la indiferencia prefigurados en la mercancía absoluta de Baudelaire: la obra de arte respondiendo a la confrontación a que con la mercancía le fuerza la época moderna y convirtiéndose, en respuesta, en más mercancía que la mercancía.

Así, Warhol en su escaparate (observen, insisto, su rostro, su intranquilidad, su -si se me permite- conciencia lúcida de lo que allí se cumple).

#

Con todo, hay que decir que no es ésta la única línea de respuesta estratégica que el artista actual ofrece a la toma de conciencia del destino indiferenciado -a la mercancía- de la obra.

Hay otras estrategias, más oblicuas, más tangenciales -que ni confrontan frontalmente o perseveran en una voluntad de diferenciación insostenible con la mercancía ni se entregan buenamente a la mera ecuación de equivalencia e identificación: todas ellas habitan un territorio melancólico, asentado en la conciencia del extravío de su sentido. El, digamos, territorio Warhol.

Y, desengañémonos, ni va a ser fácil abandonar ese territorio ni sencillo -como Baudrillard (siempre con prisas) querría- olvidar a Benjamin:

éste deduce de la pérdida del aura y el supuesto de la autenticidad del objeto en la era de la reproductibilidad una determinación desesperadamente política que remite a una modernidad melancólica.

Por supuesto. En una modernidad melancólica de hecho, y entregándose a una ciertamente desesperada fantasía política se desarrollan todas las más interesantes líneas estratégicas de investigación en el campo artístico desarrolladas en nuestra era postwarholiana.

Sea dicho. Y que el teórico empiece a visitar la obra del artista radical -o si prefiere quedarse en su casa y sólo saber del artista mediano, no vocee diagnósticos sobre una investigación la dirección de cuyas puntas ignora.

#

Melancólico reconocimiento del poder regulativo del valor estético de los dispositivos de difusión pública en los lienzos de Simon Linke -en los que la propia obra se pierde a sí misma para ceder todo su espacio al dispositivo que la publicita.

Melancolía en el reconocimiento de la condición actual como una de siempre aplazado desahucio de la ambición emancipatoria moderna -mi obra es acerca de la difícil muerte de la modernidad [Sherrie Levine]- que había cifrado en el campo estético su postrer esperanza, perdida ya la confianza en que ciencia o política le ofrecieran tierra firme en que levantar un sujeto íntegro, seguro, realizado.

Melancolía por cuanto la certidumbre del cambio de significación de la figura de la muerte del arte -desde una utópico-revolucionaria hasta la actual tecno-comunicativa, que ya no dice otra cosa que la pobre estetización de lo cotidiano que, por extensión de la esfera de los media nos concierne- deja en suspenso todo un haz de anhelos cuyo mantenimiento postuladorio es el único recurso -incluso epistemológico, si se quieren palabras mayores- capaz de legitimar una comprensión verdaderamente secularizada de la tarea y la significación del arte, de la experiencia artística.

#

En todo caso. Es preciso apartar cualquier tono apocalíptico, desechar cualquier verborrea que atufe a moribundias -como ha escrito Derrida. Aún no habiendo otro horizonte a la vista que el crepúsculo de todas las ilusiones -esa medialuz arrojada por un saturnino sol negro, como el pintado por Philip Taffee, que nos sigue invitando a un rebasamiento incluso sin ofrecernos los instrumentos para efectivamente pensar ningún más allá ...

#

Como quiera que sea, apenas cabe imaginar alguna conciencia al mismo tiempo satisfecha y honesta. Si algún espectáculo verdaderamente detestable nos ofrecen nuestros días, ése es el de los artistas jubilosos de su éxito -rufianes enfatuados en un cinismo que consideran apasionante para, no sin avidez irónica, habitar plácidamente el dominio del consumo en régimen de hipermostración que se les ofrece como destino fatal: sin encararle ni aportar nada en él, solazándose en la total pérdida de sentido de la obra y, por consecuencia, de su tarea.

Frente a esa facilona e hipócrita actitud, cobra mérito la opuesta que se reclama desesperadamente rigor, que relanza su voluntad de construcción del mundo desde una intensa pasión de orden, de medida -no se olvide que la pasión de orden es uno de los síntomas clásicos del melancólico, cuya iconografía incorpora sistemáticamente elementos de referencia tanto al tiempo como al número y la forma (un compás, una tabla numérica, ...), representando su ansia por reconocer en el mundo la medida de un orden, de un principio de inteligibilidad absoluta. Ahí se comprenden bien las nuevas corrientes geométricas.

Pues, de cualquier forma, es evidente que ninguna voluntad de utopía, ninguna pasión de hacer todavía el mundo a la medida o el orden de una inteligibilidad, puede ya dar paso a planteamientos ingenuos, universalizantes, globalizadores. El sueño del orden se extinguió, y al melancólico no le queda sino errar entre los fragmentos apilados -para relatar su dificultad, su más noble inviabilidad, su fracaso glorioso.

Es esa conciencia melancólica la que -como ha señalado Hal Foster- lleva a Philip Taaffe o a Sherrie Levine a fijarse, en sus apropiaciones, en movimientos que ya en su primer round obtuvieron pública sentencia de fallidos -como el op, el cinetismo: de hecho, cabe decir que el neogeo ha disfrutado su fracaso antes que su éxito (de hecho, el fracaso ha sido su único éxito, diríamos).

#

Se comprende así muy bien el paso -obligado por la evidencia del desvanecimiento de la ilusión de transparencia del mundo y la experiencia- desde la pasión de utopía que irradiaba el último cuadro de Malevich hasta las investigaciones atópicas sobre un hipotético grado cero del espacio de la representación en Vercruysse.

Al fin y al cabo, de aquella promesa de bonheur que todo un ciclo cifraba en el arte nada queda en pie: el sujeto abandonado a lo precario de su insustancialidad y el espacio de la representación a su insignificancia, a su cierre estéril.

Lejos ya de aquella última Promesa -que aún conservaba la cifra de otra mesiánica anterior: la de una vida eterna más allá de la vida- la única promesa que los nuevos rituales del arte ofrecen a cualquier participante es la aventurada por Warhol: en el futuro, todo el mundo será famoso durante quince minutos.

De la eternidad gloriosa a quince minutos de fama: es ya la escala, y no meramente la cantidad, lo que se ha trastornado.

Y, honestamente, ¿Quién que acierte a leer en esa última promesa su destino en lo poco del ser puede, al mismo tiempo, cifrar en ella un programa, un proyecto, una estrategia desplegada para alcanzar alguna felicidad mayor, más intensa -que no traduzca un mero y lamentable bienestar?

Publicado originalmente en la revista City Life.

Publicado como memento warholiano en [SALON KRITIK](#) (podéis leer en el SALÓN KRÍTICO otro artículo de JLB sobre A.W. A tiempo de Andy Warhol)

Lo has visto ya todo, no hay nada más que ver ...

Jose Luis Brea [31-07-07]

... pero podemos volver a leer lo que también podemos volver a ver (una y otra vez). Por eso acercamos a vosotros este texto de José Luis Brea (aún otra vez)... por no dejar de leer... de ver... de pensar [e-limbo*]

I've seen it all, I've seen the willow-trees,
I've seen my land on the first day of peace,
I've seen a friend killed by a friend,
And lives that were over before they were spent.
I've seen what I was - I know what I'll be

I've seen it all - there is no more to see! [...] You've seen it all and all you
have seen

Is there to review on your own little screen
The light and the dark, the big and the small
Just keep in mind - you need no more at all
You've seen what you were - and know what you'll be
You've seen it all - you don't need to see! Björk, I've seen it all.

Nada que ver, nada que ver. No la torre Eiffel, no el Empire State, no la gran muralla china o las grandes cataratas, no los grandes lagos, no los grandes mares. Acaso esos pequeños gestos –la mano del abuelo jugando con mi pelo, la casa que compartiré con mi marido- acaso esas cosas pequeñas que se cuentan entre nuestras favoritas ... Pero ni siquiera ellas hacen que la visión se nos imponga necesaria: Selma, nos avisa, puede pasar sin ello, sin todo ello. Posée la memoria, posée el conocimiento de lo parecido, la intuición proyectiva de lo ya visto. Y sobre todo posée lo que todos y cualquiera de nosotros: la fatiga enorme de la representación, ese gran escepticismo que hoy declara silenciosamente a nuestros oídos su definitiva innecesidad, la de lo visible, la de lo representado.

Si se mira bien, se hace evidente que esa dramática escena en que Selma reconoce estar perdiendo la vista no es un ejercicio de conmiseración, renuncia, consolación o autocomplacencia: sino toda una declaración de principios. Quizás navegar sea preciso, pero ver no es necesario. Vivir sí, vivir sí: pero la vida ya no depende de poder asistir a su representación. Ninguno de esos grandes –o pequeños- espectáculos que la humanidad ha levantado como prueba de su existir más amado, más intenso –merecen nuestra nostalgia. Sí, son hermosos, para Selma todo lo humano es amable, ciertamente amable. Pero ni ello, ni todo aquello que una naturaleza anterior a la factura del hombre habría preparado para llenar nuestros ojos de maravilla y fascinación, nada de todo ello reclamaría nuestra nostalgia. Lo real, el vivir, está, definitivamente, a este lado de las imágenes.

Selma –pero no dudemos que Selma es más que Selma: como poco es el sistema von Trier, quizás incluso Occidente, el sistema Occidente- sabe que está perdiendo la vista, la capacidad de conocer por imágenes. Acaso, sí, llega el

momento de conocer al mundo por caricia, por tacto, por resonancia, musicalmente
... Acaso, sí, la declaración de principios que aquí se hace expresa una inflexión de gran
alcance: toma su partido frente al anunciado fin de la era de la imagen del mundo,
la clausura del tiempo obscuro, exhibicionista, de las apariencias desnudas, de
los simulacros vacíos, del universo poblado de los espectáculos. Frente a todo ello,
la programática pobreza de recursos con que Selma (Trier) se aproxima al mundo,
como por contacto y por inmediatez, como quien sólo conoce cuando baila, como
quien recorre tapeando con su baile de claqué la tierra entera, ese modo extraño
de representación que se enuncia y se produce como la música, por pulsión, por
rozamiento –¿representa el sonido de la ola al romper sobre la tierra la forma de los
infinitos granos de arena sacudidos, empujados? ¿cómo si no las máquinas cantan?–
es el único que aún puede cautivarnos.

La ceguera de Selma –cuenta Trier- no estaba inicialmente contemplada en el guión.
Sin embargo, era necesario llegar a ella, para que la película pudiera hablar de sí
misma, del cine y su estatuto actual, del arte y su estatuto actual, de la imagen y su
estatuto actual. Era necesaria la ceguera para seguir expresando, a la vez, una
cierta toma de partido por el cine, por la cultura, una cierta política de la
representación. Era necesario, sí, llegar a la ceguera para que la película hablara
de todos nosotros, de nuestra era ...

