

***MEDIACIÓN ESTÉTICA Y PRAGMÁTICA DEL SABER  
ARTÍSTICO.***

**Juan Martín Prada**

2003

## ÍNDICE

- 1. La orientación del conocimiento. Dominantes epistemológicos y ontológicos.*
- 2. La verdad de lo real. La evidencia de lo inevidente.*
- 3. La pretensión de verdad. El estatus gnoseológico del arte*
- 4. Función de las prácticas artísticas en el contexto social y cultural actual.*
  - 4.1. La nueva articulación arte y sociedad.*
  - 4.2. Inmanencia*
  - 4.3. Mediación*
- 5. Didáctica. Transmisión e inducción al conocimiento artístico.*

## ***1. La orientación del conocimiento. Dominantes epistemológicos y ontológicos.***

El *juego de las perspectivas* propio del pensamiento moderno fue el fruto de un intento de retar la propia complejidad de la experiencia de vida cuando no de superarla. También el resultado inevitable de la utilización de la hipótesis como eje central del pensamiento. Sobre ella se erigieron los dominantes epistemológicos que definieron la doctrina de la vanguardia. Ésta, sin embargo, anegada por la incertidumbre, la duda y la provisionalidad no pudo evitar perderse en el descubrimiento infinito de lo posible. En su empeño todo vacío en el conocimiento se rellenó con hipótesis, haciendo de ellas el falso y único límite de lo real. Aprendimos con Thomas Mann, Ter Braak, Gide, pero sobre todo con Proust, a participar en esa dolorosa tarea de la construcción de lo meramente posible. Hipótesis y contrahipótesis se alternaban en esa tarea descentradora del sujeto para que ésta pudiera ser, en un concepto distinto del espacio y el tiempo, centro simultáneo de perspectivas varias. Como si el conocimiento solo fuese posible atrapararlo a través de una disposición espacial u orientación determinada, que en su constante insatisfacción tuviese que ser modificada de forma continua. Con ello, al menos, se conseguía materializar un desesperado anhelo: el arte coincidiría con el mundo en su fractura, máxima expresión de la manifestación (“explosiva” como la definiera Adorno) de la conciencia oprimida, de aquella evidencia de lo inevidente.

No obstante, la progresiva pérdida de credibilidad de los presupuestos modernos no podía tener otra salida que el progresivo abandono del pensamiento hipotético y de todas sus implicaciones epistemológicas. La anticipación, característica del discurso de las Vanguardias - discurso que no era infrecuente se anunciara profético- fue dando paso a los nuevos aires de la precipitación. Las posiciones estéticas más ambiciosas no podrán evitar que la hipótesis moderna, disuelta ya frente a un viaje que se anunciaba de la sospecha y de la crítica, acabe siendo contradicha por la crisis llamada de lo posible. La nueva poética, en sus manifestaciones más radicales, exhibirá ahora las técnicas y artificios de la duda. La retractación ostentosa y visible y la ceremonia de la corrección serán el hogar de las nuevas carencias. Un enfoque ontológico del hombre y del mundo sustituirá la concepción epistemológica del todo, inservible ante el renacer de un ser que se da, que acontece. Acertadamente comentaba McHale que sólo era necesario empujar las cuestiones epistemológicas para verlas convertidas en cuestiones ontológicas. Si es cierto que las vanguardias habían llevado las posibilidades del arte hasta el borde, hasta el final del terreno disponible para ellas, este empujón supone su caída en el vacío. Una dimensión agobiante, ya ensayada por Beckett, en donde todo acaba

negándose, desdiciéndose de haber sido afirmado, de ocupar un espacio, de ser posible o incluso real. La retractación, concretada ahora como recurso en una corrección veleidosa y múltiple que ahora se muestra y tematiza, se hará especialmente patente en Thomas Bernhard, sobre todo en boca de su wittgensteiniano personaje Roithammer, y antes, incluso, en *El innombrable* de Samuel Beckett: “Esta mujer nunca me ha hablado, que yo sepa. Si he dicho lo contrario estaba en un error. Si digo lo contrario otra vez, volveré a estar equivocado otra vez. A menos que esté equivocado ahora”<sup>1</sup>.