#

El plan de consistencia de la película se expande, en todo momento, en direcciones
bifurcadas. El sistema divide de continuo lo que muestra en dos mitades, es un
sistema exhaustivamente dualista. El mundo de la música frente al de la imagen. El
de la vida de todos frente a la negra muerte, esa siempre de nadie. El de la bondad
amable de Selma frente al mundo del mal que crece a su alrededor. El de lo real
frente al de los sueños, el fantasma o la fantasía. El de la falsificación de los
hechos por las interpretaciones frente a una mudez que, más allá de la ceguera,
exige que las cosas sean sólo lo que son, lo que ya han sido. Pero sobre todo esas
dos economías de la pasión, transcritas en dos sintaxis cinematográficas opuestas,
radicalmente distantes. El espectador sabe muy bien que está sometido en todo
momento a la tensión de esa polaridad extremada: no ya porque asiste a dos ritmos
de relato, a dos niveles de enunciación, radicalmente diferenciados. Más allá,
él mismo se convierte en un pantógrafo de ese voluptuoso subibaja de las
intensidades, de esos noche y día alternados hasta el dolor de la felicidad absoluta y
la más profunda desdicha, la más extrema tristeza. Por supuesto esta sabiduría es
común a todo el hacer del melodrama, pero en Bailar en la oscuridad el propio
sentir del espectador es convertido en teatro de la representación. Sometido al saber
hacer de una ingeniería de los afectos depuradísima, el corazón mismo del que
mira es convertido en pantalla –él mismo es esa pequeña pantalla en que todo lo
visto se reproduce a la que canta Björk- del relato, el sucederse de esas dos
economías del mundo tiene en los ojos del espectador su mejor sismógrafo. Quiero
decir que al igual que Selma es capaz de encontrar su camino por el roce sordo del
rail en su bota –y a través de ese tacto conocer el mundo, todo lo que de él necesita
saber- también cualquiera de nosotros podría ver la película entera mirando
únicamente a los ojos de cualquiera de sus espectadores. Lo que en la película se
narra es también visible en sus economías –la de cada uno de nosotros, allí sentados-
de aliento, en sus respiraciones, en los encogimientos y expansiones de su
(nuestro) pecho, de las musculaturas secretas del alma, de las glándulas
segregadoras de todo su cuerpo, en su surtir continuo de adrenalinas y otros líquidos
anímicos.

#

Como quiera que sea, esa presentación dualista, polar extremada, no excluye la existencia de seres intermedios, pobladores transicionales de ambos mundos, habitantes del límite, trazadores o destrazadores de un borde que, en su juego, se vuelve blando, poroso, provocando que lo separado se invada mutuamente, se desborde mutuamente. Están Jeff y Kathy, o la carcelera, que pueblan a la vez el mundo puro de Selma –su mundo innegociado- y el mundo de todos los otros, el de las complicidades que instauran el mal, lo falso. Están también esos sonidos cualquiera, cada vez más escasos, que actuando como shifters del paraíso nos permiten delizarnos desde una sintaxis fílmica a otra, desde el mundo helado de la prisión y lo triste extremo de la desdicha fatal a la felicidad absoluta, esos mensajeros que como el Hermes de los olímpicos se asoman al mundo real de Selma para invocarla y abducirla al de sus fantasías.

Hasta cierto punto, el cine mismo –el arte mismo, la producción simbólica- es un ser de este tipo, un ente transicional, un deslizador, un abductor efectivo que prepara transversales por las que nada se queda donde estaba, sino que fluye en su dirección opuesta. Es difícil imaginar una producción cultural –en tiempos recientes- que de una manera tan explícita se ponga a sí misma y en ella a su contraria: quiero decir, que sea tan capaz de escrutar su zona de sombra y mostrarla al lado (el de Trier es radicalmente cine/anticine – arte/antiarte – autor/antiautor - ...), como habitante de su interior mismo. Podríamos pensar que se nos muestra a veces el sistema Trier –el programa Dogma- y a veces su antítesis –el musical, Hollywood, la fantasía de un mundo de los afectos perfecto, narrado con una sintaxis totalmente efectista, cosmética, exquisitamente producida. Pero nos equivocaríamos si no viéramos que ese segundo mundo está ahí también afirmado, que en cierta forma Dogma crece también en su contrario, en ese presupuesto para el que el cine no es ya solo testimonio y deconstrucción del real, sino también producción liberada de fantasía. No sabría decir si hegelianamente, o quizás lacanianamente –ese nudo borromeo que enlaza real, simbólico e imaginario en un plano de möbius único-, el sistema Trier alcanza su más interesante definición en el momento en que el dogmatismo que pone en eficacia se evidencia inexcluyente, predispuesto a transcurrir –y sin que eso signifique concesión alguna- por todas las economías, por todas las sintaxis.

En cierta forma, no podría ser de otro modo: no es pensable ningún realismo auténtico que no produzca la anticipación crítica de toda la inmensa dimensión que cualquier real excluye. Ningún materialismo sería radical sin dar cuenta del mundo entero del espíritu -del fantasma, del deseo y sus economías- ni habría narración de lo que ocurre en este mundo si excluyera lo que se produce en ese supuesto otro, si no mostrara su absoluto pertenecer a éste. El mundo de la fantasía de Selma es, en efecto, de este mundo, demasiado de este mundo –como lo es por supuesto y totalmente el cine o la misma cultura, un dato antropológico entre otros. No hay entonces, tampoco, dos sintaxis, dos modos de la narración, dos sistemas: sino uno mismo que cuenta -sin añadido otro que aquello que ya está ahí y simplemente es puesto en evidencia, señalado sin truculencia alguna- lo que pasa a este lado y al otro –del ojo, del sujeto quizás. Esas escenas mágicas, de ambiente coreografiado, no son en efecto más que planos todavía cámara al hombro (100 cámaras al hombro, esta vez) -del espacio de los sueños diurnos, de las memorias activas, de las fantasías reales del sujeto: tan reales o de este mundo, sí, como el trabajo, las conversaciones nocturnas, el juicio o la muerte.

Como quiera que sea, parece preciso aún mostrar el abismo que separa esos dos mundos contiguos, mutuamente anidados, aunque sólo sea por dar testimonio del desgarramiento que su afirmación conjunta supone. Ninguna complacencia con el mundo que hay, aún nos es imposible creer en forma alguna de arte que no exprese la brutal distancia que se abre entre el mundo que nos es dado en su dramática insuficiencia y ese mundo posible que comparece no ya como pura antítesis crítica, sino también como fantasía enunciativa de un otro, como narración anticipada de un mundo posible mucho más allá de la empobrecida moneda falsa que la realidad nos entrega como única forma efectivamente dada de darse la vida. Selma es un ser transicional e inquietante, sí, pero no porque habite una zona liminar entre ambos mundos: sino porque afirma incondicionalmente su radical pertenecerse mutuo. Ese es precisamente el crimen por el que es ajusticiada.

#

Me atrevería a decir que ese inapelable acontecimiento que es la muerte final de Selma, en tanto que socialmente concebida, decidida y ejecutada, desbanca cualesquiera otras posibles dimensiones significantes del film, para hacer de la película y del propio personaje de Selma sobre todo una gran fabulación contemporánea alrededor de la cuestión de lo moral –en sus relaciones tanto con el existir individual (y su cesación, por supuesto) como, y sobre todo, con el inscribirse de esa existencia en un espacio social, colectivo, políticamente connotado. Sin con ello hacer buenas banalidades tan facilonas y vacías como esa tantas veces oída de que Bailando en la oscuridad representa una crítica radical del american way of life –la crítica de cine es a veces tan simplona y estulta como la de arte lo es habitualmente- lo cierto es que la enorme fuerza política de esta película es

seguramente su cualidad más profunda, más escalofriante.

Selma es una extraña especie de encarnación del bien –y yo diría que lo es sobre todo porque en su visión del otro está excluida cualquier forma del odio, del resentimiento. Trier alude al personaje del cuento Corazón de Oro como principal inspirador de su guión. Selma es ese corazón de oro, y lo es justamente por su incapacidad para ver en el otro alguna encarnación del mal. Ni siquiera cuando la inmoralidad del amigo, su incapacidad para cumplir una promesa, respetar la ley que representa o resolver el trenzado de mentiras en que su vida se ha anegado, ni siquiera cuando todo ello amenaza de manera terrible la vida de Selma y sus propósitos más queridos, ni siquiera entonces parece capaz de odio. Debemos creerla cuando en el juicio asegura que ha matado a Bill porque él se lo pidió, para ayudarle a escapar de la falsedad en que su vida se había desgastado. La coreografía que sigue a la terrible escena del asesinato no es otra cosa que el verídico retrato del orden moral desde el que ella aún sigue percibiendo el mundo.

Tiene en sus brazos a un amigo aún amado, y llora su pérdida. Pero sobre todo llora lo que ha hecho necesaria esa pérdida, lo que ha hecho inevitable su muerte. Selma sabe perfectamente que una economía de necesidad ha presidido todo lo acontecido en décimas de segundo –Selma es tan punki como Spinoza cuando arrojaba moscas a las telas de araña para ver cómo lo necesario se cumplía... fortuitamente. Hasta cierto punto, ese desenlace (y todo lo que va a venir) estaba ya contenido en el secreto que habían compartido: lo que podría hacerle sentir odio por él solo puede por tanto ser para ella objeto de amor, de amistad, de piedad –es el resultado de haber compartido comprensión mutua, de haber participado con él en comunidad.