Desde entonces, toda pretensión de conocimiento, toda seria intención de arte, va a apoderarse de ese vacío. Un vacío que, a pesar de la ausencia de enunciación afirmativa, ya no será la blanca hoja mallarmeana -espacio donde todo proyecto sugido de la hipótesis dejaba pasar el tiempo de su realización, sino esa página confusa, tachada por una reescritura que en su vano intento por afirmarse no deja más definición que la de la inestabilidad.

Este nuevo imposibilismo del arte más reciente eleva, según detectara Brian McHale ya a mediados de los 80, no tanto preguntas relacionadas con el grado de fiabilidad del conocimiento, acerca de la identificación del objeto o los sujetos del conocimiento, y que caracterizaron las prácticas artísticas de la modernidad: “¿qué hay que saber ahí?, ¿quién lo sabe?, ¿cómo lo sabemos y con qué grado de certeza?” sino preguntas relacionadas con un dominante eminentemente ontológico, que caracterizaría la producción artística postmoderna: “qué es un mundo?, ¿qué clases de mundo existen, cómo están constituidos y cómo los diferenciamos?..., ¿cuál es el modo existencial de un texto, y cuál es el modo existencial del mundo (o mundos) que proyecta?, etc.”<sup>2</sup>.

---

1 Samuel Beckett, *The Unnamable*, Grove Press, New York, 1958, p. 79.

2 Véase Brian McHale, “Change of Dominant from Modernism to Postmodernist Writing”, en *Approaching Postmodernism*, ed. Douwe W. Fokkema y Hans Bertens, John Benjamins, Amsterdam y Philadelphia, 1986. p. 60.

## ***2. La verdad de lo real. La evidencia de lo inevidente.***

*“para el conocimiento discursivo lo verdadero aparece sin disfraz, pero no lo puede poseer; en cambio el conocimiento que es el arte lo posee, pero como algo que le es inconmensurable”*

Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*

Independientemente, sin embargo, de la orientación de las cuestiones elevadas por las obras de arte, de la dramatización de las necesidades o de los objetos de conocimiento, no debemos olvidar el estrato previo, subyacente a esta orientación, que ofrece sus condiciones de posibilidad.

Seguramente nadie mejor que Theodor W. Adorno afrontó el análisis de la naturaleza del arte como conocimiento, así como del “contenido de verdad” que caracteriza y fundamenta, en su aspecto más esencial, toda obra de arte. Desde la perspectiva que su *Teoría estética* propone, la característica segura del arte contemporáneo no puede ser sino la imposibilidad de la transparencia. De hecho, el carácter enigmático de las obras de arte, bajo su aspecto lingüístico, consistiría en que las obras dicen algo a la vez que lo ocultan<sup>3</sup>. El arte como forma de ocultamiento actúa a través, sin embargo, de su aparente contrario: el juego de la hipervisibilidad, de la hipermostración. Este proceder consistiría, según el propio Adorno ejemplificara en su comparación con la carta de Poe, en que lo que la obra de arte oculta se hace manifiesto, porque, en definitiva, “al manifestarse se oculta”<sup>4</sup>. De ahí que en todos sus momentos más ambiciosos la actuación artística se plantee mediante un paradójico desvelamiento de las convenciones y recursos utilizados, como el juego de la visión del cristal duchampiano, en donde formaciones indeseables o máquinas solteras permanecen ocultas tras un espacio transparente.

En todo caso, el conocimiento que es el arte no es discursivo, su “verdad” no es reflejo de un objeto. Incumbe al artista, pues, más que la exposición de resultados o conclusiones, la exposición misma del carácter problemático del pensar y el conocer<sup>5</sup>. Sin embargo, contra el cierto desprestigio de las condiciones de verdad que esta afirmación puede suponer, lo que las obras de arte “auténticas” parecen, - nos dirá Adorno- aparece de tal manera que no puede ser engaño<sup>6</sup>. Se trata de continentes de un grado de intensa verdad, incluso del carácter mismo de su

---

3 Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1992, p. 162.