Ella desde entonces conocía a Bill por entero, poseía su secreto, entendía la constelación de circunstancias que le iban a mover a hacer lo que haría, lo que ya había hecho. Como entiende a su carcelera, como quiere conocer y entender quién es cada uno que le rodea –y es por ello que cualquiera la siente como el ser más bondadoso y amable que ha conocido jamás. La bondad de Selma es, sobre todo, conocimiento de que un ser humano es el efecto de una constelación de situaciones, de circunstancias, su construcción específica. Como ella, como Selma, cada uno es un destino, un sistema que tiene todos sus movimientos de futuro –escritos en su economía de presente (eso es justamente lo que ella canta que le permite ahorrarse ver hacia el futuro). La enorme lección moral de Selma no está por tanto relacionada con valores, con leyes establecidas o programas por realizar: sino que es el resultado de la puesta en eficacia de una economía de la visión, es el resultado de un cierto ver. Desde él, Selma se niega a participar del conflicto de las interpretaciones, de las perspectivas –por eso el juicio es una farsa. A diferencia de los habituales films sobre juicios injustos, Trier no trata de poner en evidencia que las falsas interpretaciones pueden triunfar sobre otras supuestamente más verdaderas –y con ello delegitimar al sistema como eventual condenador de presuntos inocentes-, sino mostrar que tan pronto como lo humano se introduce en ese régimen –tan pronto como el otro es tratado como interpretación en eventual conflicto con la propia- se pierde la posibilidad de un real encuentro y conocimiento cómplice, como sistema y destino que puede devenir común. Selma se mueve en un mundo en el que los sujetos no están ya y de hecho constituidos, sino que resultan del efecto de su roce mutuo, de su participación en un espacio de comunidad. Para ella, un otro no es sino una ocasión de expansión, de crecimiento, de producción de afectos, una zona en la que compartir, un operador de amistad, una ocasión de don –su empeño en contar su descubrimiento de que las máquinas tocan mágica música es del orden de esta generosidad extrema, por ejemplo, y por ello cualquiera que es tocado por ese relato sabe que es tocado por el poder desvelado de lo profundamente simbólico, del derroche antropológico absoluto. Cuando le preguntan por el comunismo –y su respuesta le cuesta el añadido de un agravante muy perjudicial en el juicio, justamente cuando lo que funciona es el conflicto de las interpretaciones, al que ella se niega a entrar- ella solo puede responder: compartir es hermoso.

#

Bailar en la oscuridad es entonces, y todavía, una película acerca del destino –del fatum: todavía es una gran tragedia, la amenaza de un peligro abstracto de cumplimiento seguro planea en todo momento sobre la película, desde la primera escena de la fábrica- es todavía y quizás primeramente una película acerca de cómo lo fortuito está llamado a ocurrir –por constelación, por sistema de reciprocidades, por el formar órdenes de remisión mutua todo aquello que coparticipa de un mismo espacio de acontecimiento. Pero también es, y por lo mismo, una película acerca de lo común, de la vida en común, y de cómo es en ella donde se cumple ese destino ineludible de las vidas particulares, de los sujetos singulares –en tanto lo son de deseo y saber, de pasión y pensamiento. Lo que he llamado la fuerza política de esta película radica justamente ahí: en la precisión con que se pone en evidencia la mutua construcción del existir –y cómo es en la operación de esta construcción de lo común en la que se juega todo el significado del ser humano.

La intervención de Selma es, en cierto sentido, óptica –trae otro tipo de visión, opuesto a esa conjugación pactada de las miradas, de las interpretaciones. Arriesgándose a la ceguera –a un saber del mundo que ha renunciado a la representación- Selma escribe su destino fatal por una decisión de orden político, profundamente moral, que se refiere a su modo de entender y participar lo común, un modo de entender que en última instancia implica la toma de partido por un cierto régimen del conocer. Hasta cierto punto, su revolucionario gesto político es al mismo tiempo gnoseológico y óptico. Como la de Spinoza, la mirada revolucionaria de Trier apunta a una transformación que es del orden de la ciudad, de lo común, pero también del orden del conocer, pues se refiere a un modo del ver. Dogma era ya una toma de partido política por un cierto régimen de opticidad, y en Bailar en la oscuridad esa toma de partido tiene dos soluciones: una, metafórica, en lo que representa Selma deviniendo ciega y apostando por un régimen de conocimiento que repudia la espacularidad absoluta, el imperio generalizado de lo ocular, del espectáculo; y dos, mecánica, en ese dispositivo óptico fascinante que, un punto más allá o más acá de la cámara al hombro, transcribe la especie de panóptico multifacetado universal que sería la mirada misma de la comunidad, de lo común, de la ciudad de los sujetos constelados: las 100 cámaras trabajando simultáneamente, construyendo esa mirada envuelta y circular, como de ojo de 100 facetas, como de conciencia de mil individuos, como de mirada de las infinitas estirpes.

Hasta cierto punto es esa forma de opticalidad política la que es sentada en el banquillo y sometida a juicio. El juicio a Selma es también un juicio (autojuicio) a Trier, ese padre fantaseado (el musical) que aparece y niega a Selma está

negando también la filiación fabulada del trabajo de Trier en el musical hollywoodiense. Pero a la postre, el jurado de este modo de mirar –y mostrar- no está en aquella sala, y ni siquiera en las 100 cámaras que la invaden y construyen, sino seguramente en los ojos infinitos de los espectadores en que ella se cumple y se prolonga, sin final, sin escena última.

Selma hace profesión de fe en esa contigüidad cuasi mística de la vida más allá de la muerte, en ese imposible final –que es de orden teológico-político, por supuesto. Ese imposible final –Selma siempre se marchó de la sala una escena antes- que la arranca de las manos de la negra muerte para hacerla prolongarse en los infinitos alientos contenidos en que su existir se difumina, se desborda. Acaso esa puesta en escena de una muerte sacrificial por colegiación, por inscripción política en un orden de comunidad –era ciertamente inevitable. Pero acaso su sentido final no era otro que mostrarla vencible –que nadie olvide el epitafio (la escritura póstuma) que le añade Trier a su película: esa escena no es la última- precisamente en ese mismo espacio, el de lo común, ese espacio que articula la sala misma de cine –la de la ejecución- como territorio de cumplimiento de esa definitiva suspensión del teatro de la representación en su celebración común. En los alientos suspendidos de todos nosotros, quienes la vemos morir así, bailando en la oscuridad definitiva pero amando todavía la vida con una fuerza inmensurable, el suyo se insufla y desborda, se extiende infinito, suspendido y esperando encontrar alguno otro sobre el que caer, sobre el que reposar. Quizás nuestro propio espíritu como transitivo del suyo, ése que así pulsado, tiembla y vibra como hoja frágil sobre la que ha caído una gota de lluvia que, por su parte, solo espera ser llorada también hacia abajo de nuevo, cayendo, quizás hacia la tierra –pero derramándose entretanto de hoja en hoja, de sujeto en sujeto, de voz en voz, de ojo en ojo, de vida en vida.

Publicado originalmente en [artzin](#)

Retrato del artista como crítico cultural

Jose Luis Brea [05-07-07]

Hay una función a la que el artista contemporáneo es invocado con cada vez mayor insistencia...

... -y me atrevería a decir que ello constituye su demanda diferencial frente a la que nuestra sociedad dirige a otros productores expertos de imágenes-: la de proporcionar al ciudadano elementos de análisis crítico que le permitan afrontar reflexivamente la circulación de las imágenes en las sociedades actuales, el bombardeo de ellas a que se ve sometido. Diría que, cada vez más, se pide del artista que actúe como interruptor activo de esos flujos de transferencia de imaginario: que en lugar de constituirse como un mero productor más, acomodado a su forma de circular acelerada y banalizante, provea los materiales analíticos y conceptuales para que ese flujo pueda abordarse con conocimiento crítico de las dependencias e intereses que ellas (las imágenes) impulsan y guardan de hecho con unas u otras epistemes culturales, con unos u otros marcos genéricos de articulación de los conceptos y las representaciones, las narrativas y formaciones de imaginario a través de las comprendemos y actuamos sobre el mundo que hay y sus transformaciones posibles.

Es desde ese punto de vista que puede considerarse que una formación -como la que tenemos en nuestro país- prioritariamente orientada a hacer del artista un eficiente productor de imágenes -técnicamente bien producidas, formalmente bien resueltas y materialmente bien acabadas, en los contados casos en que a ello se llega- resulta enormemente insuficiente: nuestros artistas van a seguir careciendo de la capacidad de actuar -en su trabajo propio- como tales críticos culturales, toda vez su formación no les proporciona ni los conocimientos ni las competencias -ni el conocimiento de las disciplinas- a través de cuya adquisición se fundaría un potencial sólido y una capacidad seria de abordar el análisis de los procesos de transferencia de imaginario que se dan en nuestro mundo con solvencia y rigor sostenible.

Para algunos (la mayoría, parece, pues es el modelo dominante y aparentemente irrevocable), la adquisición de esa competencia debería caer fuera de la formación académica -acaso poseerla ya o adquirirla el artista de modo autodidacta, o tal vez en contacto con otras agencias extra-universitarias (institucionales o inscritas en la industrias culturales). En el fondo, esta ideología es heredera de la que siempre concibió que el artista es un ser de talento que nace con aquello que tiene que decir ya en su interior, de manera que la única formación académica que le conviene es la de procedimientos y técnicas. Pero esto (y aparte de una ideología romántica totalmente trasnochada) es un completo error: porque acabaría dejando en manos de una formación no regulada (y totalmente caótica y desordenada, si es que se llega a ofertar) lo que hoy por hoy es lo más importante. Carentes de ello, no es ya que nuestros artistas hagan sistemáticamente el ridículo cuando intentan expresar de qué va su trabajo. Es que su mismo trabajo es incapaz de efectivamente vehicular esas cualidades analíticas que harían de él una herramienta adecuada para comprender y actuar reflexiva y críticamente sobre nuestro mundo.

Me parece que eso explica -mejor que ninguna otra rebuscada y tendenciosa justificación- la escasa atención que el panorama internacional les suele prestar, pues son obras que muy

escasamente tienen algo que decirle a nuestro mundo. En efecto, no nos equivoquemos, el fallo no está en otro lugar que en un sistema formativo irreductiblemente obsoleto y antiguo, y además totalmente protegido contra toda evolución por sus propios integrantes. Creo que actuar de una vez sobre ello –para cambiar radicalmente el perfil de nuestras academias- debería contemplarse con urgencia, como una auténtica prioridad política. Sin abordar la cual tantas y tantas otras iniciativas –y dedicación ostentosa de recursos- en las políticas artísticas son un puro trabajo espurio.

José Luis Brea, autor del presente texto acaba de publicar un ensayo titulado:
NOLI ME LEGERE.

El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo.

[Lo podéis comparar aquí \[CENDEAC\]](#)

Publicado originalmente en CULTURAS de la Vanguardia visita [SALON KRITIK](#)

José Luis Brea * La crítica de arte - después de la fe en el arte

Jose Luis Brea [22-04-06]

¿Cuál podría ser la base, hoy, del trabajo de la crítica, en su acepción más comprometida y al mismo tiempo rigurosa? Diría que, básicamente, un trabajo de “enmarcado” de los pronunciamientos, de los contenidos de producción de significado comprometidos por las producciones culturales. No el ejercicio de adhesión a unos u otras, atención, sino uno que por encima de todo se daría por misión el análisis crítico de tales producciones culturales, ejerciendo respecto de ellas un distanciamiento epistemológico cuyo objetivo fundamental sería siempre el conseguir situarlas, enmarcarlas, referirlas a la constelación de intereses y dependencias –conceptuales, históricas, culturales, institucionales- en base a los que cada producción enunciativa alcanza a cumplirse como social e intersubjetivamente significativa.

En primera instancia, y por lo tanto, el trabajo propio de la crítica debe desplegarse con una dimensión inequívoca de crítica de la institución (de la institución-Arte, vaya). Es en el seno de ella donde, en efecto, la producción cultural se convierte en socialmente representativa, cargándose de significado y fuerza simbólica. Por ello, la crítica necesita ejercer el distanciamiento que le permita postular su propio trabajo productivo simbólico en un terreno de des-implicación efectiva con la constelación de presuposiciones fiduciarias que sostienen el funcionamiento práctico de la institución-Arte, con la que se relaciona. Digamos que su trabajo principal consistiría en intentar “poner al desnudo” el “sistema de enunciados, prácticas y formaciones institucionalizadas” implícito –los “dogmas de fé”- que sostienen como formación estable la propia estructura funcional en cuyo espacio público efectivo se despliega la práctica artística, como práctica de interacción social.

La primera problemática que aquí se abre apunta al hecho de que la propia definición estructural de la crítica encuentra su postulación orgánica precisamente en el espacio de la institución-Arte. Y ello tanto en su función publicitadora, a través de los medios de comunicación (en los que ejerce primordialmente como tal, e independientemente de que su pronunciamiento crítico sea favorable o contrario, periodístico o más analítico-crítico), como en la función cada vez más normalizada de gestora aplicada de las nuevas dinámicas de trabajo espectacular integrado, desarrolladas bajo la forma de la curaduría “independiente”, cuando no bajo la más descarada todavía de la integración efectiva en las plantillas laborales de los museos, centros de arte, y organizaciones diversas de bienales y otro tipo de exposiciones temporales.

Reservaré más adelante un par de párrafos para tratar de esta cuestión de la, digamos, “crítica institucional integrada”, de la posibilidad de que la práctica que desde ella se realiza pueda considerarse efectiva y creíblemente “crítica”. Pero me permitiré ofrecer antes un par de palabras más sobre la primera modalidad que he distinguido de la crítica, la relacionada con la escritura y la publicación de análisis o reseñas críticas relacionadas con las prácticas de producción cultural y artística.

La escritura es para mí, esto lo he dicho en múltiples ocasiones, la herramienta por excelencia, el lugar en el que verdaderamente la crítica se hace posible. Esto es así porque ella convoca los potenciales mismos que deben en profundidad caracterizar el ejercicio

crítico: la posterización interpretativa, la apertura de una distancia con respecto a su objeto, pero también y sobre todo la incorporación de una “cesura”, de una “hiencia”, por la que también se despega de sí misma y de la propia constelación conceptual en la que tiene origen, para derivar iterativamente en la secuencia abierta de sus posibles lecturas y contralecturas. Es en la medida precisa en que la escritura se desplaza y viaja sobre economías y sistemas de significancias ajenos a aquél en el que se origina que ella se constituye en dispositivo capaz de generar modalidades de reflexividad crítica, capaz de “entender”, exponer y atraer –por tanto críticamente- noticia autocuestionadora del lugar en el que acontece (ya que este lugar no es fijo, sino una errancia, una línea en viaje) sobre todo a partir de su iteración entre una multiplicidad de sujetos interpretativos en los que se produce y genera un efecto de intelección colectiva.

Ahora, y como es obvio, esta potencia crítica inscrita en la escritura no puede predicarse por igual de todos los regímenes bajo los que ella puede funcionar, y es justamente el ensayístico entendido precisamente como juego de producción y seguimiento de conceptos - en el sentido propuesto por Deleuze y Guattari en “¿Qué es la filosofía?” y lúcidamente recuperado por Mieke Bal en su “Traveling concepts”- el que hoy por hoy concierta esa potencia. En la escritura que, al contrario, es carente de una proyección posterizadora y abierta al trabajo de recodificación práctica que aporta la interlectura, la investigación efectiva que reflexiona sobre ella, el trabajo crítico queda en suspenso, cediendo toda su fuerza simbólica a beneficio exclusivo de los potenciales de publicitación, de promoción y en cierta forma “proselitismo” de la constelación de presuposiciones y “dogmas de fe” que perfilan el mapa de creencias y rituales sobre los que se asienta el funcionamiento de la institución-Arte como tal (por decirlo de manera simple: nadie que no “crea” en el arte puede escribir reseñas periodísticas en los suplementos, ni por lo tanto ejercer la fuerza crítica que acierte a efectuar precisamente ese desvelamiento de sus supuestos de fe)

Naturalmente, si esto puede decirse de la crítica escritural –la periodística y de suplemento cultural, pero también y en muy buena medida de la mayoría de la que se hace en revista especializada, que en modo alguno llega a desarrollar el carácter reflexivo-investigador que le atribuiría las cualidades que hemos señalado como fundadoras de criticidad- si esto puede decirse de la crítica escritural, digo, con cuánta mayor razón no podrá decirse de la actividad que se realiza en el ámbito curatorial y museístico, institucional.

Que pueda tomarse la actividad que realizan los comisarios, organizadores de exposiciones, e incluso los directores de museos o sus empleados, -por más que éstos sean turbios cantamañanas pagados de sí mismos hasta la vomitera-, los montadores de bienales y de tantos otros de los saraos característicos de estas nuevas industrias del espectáculo integrado, que puedan tomarse todas esas formas del trabajo como desarrollos eficientes de una estructura y noción consistente de crítica da una idea fehaciente de hasta qué punto la concepción que preside nuestra idea de la crítica es una pura retórica que fundamentalmente se alimenta de una preconcepción básica: la de que el principio constituyente del desarrollo del arte contemporáneo es precisamente el de la “autocrítica inmanente”.

La concepción de la crítica se nutre hasta tal punto de esa figura que nos hemos vuelto por completo incapaces de entender que en esa forma del trabajo integrado son nulas las condiciones de distanciamiento epistemológico-analítico que realmente permitirían poner al desnudo la red de intereses, dependencias conceptuales e institucionales que sostienen el sistema en que ellas de hecho se apoyan. Las condiciones que harían posible evidenciar lo en realidad más obvio –pero por completo invisible, desde dentro-: que en su “espacio lógico” la criticidad es un mero espejismo, una fantasía, que además sirve precisamente al sostenimiento y perpetuación del mismo sistema al que se supone pretende dismantelar.

Hasta tal punto que, de hecho y realmente, la pretensión de darse bajo la forma de la “autocrítica inmanente” –y pese a que esa tradición se ha convertido a estas alturas en la más descafeinada y risible de sus caricaturas- opera en la práctica ya únicamente como un salvoconducto y un blindaje frente a cualquier pretensión de crítica “exógena”, digamos no comprometida y no partícipe del constructo epistémico –de la constelación de supuestos fiduciarios- que constituyen al del arte como un sistema dogmático, refractario a crítica y cuestión.

Esa condición refractaria, blindada a la crítica exógena –y éste va a ser ya mi penúltimo paso en esta reflexión- se sostiene ahora muy ladinamente en la invocación –estratégica se dice- del carácter autónomo del arte, acaso la fabulación más tramposa que se ha tomado la decisión de mantener contra toda evidencia como irrenunciable herencia y legado de la invención moderna del arte contemporáneo.

Y digo fabulación tramposa porque ciertamente ella se apoya en un argumento tan capcioso como falsario. Que si no fuera porque se afirma (esta autonomía estratégica del arte) faltaría el lugar desde el que ejercer la crítica antagonista de los imaginarios hegemónicos. La trampa interesada que ahí se tiende consiste en algo que debería resultar bien evidente: que desde el abanderamiento de ese carácter políticamente potenciado para el ejercicio del antagonismo contrahegemónico que en ello se afirma se blindo el escenario protegido de lo artístico contra toda crítica o analítica que provenga de su más allá (quiero decir, que no participe de sus sistema dogmático constituyente, intraparadigmático) con ese argumento extremadamente falsificador de que es el arte desde ese interior protegido (desde el interior de las presuposiciones en que se asienta) el que haría posible la crítica de su exterior, la transformación política de lo real, digamos, con el que al contrario todas las otras prácticas de producción de significado cultural o social a través de la generación o utilización de la visualidad operarían en complicidad.

Pero esto es, por supuesto, una fantasía interesada: la práctica artística no es sino un hacer generador de narrativas e imaginarios intensamente conjugados e inscritos en el sistema con el que hacen constelación –el de lo real. La suposición de que esas narrativas e imaginarios abanderan valores supuestamente antagónicos ignora –aparte de la misma lógica sistémica por la que todo lo que es en el mismo lugar necesariamente se compone- el principio mismo de toda la tradición de la crítica de la ideología: que la forma que ésta adquiere nunca es veraz y directa. Que la ideología nunca enuncia los valores de lo que encubre, sino antes bien las retóricas que lo hacen (a eso encubierto) tolerable, convivible, aceptable como escenario de la vida común.

Hasta tal punto que lo realmente habitual es que justamente su expresión característica de valores sea la contraria por definición a la que motoriza el sistema. Toda ideología es por ello y en cierta forma contradiscursiva, “antagonista” . Ella es la base mediante la que se construye la falsa conciencia, la representación falsificada de la realidad. Y todo ello funcionando bajo una lógica que hace no sólo posible, sino incluso necesario, que puedan efectivamente darse movimientos en el ámbito de la conciencia en apariencia contrarios –pero en la práctica solidarios- a los principios sistémicos de funcionamiento de la lógica de desarrollo mismo del propio capitalismo contemporáneo. Para decirlo ahora con terminología de Eve Chiapello y Luc Boltanski en su ensayo “el espíritu del capitalismo”: que el desarrollo reciente de éste sería in-inteligible sin reconocer el fundamental papel jugado en él la integración funcional de lo que ellos mismos describe como “la crítica artista”.

Me permitiré extraer de ello y añadir un corolario final, que en cierta forma devuelve a mi inicial aseveración: es cada vez más urgente definir un territorio en el que la crítica pueda ejercerse desde la exterioridad al propio sistema de creencias y estructuras institucionales

el en que las prácticas culturales inscriben su producción, pues solo desde ese distanciamiento epistemológico y sólo desde ese descreimiento programático en sus dogmas tácitamente asumidos, puede realizarse la tarea que como tal podríamos en rigor llamar crítica: la puesta en evidencia y desmantelamiento de la constelación fiduciaria de supuestos –conceptuales, prácticos e institucionales- mediante los que una u otra práctica de producción asienta el escenario, la episteme, en el que sus producciones rinden eficiencia, alcanzan vida social, intersubjetiva.