4 Ibid. p. 163

5 El papel del artista sería similar, pues, a la del filósofo. Véase, H. G. Gadamer, “La Verdad en las ciencias del espíritu”, en *Verdad y Método II*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1992, p. 43.

6 Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, cit. p. 176. Para Adorno, “el juicio discursivo no puede llegar a su verdad. Cuando esta verdad es auténtica, niega y transforma, con la apariencia, la obra de arte misma”. Ibid.

permanencia: “lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero”<sup>7</sup>.

El arte, por tanto, está abierto a la verdad, ésta es su contenido. Si el arte es conocimiento, solo puede serlo por su relación con la verdad. La “objetividad” de la obra de arte no sería otra cosa que su contenido de verdad y ésta la solución objetiva del enigma de aquélla<sup>8</sup>. Esta solución del enigma, sin embargo, nada tiene que ver con lo que las obras significan o pretenden<sup>9</sup> y poco coincidiría, según Adorno afirmara, el “contenido de verdad” con la idea subjetiva de su autor, es decir, con la intención del artista<sup>10</sup>. Su objetividad tampoco tendría nada que ver con la objetivación que determinados modos de interpretación de la obra de arte pueden hacer.

La gran dificultad del arte sería convertir la verdad de lo real en su propia verdad<sup>11</sup>. En todo caso, la tarea artística es un esfuerzo hacia esta objetivación: “Cuanto hay en ella de elevado sobre la intención subjetiva, cuando no dependa de su arbitrariedad, encuentra su correspondencia en una parecida objetividad que hay en el sujeto: sus experiencias en la medida que se sitúan más allá de su voluntad consciente. ...el propio y único concepto de realismo, que hoy ningún tipo de arte puede evitar, sería la lúcida fidelidad a esas experiencias. Si son suficientemente profundas se encontrarán, tras la fachada de la realidad o de la psicología, con la constelación de lo histórico”<sup>12</sup>. Por ello, la verdad de las obras de arte no puede pensarse más que como algo “transubjetivo que sea legible en esos en-sí que imagina el sujeto”<sup>13</sup>. Aunque la estratificación en la que se da el conocimiento en estética encontraría su primer estrato más hondo aún que la sublimación estética, “allí donde no llega la percepción viviente”<sup>14</sup>, no podrá dejar de ser subjetiva, en todo caso, la mediación que hay entre el contenido de las obras de arte y su composición<sup>15</sup>.

Esa verdad de la obra de arte no puede ser otra que la comunicación de lo incomunicable, la manifestación explosiva de la conciencia oprimida<sup>16</sup>. Por ello, las obras de arte son “la evidencia de lo inevidente, la comprensión de lo incomprensible”<sup>17</sup>. En ningún caso cabe la pretensión de que la tarea de la filosofía del arte sea clarificar lo incomprensible, sino tratar de entender la propia

---

7 H. G. Gadamer. *Verdad y Método I*, cit. p. 154.

8 Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, cit. p. 371.

9 Ibid. p. 370.

10 Ibid. p. 172.

11 Según Adorno, la cuestión es saber cómo la verdad de lo real se ha convertido en su propia verdad. Ibid. p. 368.

12 H. G. Gadamer, *Verdad y método II*. Cit. p. 172.

13 Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, cit. p. 369.

14 Ibid. p. 447.

15 Ibid. p. 369

16 Ibid. p. 258.

17 Ibid. p. 449.

incomprensibilidad<sup>18</sup>. La tarea prioritaria que se nos propone es no procurar la disolución del enigma, sino el descifrar su configuración<sup>19</sup>. La conclusión de estas afirmaciones nos lleva a ese cuestionamiento extremo desde el que Adorno pensaba el carácter enigmático del arte: si existe el sentido mismo o no, o, más allá, a la “renuncia a la idea del sentido”<sup>20</sup>.