Añadiré que el desafío que en relación a las artísticas –rechazando y denunciando sin complacencia la trampa inscrita en la exigencia de trabajar en su escenario inmanente, de claudicar ante su proclamación de autonomía- podría entonces razonablemente dar propósito a los estudios visuales (entendidos justamente como escenarios de trabajo investigador-ensayístico, potenciadores del análisis y la crítica cultural) podría ser ese precisamente: “situar” la productividad de sentido y significancia de las prácticas en un escenario específico de conceptos estabilizados e instituciones sociales fortificadas; y mostrar y poner al desnudo las dependencias e intereses de todo orden que desde cada uno de esos escenarios afectan a la producción de sus narrativas e imaginarios –y ya sea que éstos y a sí mismos se declaren hegemónicos o contrahegemónicos, institucionales o antagonistas-, que afectan a la producción de sus narrativas e imaginarios, digo, tal y como éstos se despliegan en el curso de lo que con Appadurai llamaría “su vida social”.

©©

Publicado originalmente en www.agenciacritica.net

La crítica en la era del capitalismo cultural electrónico

Jose Luis Brea [22-04-06]

No existen los hechos, tan sólo las (mal)interpretaciones

El objeto de la crítica no es nunca la verdad. Ni siquiera la interpretación, la buena interpretación –tal cosa no existe. Toda crítica malinterpreta –o lo que es lo mismo: dispersa el significado. Debemos pensar la crítica únicamente como dispositivo diseminador, como maquinaria de proliferación del sentido, como aliada incondicional del estado incumplido de las economías del significado.

Línea de sombra

En tanto que invención, el trabajo de la crítica no tiene por misión hacer emerger el efecto que domina desde lo alto la serie, la ecuación nomológica que abarca lo indomesticado. Al contrario, su tarea es acercarnos a ese punto de desbordamiento en que la serie se ve excedida, hacia ese territorio de inestabilidades en que lo que conocemos –se revela en su insuficiencia.

Conceptos zombi

El nuestro es un tiempo de transformaciones profundas, de movimientos tectónicos que afectan a la totalidad de los modos de organizarse el mundo, al dominio categorial que articula nuestras capacidades de comprenderlo y habitarlo. Si se quiere, la crítica tiene que ver con el desajuste que se vive entre esos procesos de cambio tremendo, profundo, y la inmovilidad mantenida en las arquitecturas institucionalizadas del discurso.

e-ck

De esto hablamos cuando hablamos de capitalismo cultural electrónico: del advenimiento de una fase del modelo de producción capitalista caracterizada porque en ella se desplaza el centro de los procesos de generación de riqueza hacia la producción simbólica (y su consumo, y su distribución a través del potencial de las redes electrónicas). Eso significa, en primer lugar, el fin del existir segregado (de los procesos de generación de riqueza) de la producción de narrativas e imaginarios de identificación. Y en segundo lugar, la emergencia de un nuevo sector del trabajo (inmaterial) y la producción cuya aparición va a transformar profundamente el orden de la división del trabajo más primordial –el que separaba a los productores simbólicos del trabajador ordinario.

Tolerancia cero

Lo diré de otra forma: tolerancia cero con el espectáculo. Si la crítica tiene un lugar –en el que verdaderamente ser crítica- éste no puede bajo ninguna forma participar de la lógica del espectáculo. Esto inhabilita por completo dos de las formas en que a la crítica más le encandila –en el momento actual- ejercerse: primero, el escenario de la curaduría (particularmente en la forma que ésta ha alcanzado al hilo de la llamada bienalización del arte). Segundo, el del medio de comunicación de masas (y particularmente de nuevo en la forma de éste por excelencia alcanzada en el contexto del deslizamiento de las industrias del arte al escenario de las del espectáculo, a saber, la del suplemento periodístico -soi dissant “cultural”).

Inconsciente óptico

Admitamos la siguiente hipótesis: que el lugar de la crítica en el contexto de lo que se ha llamado el arte contemporáneo (el del siglo XX, digamos) estaba prefigurado por el “régimen escópico” en que el desarrollo de éste se inscribía. Podríamos describir tal régimen escópico como uno de “inconsciente óptico”, dominado por la convicción de que siempre hay algo “que no vemos” en lo que vemos, o más exactamente algo que no (sabemos que) conocemos en lo que vemos.

Desespacialización

La transformación de las economías de la visualidad por la emergencia y asentamiento de una imagen-tiempo presiona en contra de los dispositivos espacializados de exposición de las prácticas de creación visual. El crítico debe sumarse a esa presión, favoreciendo la transformación rápida de los viejos dispositivos para hacerles cuanto antes capaces y adecuados a la presentación de las nuevas formas de un time-based-art emergido al impulso del asentamiento de tal imagen-tiempo (incluso allí donde esta presión haga pensable la desaparición de tales dispositivos).

e-archives

Tan pronto como aparecen las tecnologías reproductivas del conocimiento, tiene lugar para el arte una auténtica “transmutación de todos los valores” que es crucial para la suerte del proyecto crítico –y el lugar en el que su trabajo puede a partir de entonces realizarse. Me refiero a la transfiguración del valor aurático, cultural, en exhibitivo, y la disociación simultánea del cognitivo de él. Mientras que el valor exhibitivo se queda depositado en el original –como residuo del antiguo aurático, pero ahora en la nueva economía del espectáculo de masas- toda la carga del cognitivo se desplaza al territorio de las reproducciones y los distintos aparatos “epistemológicos” que articulan su acceso: básicamente el archivo –pero también el manual de historia, el carro de diapositivas que sostiene las clases, la revista especializada con sus reproducciones, el catálogo ...

interlectura

Este es el modo en que la disposición-memoria (RAM) de una red opera: en tanto que articulación de mutualidad entre lugares que se someten a interacción recíproca, a contrastación, a puesta en acto de sus diferencias. No por tanto como las memorias ROM (de back-up) por medio de la consignación documental, en archivos de recuperación, sino a la manera de las memoria de sistema, relacionales, distribuidas, en que cada parte del todo

lee y resuena en cada una de las otras, como un eco miniaturizado y fractal que recorre cada una de las partes en un barrido sistémico continuo.

crítica sin condición

Ya hemos señalado los dos territorios en los que la crítica se encuentra desarmada y cautiva: el periodismo y la gestión cultural (en ambos la crítica queda reducida a mero cómplice necesario de los intereses del entretenimiento, como mucho capellán en su marco de la buena -falsa- conciencia dominante).

atrapada

Como tantas otras, la de la crítica es una actividad atrapada entre el ser y el deber ser. El problema para ella reside en que el territorio en el que puede ser no deja más que un lugar a su enunciado de un deber ser –propio suyo o de aquel otro sistema con el que se relaciona, el del arte. Y ese lugar no es otro que el de hacer sostenible la presunción de que –en el campo de las prácticas artísticas- el ser y el deber ser pueden coincidir en algún punto.

Conceptos nómadas

Para el trabajo que realiza la crítica, la fábrica no es la tradicional arquitectura sintética de la razón, constantemente produciendo síntesis de convergencia y subsunción, sino un modelo de dispersión molecular conectivo en el que las líneas de contraste y confrontación (de lo ajeno con lo ajeno) generan constantemente novedad, la diferencia modal puesta en –y por- la interlectura recíproca que todo lugar efectúa sobre todo otro. La producción de concepto (soportada en la circulación de textos o imágenes) es entonces el resultado del nomadismo y entrecuero interno de los puntos del sistema en sus actos de contraste y comunicación, en su capacidad –la de cada nodo de la red- para transfigurarse o valer por otro o en otro lugar.

Prácticas zombi

Centrándonos en la esfera de las prácticas artísticas –de las prácticas de producción simbólica desarrolladas mediante el uso del significante visual- podríamos afirmar que esas transformaciones profundas de nuestro tiempo revelan un desajuste similar. En este caso no sólo los conceptos que manejamos para comprenderlas viven un tiempo prestado, sino que también las propias prácticas adaptan su forma final a tales conceptos, por lo que ellas mismas terminan aconteciendo como pertenecientes a un tiempo muerto, como prácticas zombi.

signos del tiempo

Inevitablemente, esta transformación de las sociedades actuales que trae a la producción inmaterial al centro mismo de las nuevas economías de producción y consumo genera un fuerte impacto sobre el sentido y función de las prácticas artísticas en ellas. Podemos valorar este impacto a través de 2 grandes signos: el primero, una tensión de absorción de la totalidad de las prácticas de producción simbólica al seno de las industrias culturales y del

entretenimiento.

mercenarización

Tienen razón quienes se escandalizan –ante un hecho que cada vez parece más generalizado. La orbitalización de un conjunto de supuestos “dispositivos de criticidad” por parte de la propia institución-arte: revistas de crítica, blogs, congresos, elaboraciones de presuntas “historiografías alternativas”, pseudouniversidades propias ...

e-image

La economía de la imagen que se realiza bajo las condiciones puestas por los desarrollos de las tecnologías electrónicas desplaza de forma radical lo que podríamos llamar su impulso mnemónico, la forma en que ella opera como dispositivo-memoria. Y ello por una razón fundamental: que mientras las formas tradicionales de realización de la imagen cristalizaban en materializaciones estables (docu / monumentales) la forma del darse de la imagen electrónica es volátil, pasajera, tiene el carácter mismo del fantasma (como la imagen en su lugar natural: la imaginación).

Mil pantallas

Mil pantallas. Acaso todavía no ponderamos bien lo que supone una red de escenarios tan diseminada y ubicua como la que representa un mundo saturado en todas partes de pantallas. Acaso todavía no ponderamos bien la singularidad que como soporte poseen –esta especie de cuadernos mágicos, en los que lo que aparece tiene la misma cualidad del fantasma. Acaso todavía no somos capaces de valorar su alcance ubicuo, la instantaneidad del transporte que proporcionan, la posibilidad de apariciones multisíncroas o simultáneas que ofrecen, la recepción privado/colectiva pero disimultánea que propician, su carácter de heterotopías prácticas, encastradas en lo real ...

economías de colectividad

Ahora, se trata de poner juntas dos cualidades. De un lado, la de este devenir distribuido del impulso mnemónico de las imágenes y sus archivos –en lo que determina no sólo modos de apropiación colectiva de las producciones cognitivas, sino auténticas formas colegiadas de su propia producción, de su creación y generación. En ellas habrá de comparecer el “común”, esas formas de la intelección general que fundamentan de base toda la reivindicación sobre el carácter imprivatizable de los productos del saber ...

posicionamientos

Situada en medio de ese proceso febril de interlecturas recíprocas de todo lo distinto por todo lo distinto, el trabajo de la crítica interfiere propiciando ejercicios reflexivos (en el sentido más especular que se quiera) para favorecer el (auto)conocimiento de las condiciones bajo los que cualquier acto enunciativo o expresivo se verifica. El objeto de la crítica es entonces la puesta en evidencia –inclemente- del conjunto de dependencias que todo acto de producción enunciativa o cognitiva tiene con la constelación significativa (con la episteme específica) en la que se inscribe y adquiere valor.

carácter modelo

Sea en la investigación universitaria –en las condiciones indicadas- sea fuera de ella, el trabajo de la crítica tiene hoy como primer desafío el generar los propios dispositivos y aparatos en los que su propia actividad pueda darse: su primer compromiso ha de ser con la generación de sus propios agenciamientos.

Online critique

Esta escritura ensayística -que se aparece no sólo como dominio del juicio o la valoración, sino también y sobre todo como territorio o máquina de proliferación de las interpretaciones y multiplicación de los sentidos- debe atravesar y exponerse al reto de la interacción, del estar online, del contrastarse en tiempo real que las nuevas tecnologías comunicativas hacen posible.

Espejismos

En su sentido más profundo, toda crítica debe ser invención, actividad productiva. No le corresponde a ella ocuparse de lo ya conocido, ni siquiera de lo cognoscible, de lo en un momento dado cognoscible. Su trabajo no consiste en hacer su objeto más comprensible, más universal o más asequible lo inescrutable. Ella no está ahí para producir consenso, para acercar las producciones simbólicas al acuerdo lector. Al contrario, su trabajo es invención –y por ello penetración en lo oscuro, en lo no cognoscible en cada tiempo dado. La crítica es por tanto y siempre multiplicación de los disentimientos, de la diversidad de las lecturas, producción intertextual y agonística –alejamiento de cualquier espejismo de facilidad en la lectura.

contraepistemes

Una buena crítica ofrece marcos de lectura y comprensión del presente sólo en este sentido: en cuanto evidencia que esas prácticas que reconocemos como artísticas están de hecho desbordando lo que en cada ahora –en cada constelación epocal del valor, del saber- se constituye como marco de comprensión estabilizado.

Redefinición

Tanto las prácticas artísticas como la propia institución-Arte experimentan la tensión impulsiva que la exigencia de adecuación a las nuevas necesidades simbólico-antropológicas de nuestra época proyecta sobre su dinámica. Demasiado rápido, sin embargo, la sacrifican a un impulso de supervivencia que sentencia su miseria. Mientras la indagación creadora de estas prácticas siga sometida al trance del ensayo y error, y éste se vea administrado por el premio-castigo de la institución-Arte existente (cristalizada en mercado y museo), ese nadar en la miseria está asegurado.

arenas movedizas

En relación a la crítica, la institución juega sus bazas del siguiente modo: que en el proceso de transformación que presiona a favor de la absorción de las prácticas de producción al seno de las industrias culturales expandidas a las del entretenimiento y el espectáculo se otorga a la crítica una función protagonista en relación a las ingenierías de la opinión pública.

Cháchara

La multiplicación de las agencias interpretativas: he ahí el factor seguramente más favorable en nuestro tiempo a los desarrollos de la criticidad. Hay que aprender a trabajar con ello, en ese escenario en que la palabra del cualquiera –en un horizonte postmedial que está multiplicando ad infinitum la proliferación de las agencias emisoras- comparece por igual autorizada –alcanzando una especie de “posición de origen” como la reclamada por Rawls en su teoría de la justicia.

Curaduría y banalidad

La expansión de las industrias del entretenimiento que sigue a la consagración del espectáculo en las sociedades contemporáneas absorbe las prácticas de producción de sentido a su territorio, convirtiendo al crítico en gestor integrado bajo la figura del curator como agenciador de oferta cultural. Es tarea del crítico resistir a la banalización de su trabajo, oponiendo al objetivo que preside la demanda -el aumento de la audiencia- un objetivo propio de aumento de la cantidad de sentido que circula.

Paralaje / historia

Tenía razón Hal Foster en sostener que no hay posibilidad de crítica sin el apoyo de la historia, porque todo análisis en profundidad de la obra requería ponerla en paralaje, mostrarla en relación al pasado frente al que crecía –y en cuanto al que adquiriría significado y dimensión. Pero esto ... ha dejado de ser cierto (ninguna verdad es eterna: no me desconectes Hal).

economías de distribución

Lo que está en juego –y dejémonos de pamplinas- es el tránsito para todo el sector de las prácticas artísticas desde una dominante economía de comercio (con una escena del don dominada por el intercambio oneroso de objeto-mercancía) hacia otra de distribución (en la que la producción de beneficio económico se fija en relación a la posible regulación del derecho de acceso a la información circulante, distribuida).

incomplicidad con el dogma (la crítica como estudio cultural)

¿Qué es la crítica tan pronto como deja de lado su complicidad –sitémica- con el dogma en base al cuál se instituye el hegemónico valor social de las prácticas artísticas?

.....
Estudios visuales, esto es: estudios no cómplices –distanciados, reveladores de posicionamiento- sobre “la vida social de las imágenes”, sobre “la producción de significado cultural a través de visualidad”.

crítica y ensayo

Como quiera que sea, es preciso restaurar, restablecer y repotenciar el terreno de la escritura como dominio fundamental de ejercicio de la crítica. Ello implica en cualquier caso una retirada del espacio periodístico, en el que la crítica sucumbe a las exigencias (siempre banalizantes) de la información y los intereses de publicitación de las industrias de la conciencia en su búsqueda sistemática de una proyección espectacular -apoyada en lo mediático.

RAM_critique (blog critique)

Bien entendido que hablamos del ensayo como una muy precisa forma literaria caracterizada por, antes que nada, su carácter fragmentario, micrológico y paratáctico, refractario a cualquier pretensión de prefigurar formaciones cargadas de aspiración veridictiva global –todo lo contrario, el espíritu de desmantelamiento es su èlan- y orientado a la intervención puntual, específica y concreta, precisa y nítida como una espada de Hatori Hanzo.

©©

La crítica en la era del capitalismo cultural electrónico es un conjunto de 32 notas posteadas que intenta constituir una pequeña teoría de la crítica de arte en la actualidad, desarrollada como un sub-blog de [::agenciacritica::](#)

Pensar el presente

Jose Luis Brea [01-08-06]

(Palabras de agradecimiento leídas en el acto de entrega del premio Premio de Ensayo de la Fundación Epon, otorgado a mi próximo libro Cultura_Ram : mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica)

Pensar el presente: nada tan difícil, tan complejo, tan casi imposible -diría. El mundo, el mundo para nosotros, se mueve a la velocidad del pensamiento: es su producto. ¿Cómo entonces podría ese pensamiento activo pensarse -recordarse, memorarse, a tiempo-?: no fácilmente, desde luego, no sin tensión, no sin incurrir en un cierto delay. En todo caso, y es lo que quiero decirles ahora, rendirse a esa dificultad –y ceder al aplazamiento que ella convoca- supondría, me parece, la más intolerable de las claudicaciones pensables en nuestros días.

El mundo es –dejadme repetirlo- nada más que el propio movimiento del pensar, y por lo tanto pensar en ese filo extremo en que el presente es producido constituye la obligación por excelencia. Una obligación que es en primera instancia ética, política, –puesto que lo que el mundo está llegando a ser depende por entero –insisto- de ese movimiento inconcluso –e inconcluible- del pensamiento. De tal modo que la intervención que decide la forma y el contenido del mundo en la historia sólo puede ejecutarse ahí, en ese filo –que es por excelencia entonces la responsabilidad del hombre en cuanto al ser.

Lograr acaso reducir al cero asintótico ese margen de dilación podría ser el gran reto: pensarse –el pensamiento- en su propio acontecer, a su propia velocidad, allí donde la representación sería dejada atrás para desvelarse el pensamiento como intangible –e imparable- maquinación, experimento del mundo.

Acaso el escenario de la técnica posea cualidades para que en él pueda verificarse, mejor que en ninguno otro, esa especie de rizo espejado que permite al pensamiento al mismo tiempo hacer el mundo que hay –no es otra cosa lo técnico que la mano que factura el mundo al paso del pensamiento ejecutado- y verse reflejado a sí mismo, como la arquitectura de necesidad que engrana conceptos, signos, figuras y palabras, para decidir los desplazamientos hacia los que el presente clina, para forzarlo a dejarse caer hacia el futuro que será, que instante a instante es.

Diré que es por eso que me parece tan importante el objeto sobre el que esta convocatoria se definió: el pensamiento de un presente vivo prefigurado como engranaje del hallazgo tecnológico -de las mediaciones que en su factura constelan el mundo que habitamos- y las formaciones de la cultura en lo que ellas son expresión del modo en que los sujetos de conocimiento lo recorremos, encontrándonos en lo común de las narrativas con las que nos lo representamos.

Acaso no debería aquí sino agradecer que un instituto y una editorial unan sus fuerzas para convocar al pensamiento a fijarse en ese filo, a proponerle atención, a hacer de él objeto y problema.

Acaso eso y tal vez expresar mi deseo profundo de que en el ensayo de escritura que

presenté –se realice algo de aproximación a ese producirse de una cierta idea sobre el presente. Quizás no sea este el lugar para intentar contarles en qué sentido y bajo qué régimen he perseguido –y caso articulado- esa idea. Pero déjenme al menos ponerles sobre una pista, hacer una declaración que espero les suene inquietante y a la vez atractiva: que de lo que el ensayo trata es precisamente de todo lo que aquí estoy hablando. De cómo aquello que entendemos por cultura tiende cada vez más a transmutarse en herramienta que nos ayuda a escrutar ese filo autoproducido para a través de él construir la trama de nuestro tiempo, dejando de ser en cambio aquella otra disposición que por encima de todo nos atraía herencia: la del pasado guardado para habitar el presente en su eje, en su memoria.

Pero no diré más sobre lo que está escrito, tan sólo animarles a que en un día próximo, el día en que el manuscrito entregado vea la luz de un impreso que circule por fin entre las manos y ante os ojos de nuestros hermanos de tiempo, fijen tal vez su atención en esa idea, que nada llegaría a ser sin ella, sin su atención, en el tiempo dislocado preciso que es la ley de la ciudad.

Acaso sea todo eso lo que los miembros del jurado pudieron ya haber entrevisto, y solo quiero terminar agradeciéndoles el reconocimiento que le han otorgado. Para mí es un honor recibir este premio y sobre todo una gran satisfacción tener la oportunidad de, en ese filo tan singularísimo que la convocatoria hacía suyo, participar proponiendo un pensamiento y un tono que aunque fuese sólo por un momento querría pensar que es capaz de ejercer en algo esa tensión de autorreflexión y espejo: así lo que él llegue a iluminar o confrontar no pase de ser un pequeño rincón, un inframinúsculo escondido en los laberintos del día a día, del hacerse de lo cotidiano.