---

18 Ibid.

19 Ibid. p. 164.

20 Ibid. p. 203.

### 3. La pretensión de verdad. El estatus gnoseológico del arte

*“¿No ha de haber, pues, en el arte conocimiento alguno? ¿No se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la de la ciencia, pero seguramente no subordinada o inferior a ella? ¿Y no estriba justamente la tarea de la estética en ofrecer una fundamentación para el hecho de que la experiencia del arte es una forma especial de conocimiento?. Por supuesto que será una forma distinta del conocimiento sensorial que proporciona a la ciencia los últimos datos con los que ésta construye su conocimiento de la naturaleza; habrá de ser también distinta de todo conocimiento racional de lo moral y en general de todo conocimiento conceptual. ¿Pero no será a pesar de todo conocimiento, esto es, mediación de verdad?”*  
H. G. Gadamer. *Crítica de la abstracción de la conciencia estética.*

Ciertamente, no es el juicio, sino la pregunta lo que tiene prioridad en la lógica. Una consigna sobre la que Gadamer se apoyaba evidenciando que la comprensión de un enunciado debe tener como norma suprema la comprensión de la pregunta a la que responde<sup>21</sup>. Parece indiscutible que la propuesta artística está directamente ligada a la producción de la inestabilidad de la nueva pregunta, a la producción de interrogaciones. Los paréntesis que el arte crea en la realidad y en sus discursos son siempre, qué duda cabe, interrogativos.

Siglos atrás Aristóteles había situado las expresiones de la poesía en lo no proposicional, quedando distanciadas del ámbito del conocimiento, al no poder ser consideradas ni falsas ni verdaderas<sup>22</sup>. De la misma manera, también la posterior validez del concepto nominalista de la realidad, resultado inevitable de la crítica de Kant a la metafísica dogmática, implicará que el ser estético no se pueda concebir más que de una manera insuficiente e incorrecta<sup>23</sup>.

Sin embargo, el carácter interrogante de las expresiones del arte, la producción de nuevas cuestiones sobre la naturaleza del ser humano y de su mundo, apunta a un conocimiento como reconciliación de distintos saberes. Queda esta forma de conocimiento, pues, enfrentada a la hoy cada vez más extendida relación entre situación y verdad que ha promocionado en torno a las teorías del pragmatismo, que ven como nota distintiva de la verdad el saber afrontar una situación, es decir, el hecho de que la “fecundidad” de un conocimiento deba comprobarse “en su capacidad para despejar una situación problemática”<sup>24</sup>.

---

21 H. G. Gadamer. *Verdad y Método II*. cit. p. 58.

22 Aristóteles, “De interpretatione”, en *The Works*, ed. Por W. D. Ross, Oxford, 1967.

23 Véase H. G. Gadamer. *Verdad y Método I*, p. 123.

24 H. G. Gadamer. *Verdad y Método II*. cit. p. 59.

En el lugar opuesto a esta perspectiva pragmática y resolutive del conocimiento, se hallan todas las que consideran al arte como modelo para las llamadas “ciencias del espíritu”. Para éstas, el conocimiento parece ser más afín a la intuición del artista que al enfoque metodológico de la investigación científica<sup>25</sup>. No en vano, la tarea de la estética sería, como explicita Gadamer en su “Crítica de la abstracción de la conciencia estética”, la de ofrecer una fundamentación para el hecho de que la experiencia del arte es una forma *especial* de conocimiento. Tras esta posición trata de consolidarse también el reconocimiento, ya presente en la estética de Hegel, de que la tarea de la estética es la de justificar en la experiencia del arte el conocimiento mismo de la verdad<sup>26</sup>.

Se exige, por tanto, la aceptación de que la corrección o la verificabilidad de la proposición en el caso del arte se oriente hacia su contenido de verdad. Una relación entre conocimiento de la verdad y enunciabilidad, sin embargo, no evaluable mediante la verificabilidad de sus enunciados<sup>27</sup>. Por el contrario, lo que el arte sería capaz de aportar es, precisamente, ese momento previo a la influencia de la “incidencia de la demostración” presocrática, ése que, recordando al mejor Nietzsche, podría describirse como el tiempo en el que una “soberana autocerteza se limitaba a señalar y decir, sin demostración alguna”<sup>28</sup>.