Tal vez pasó la época en que pensábamos que el corazón de los tiempos habitaba centros, de manera que nuestro sueño hoy de que en esos pequeños rincones también palpite nuestra época no nos es un sueño ajeno: en ellos estamos, en esos rincones, por ellos nos perdemos.

Siendo así, bien podemos responderle al agorero que nos recordaba que el vuelo de la lechuga del pensamiento no llegaba sino a la noche, bien podemos responderle con la jovial esperanza de uno que sabía sobre qué fundarla. “En el crepúsculo de la noche –decía Michel Foucault- el pájaro de Minerva no vuela muy alto. Escribid, escribid –nos graznaría desde su vuelo rasante- mañana por la mañana ya no será de noche”.

Digamos que esa ha sido siempre mi convicción, y ella la que de una u otra forma es también el tema del libro.

Gracias.

vía [Agencia Crítica](#)

José Luis Brea * Art.matrix

Jose Luis Brea [04-09-07]

El autor reflexiona sobre lo real, lo social y la producción post-artística.
La evanescencia del fantasma

§ No ha ocurrido. Y sin embargo, todos los sistemas operativos han quedado inutilizados. No ha habido sabotaje, ni aparentemente ninguno de los mecanismos parece dañado. Pero la eficacia de cada dispositivo ha quedado en suspenso. Es como si las correas de transmisión no cumplieran su función. A este lado de cualquier operador, las prácticas se realizan, y aparentemente todas las etapas de proceso se cumplimentan. En el otro lado —¿pero cuál es el otro lado?— sin embargo, nada ocurre, nada se proyecta. Quizás son los instrumentos de reconocimiento, de rastreo, los que han dejado de funcionar. Tal vez, todo funciona —y únicamente fallan los procesos de ponderación de las consecuencias—. O, tal vez...

§ No puedo creer que todo esto esté pasando. Si me atengo al ruido que hacen los motores, debo pensar que todo funciona. Como un viejo capitán de barco, he aprendido a detectar el mínimo problema en la sala de máquinas por la más pequeña vibración inusual. Pero no hace al caso, todas las vibraciones son correctas, armónicas. Tripulación, avanzamos. Pero es cierto que no tenemos feedback. Sólo un blanco inquietante, zero data como única respuesta. Si esto fuera una novela de Conrad o acaso un cuento de Poe, estaríamos angustiados por el silencio inabordable de la calma que sigue, o antecede, a la más estruendosa tormenta. Si tuviera que describirlo en alguna forma diría que eso es exactamente lo que está ocurriendo. Feedback zero.

§ Si habéis visto la película, es como la escena del gato. No ha pasado nada especial, pero esto ya ha ocurrido antes. Y debemos entonces sospechar que algo inesperado está ocurriendo. La más escalofriante de las sospechas es que esa falla revele que, justamente, nada nunca había ocurrido, nunca. Esta inquietud nos traspasa: ahora que la imaginamos pensable, lo que nos abrumba es pensar que siempre haya sido así. ¿Puede haber sido siempre así?

§ Intentaré identificarme —y si queréis, aclarar de qué hablo—. Como cualquiera de vosotros, pertenezco al sindicato. Ya sabéis, nuestra célebre unión de trabajadores en el sector especializado de la cultura, o más precisamente el sindicato de todos aquellos que reclaman el derecho a una tarea por ahora impedida por las condiciones sociales, el experimento que insta nuestro específico intento de organización de revolucionarios profesionales de la cultura. Puede que tengamos que volver sobre esta cuestión, la de identificarnos, ahora que en nuestra era postfordista parece que la redefinición del sujeto más allá de su situación en el mundo del trabajo parece definitivamente necesaria. Pero dejémoslo de momento así, creo que me entendéis: pertenezco, como cualquiera de vosotros, al sector de la producción simbólica, a la liga impredecible de quienes nos dedicamos al trabajo inmaterial. Ahora ya podéis sospechar dónde se sitúa el problema —suponiendo que la boutade duchampiana según la cual no existen problemas haya dejado ya de deciros algo—. No en lo que se refiere a la crítica de las condiciones sociales del trabajo que realizamos, sino, digamos, en la obnubiladoramente perfecta evanescencia de sus resultados. Podríamos decir en su falta de consecuencias, pero esto sería presuponer que en este punto las apariencias no engañan. Y, admitámoslo, ello resultaría demasiado doloroso.

§ No, perdonadme, no. Lo que estoy diciendo no tiene nada que ver con el simulacro —no

creo que esa categoría pueda interesarnos más—. Sino, acaso, con los procesos de teatralización de la resistencia, con la absorción al dominio del espectáculo de la obscena fantasmagoría de su propia crítica. Por supuesto que éste es un proceso que conocemos bien, nada nuevo. Si un espectro shakespereano se ha colado en nuestro sistema para atribularnos, no es ése, no es ése. Hace tiempo que convivimos —y sabemos que lo hacemos, aunque algunos quieran fingir ignorarlo— con él. Con todo, acaso, puede que la cadena perdida que origina nuestra peculiar situación sí tenga que ver con la singularidad de ese bucle. O, digamos, tal vez es su anticipación —esa brutal amenaza constituida por el hecho de que alguien, en algún lugar, pueda estar jugándose su gesto— la que origina el extravío. Pero el extravío ... de qué. En tanto mantengamos activo este esquema táctico del autodesmantelamiento aplazado, se supone que la energía del (sub)sistema —la potencia que asegura su capital simbólico— se debería mantener intacta. Se supone. O acaso es ella la que decae ...

§ Pero esta reflexión no tiene objeto, nunca lo ha tenido, nunca ha podido tenerlo. Justamente es de la elusividad del objeto, de lo real, de lo que hemos debido ocuparnos siempre. De poner en evidencia el carácter ficcional, producido, de lo real mismo. Nuestro terreno de trabajo ha sido siempre el fantasma, los oscuros e impredecibles recovecos de lo inmaterial —la capitalización del imaginario—. Que lo real es enteramente producido, y que el poder de nuestro trabajo se asienta en ello —es algo que no puede sonarnos a nuevo—. Con todo, esta plena ausencia de objeto que nuestros tiempos hacen posible tal vez esté descargando un orden de complejidad imprevisto... No sólo esa nada del referente, definitivamente hecha pensable —sobre qué articulará su trampa de reabsorción fetichizada el sistema, en adelante— sino el hecho mismo de que la constitución secuencial de nuestros lenguajes, como un darse del signo en el tiempo, como imagen-movimiento, rompe con toda posibilidad de espacializar la presentación del propio significante, en su estricta y perentoria materialidad ... ¿Un tiempo sin objetos —es eso lo que nos espera—?

§ Como una lluvia leve y continua de signos-enigma, matrix cae. Su cadencia es constante, pero cada uno de las matrices que emergen parecen llegar por sorpresa, por azar. Los signos se encadenan y forman secuencias que se arrastran en su caída, como si su peso estuviera en su unión. Ningún signo flota aislado, aunque se forma un constante polvo de matrices rotas, de fragmentos de cadena perdidos, que es el que (junto a la disincronía de las velocidades de caída) le da profundidad a la pantalla. Las matrices tienen algo de escritura, entre cabalística, cirílica y japonesa, y algunas líneas van cargadas de ceros y unos, de numeraciones invertidas. Parece una reducción matricial de otra escritura más compleja, y en cierto sentido uno no puede evitar la sensación de asistir a una transmisión de contenidos muy sofisticada, altamente elaborada, como si estuviera leyendo un gran libro, la gran biblia que contuviera incluso toda su hermenéutica. Una escritura todavía —o acaso definitivamente— profana, compleja pero indescifrable. El mensaje es inabordable, pero nada en él despierta el interés de leerlo: de alguna manera se sabe que matrix no se lee: se ejecuta. No sólo no podría uno imaginar los objetos que se corresponden con este estatus cero de los signos, sino que tampoco podría uno imaginar una interpretación cualquiera de su fabulación. Como quiera que sea, su mensaje se agota en sí mismo, no admite mediadores, no se da a la interpretación. Es más, todo parece indicar que nos encontramos frente a un nivel de escritura estrictamente primordial. Total y enteramente productiva, para la que ninguna lectura, mediación o interpretación es necesaria. Ella es, precisamente, producción de producción, y cada uno de nosotros es no su lector, sino tan sólo una de las lecturas que ella desagrana, la producción y el efecto cadencial de sus cadenas matriciales, cayendo...

§ Cualesquiera preguntas acerca de la verdad —del mundo verdadero, de su interpretación correcta— carecen de sentido. Matrix es esta experiencia de la falta de sentido de cualquier pretensión de establecer la prevalencia de una interpretación sobre otra. No se trata de establecer la falsedad tampoco de todas ellas, sino de evidenciar el carácter ficcional, construido, de cualquier versión del real, de todo el real. Y lo único que sería más real que

ese real, es esta lluvia de matrices que es, pura y simplemente, la escritura de su economía estructural... la fianza simbólica de su ser imaginario, su arcano narrado. Es esto lo que nos atrapa en estas pantallas. Ni detrás ni delante de ellas hay nada, absolutamente nada —sino acaso nuestro estar ahí, observándolas ocurrir—. En el tiempo. §

Lo que llamamos niveles de realidad no representa otra cosa que un ámbito de circulación. Lo propio de matrix es un entrecruzamiento vertiginoso en todas las direcciones —de esos ámbitos—. Los flujos se aceleran, producidos en un vacío aneico; la misma idea de partícula carece de sentido: todo circular se hace molar, produce líneas —cuando menos como efecto—. Y ese entrecruzarse continuo de las líneas traza oscuramente un ruido de constelación, de nebulosa. Algunas esquinas reverberan con otras, como relámpagos en un atardecer de verano. Los brillos rebotan de extremo a extremo, creando ecos de luz, negociaciones inesperadas de la energía. Algunos recorridos persisten en la retina, en las memorias organizadoras, el tiempo suficiente de un instante —y prefiguran una economía relacional—. Su ficción realimenta un poder que nos cautiva —el deseo, quizás, la pasión, la reciprocidad, tal vez—. Presas de él, es como si nos relanzáramos mutuamente: unos en otros, como en una sala de espejos vacía con un reflejo que rebotara infinitamente, de rincón en rincón, de lugar en lugar, de nombre en nombre.

§ Nuestro nombre —ya os he dicho que pertenecemos al Sindicato—, nuestro nombre es ninguno, o podríamos decir legión. Pues sabemos que lo único que verdaderamente está en juego en esta economía abierta de las estructuras desnudas es el flujo de la comunicación —o lo que es lo mismo, las formas que adopten en ellas las figuras de la comunidad—. Si ellas son entendidas, como debe hacerse, en términos de una orgánica de la experiencia, tenemos la clave de lo que representa matrix: a saber, un dominio de negociación de las formas de reconstrucción practicable (en la era póstuma inaugurada a finales del siglo20) de las esferas de lo público. El único, se diría, cargado de potenciales de intervención. Understood in this sense, the public sphere (...) is something that concerns everyone and that realices itself only in people's mind, in a dimension of their consciousness.

§ Diseminada en innumerables direcciones, esta fragmentación de los flujos —líneas de código, líneas de deriva— libera economías locales, hace impensable órdenes de comunidades genéricas. Sea cual sea el dominio, todo trabajo de ensamblamiento circulatorio funciona siempre en n-1. Como quiera que sea, no es imaginable alguna completud. No tenemos ya ese imaginario de universalidad que presupondría cerrar la definición de lo público en el entorno de alguna figura ecuménica. Al contrario, nos movemos en tierras provisionales, en espacios curvos. Nos agregamos en pequeñas comunidades micro, provisorias: usar y tirar. La intensidad lo es todo: no es que compartamos a priori un lenguaje —sino que se conversa con unos u otros lenguajes y este ponerlos en común, consentirlos circular, nos une, nos enlaza—. No hay otra política (Y2K) que esta de la no identidad, de la comunidad post-territorio.

§ Todo esto no tiene nada que ver con el arte, ese viejo producto de una sociedad engañada, enfermiza, encandilada con su falsa imagen, con el doloso espectáculo de su propio existir enajenado. Toda persona sensata en nuestra época estará de acuerdo —sí— en que el arte ya no puede seguir justificándose como una actividad superior, o incluso como una actividad compensatoria a la que uno pueda honorablemente entregarse. Nada que ver con todo ello, por tanto, sino éstas prácticas de intercambio directo cuyo efecto es la mutua producción. Producir, para ser producido.

§ Ahora, no es sólo el objeto —esa inmundicia— lo que se ha perdido. Sino mucho más allá el propio fantasma que lo habitaba, la convención del sentido (cualquiera). Ya nada se intercambia por objeto interpuesto, ninguno de los flujos requiere algún soporte específico. Es por tanto el propio fantasma, como emblema de lo compartido, el que se desvanece. Nada certifica ya que nuestras visiones puedan encontrarse —todas espejismos cruzados—. La conversación es un sueño, acaso una política. Al otro lado de esa pantalla fría que es ahora nuestro único contacto con el mundo, la soledad es el otro rostro del que es nadie, fantasma evanescido. Construir comunidad, se ha dicho, podría ser la tarea política de

nuestra generación. Y acaso la única misión digna de las prácticas post.artísticas en este escenario desconfigurado.

NOTA DEL AUTOR Intercaladas en el texto, citas de Debord, Negt & Kluge y Agamben.

Vía www.arteleku.net

¿Una napsterización del arte?

Jose Luis Brea [26-10-06]

EN TODO ARTE, decía Paul Valéry, y corría por entonces el año 1928, hay una parte física que no puede contemplarse ni tratarse como antaño.

Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo actúen sobre el propio proceso de la invención, llegando quizás a modificar prodigiosamente la idea misma de arte.

Hoy, cuando casi ha pasado de aquella visionaria afirmación un siglo, la idea misma de arte sigue empecinada en reconocerse muy escasos cambios. Sin embargo, aquellas grandes novedades que Valéry predecía no han dejado de sucederse, acelerándose en nuestros días de un modo imparable, que muy probablemente acabará por otorgar la razón a las afirmaciones del entusiasta autor de La conquista de la ubicuidad.

Tres son las dimensiones, creo, en que el desarrollo actual de las tecnologías de producción y distribución de imagen están afectando a toda la técnica de las artes, y muy en particular a su materia, espacio y tiempo, en efecto.

Materia. La primera tendría que ver con la desmaterialización de las imágenes, con el hecho de que ellas ahora no dependen para existir en el mundo de cristalizar materializadas en soportes estables, sino que flotan fantasmizadas en el que es ahora su nuevo escenario de habitación natural, las pantallas. Asociado a ello, la cualidad de su reproducibilidad infinita, el hecho de que prácticamente sin gasto alguno estas imágenes (digitales) pueden reproducirse sin límite, de tal modo que la posibilidad de dejar atrás la economía de escasez (y opulencia) que presidía la lógica de su valor social se convierte ya, y cada vez más, en un hecho insoslayable.

Espacio. De ello se sigue una segunda gran transformación: la desubicación, el hecho de que para ser distribuidas ellas ya no requieren la mediación de un espacio, de un establecimiento-lugar (sea un museo, una galería, un espacio privado o público). Entre las condiciones puestas por las nuevas tecnologías de distribución de las imágenes está justamente su potencial de distribuirse ubicuamente, a través de redes que, como anunciaba Benjamin, salen al encuentro de su espectador, de su receptor, lejos ya de obligarle a desplazarse hasta ellas. Ciertamente que los museos y lugares del arte se rearmen contra esta pérdida de función asociada a la nueva propiedad distributiva de las imágenes desencarnadas: pero sólo lo logran a costa de aumentar sobre todo el valor exhibitivo (y de espectáculo) de las imágenes, mientras que su valor cognitivo se desliza al contrario y cada vez más a favor de la fuerza de archivo y distribución ostentada por las propias redes ubicuas, des-espacializadas.

Tiempo. Y finalmente, tercera gran transformación, la que se refiere al tiempo de las imágenes. Merced a las tecnologías de producción, las imágenes no sólo han aprendido a existir en el mundo temporalmente -flotando efímeras en sus pantallas- sino (y esto no es menos importante) que han conseguido además introducir la temporalidad en su propio espacio de representación. Las imágenes se han hecho ahora imágenes-tiempo, y con ello

han venido a alterar profundamente la misma lógica de su función simbólica. En vez de constituirse en promesas de eternidad (en dispositivos hechos para responder del impulso que le llevaba a Goethe a exclamar su conocido ¡detente instante, eres tan bello!), ahora las imágenes se constituyen para nosotros en melancólicos testimonios de contingencia, testigos de nuestro existir irrevocablemente efímero (nosotros los más efímeros, proclamaba Rilke, con un orgullo antifáustico que es quizás mucho más de nuestro tiempo).

Creo que, en efecto, estas tres grandes transformaciones no pueden dejar intacta nuestra misma idea del arte. Pero puede que, más allá, lo que realmente esté detrás de cambios tan importantes no sea sino, al mismo tiempo, un cambio fundamental para la economía de la visualidad, de las prácticas simbólicas y de producción cultural asociadas a nuestra relación con ella. Algo que, en efecto, no estaría muy alejado de ese proceso que, en el campo de la música, se describió con el nombre de su napsterización.

Que a lo que quede después de ello sigamos llamándole o no arte es quizás lo menos relevante. Lo fundamental es que todas las estructuras de su funcionamiento social y simbólico se habrán entretanto transformado profundamente. Y la pregunta sería: ¿estamos preparados para ello?

José Luis Brea es profesor de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo en la Universidad Carlos III de Madrid. Autor de La era postmedia y El tercer umbral. Ha obtenido el Premio Eusebi Colomer de Ensayo sobre el impacto social de las nuevas tecnologías por su libro Cultura_Ram (Gedisa).

Publicado originalmente en www.elpais.es

ORIGEN de Bleda y Rosa

Jose Luis Brea [22-07-06]

Más y mejor que ninguna otra, la serie “origen” de Bleda y Rosa realiza en todo su alcance el programa que subyace a su proyecto artístico: uno que lejos de cualquier pretensión paisajística u ornamental, está caracterizado por un impulso de indagación historiográfica que podríamos considerar cercano al espíritu de “materialismo absoluto” de Benjamin. Como para su angelus novus, la aproximación al objeto histórico viene marcada por la voluntad principal de rescatar en él una historia perdida, extraviada. Digamos que el “acto de conocimiento” que es propio del trabajo histórico tiene a la vez para él un cierto carácter “emancipatorio”, liberando en el ahora rastreado aquello que en el “origen” tenía tanta ansia de plenitud que su acontecimiento habría resultado entonces incumplido, acaso por utópico, quizás por intempestivo. Y que entonces se proyectaba hacia el futuro –para venir hasta nuestro ahora-, como anhelo, como fuerza de exigencia –y en ella origen.

Lo importante al respecto es que es en la obra de arte donde resplandece la capacidad de efectuar ese rescate, de lo que no puede verse en lo que se vé: de la presencia del pasado en la captura de un ahora para el que el acontecimiento pretérito es origen –porque su ahora es al cabo, de él despliegue, expresión. Así por ejemplo, la serie de los “Campos de Batalla” muestra localizaciones en las que tuvieron lugar algunos de esos característicos episodios épicos –las grandes batallas del pasado- en cuyo fragor se ha ido trazando la historia de los pueblos, dejando en la imagen que muestra el ahora un rastro imperceptible, que sólo por la fuerza rememoradora de la obra puede rescatarse.

En esta nueva y magnífica serie, la operación de rescate de una presencia del origen en esas localizaciones en que ella es, desde lo imperceptible, rastreada, apuntan nada menos que al que nos es más propio de todos esos orígenes: el nuestro como especie. Así en efecto lo que las imágenes muestran son, en su estado actual, algunos de los emplazamientos y excavaciones en los que, a partir del hallazgo de restos fósiles, han ido fijándose los rastros y las memorias del proceso de aparición del homo sapiens en la tierra, desde los tiempos de Darwin hasta nuestros días.

Sin duda algunas polémicas recientes podrán darle a esta indagación un relativo brillo de actualidad, pero es un brillo que palidece trivial cuando se pone al lado de la enorme belleza con la que la serie hace subir a evidencia –y es posible que ello sea el saber de emancipación que allí se rescata: que la naturaleza es mesiánica en su carácter efímero- lo nimio del advenir del hombre a la historia del mundo, enfrentado a la profunda solemnidad con que en la serie hace presencia la propia fuerza histórica de la naturaleza, de lo mineral. Acaso toda la grandeza sublime de estas fotos se percibe cuando uno las imagina el puro testimonio de esas fuerzas –y no tanto de la pasión de rastreo del propio ser cuyos titubeantes primeros pasos por la tierra certifican.

¿Qué vinieron estos hombres –los mismos que ahora escribimos o que leen este texto en este momento en esta revista- a hacer aquí, a estos lugares así fotografiados? ¿Acaso otra cosa que estas mismas fotos que, a la postre, solo de esa pregunta –sin respuesta posible alguna- y la imperecedera e inexorable vocación de hacerla logran dar testimonio?

Publicado originalmente en salonkritik.net