Ciertamente, la verdad de la obra de arte no puede ser enunciada más que en su propia manifestación. No por ello, sin embargo, podemos dejar de lado las diferentes teorías que han tratado de determinar los elementos sustentantes de una teoría del conocimiento artístico, la identificación de los principios gnoseológicos que les serían propias, así como los procesos que concretan su naturaleza.

En primer lugar, una de las más importantes de estas vías de análisis de la relación arte y conocimiento, y quizá la más influyente en el desarrollo de la teoría de las artes, es la que plantea que el estatuto cognoscitivo del arte depende, fundamentalmente, de que éste revela universales, de que los hace manifestarse, invitando a su contemplación, induciendo a una reflexión sobre ellos. Es decir, que la obra de arte revelaría la esencia de las cosas, -como afirmara, entre otros, el propio Gadamer en su teoría de la mimesis- al tiempo que da existencia a nuevos universales nunca antes ejemplificados.

---

25 Ibid. p. 44.

26 H. G. Gadamer. *Verdad y Método I*, cit. p. 139. “El contenido de verdad que posee toda experiencia del arte está reconocido aquí de una manera soberbia, y al mismo tiempo está desarrollada su mediación con la conciencia histórica. De este modo la estética se convierte en una historia de las concepciones del mundo, esto es, en una historia de la verdad tal y como ésta se hace visible en el espejo del arte. Con ello obtiene también un reconocimiento de principio la tarea que hemos formulado antes, la de justificar en la experiencia del arte el conocimiento mismo de la verdad”. Ibid.

27 H. G. Gadamer. *Verdad y Método II*. cit. p. 56.

28 Ibid. p. 52.

Los puntos más fuertes de esta aproximación teórica podemos localizarlos en la identificación del conocimiento de la verdad con el conocimiento de la esencia, al que el arte se consideró sirve de manera “hartamente convincente”<sup>29</sup>. La mimesis poseía así una fuerte vinculación con la estética que acabaría debilitándose hasta casi su total pérdida con el nominalismo y con el nuevo concepto de realidad que éste irá imponiendo<sup>30</sup>.

La transformación que la mimesis supone sería, de esta forma, hacia lo verdadero: “No es un encantamiento en el sentido de un hechizo que espere a la palabra que lo deshaga sino que se trata de la redención misma y de la vuelta al ser verdadero. En la representación escénica emerge lo que es. En ella se recoge y llega a la luz lo que de otro modo está siempre oculto y sustraído”<sup>31</sup>.

La mimesis del arte se inundaba de verdad al captar el mundo libre de cualquier reacción subjetiva, de todo aquello que sería contingente, efímero o fortuito, al orientarse hacia lo universal y necesario, tal y como Platón exigía a la actividad del artista.

La relación mímica original del arte supondría no sólo el que lo representado esté ahí, sino también que haya llegado al ahí de manera más auténtica<sup>32</sup>. La imitación y la representación no podrían ser reducidos simplemente a la repetición de la copia, al ser verdadero conocimiento de la esencia<sup>33</sup>. Recordemos que es ésta la razón por la que el conocimiento (*episteme*) aparecería diferenciado de la mera opinión (*doxa*), precisamente en el hecho de que es “captación de las formas eternas”. Esta aprehensión de los “principios universales de la existencia” es la de las cosas en su “deber ser”. El artista en su actividad, inducida en la inspiración de las musas, su locura (manía), sería capaz de llevarle a la intuición de lo verdadero, más allá del conocimiento ordinario de la realidad.

No obstante, serían insuficientes estas afirmaciones si no valoramos adecuadamente un aspecto fundamental, predio también de la teoría platónica: el conocimiento esencial es entendido como un reconocimiento<sup>34</sup>. Gadamer, al observar que eso que conocemos históricamente lo somos nosotros mismos en el fondo, no dejaba de evidenciar cómo el conocimiento propio de las ciencias del espíritu implica siempre un *autoconocimiento*: “Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en

---

29 H. G. Gadamer. *Verdad y Método I*, cit. p. 160.

30 Ibid. p. 160.

31 Ibid. p. 156.

32 H. G. Gadamer. “La Transformación del juego en construcción y la mediación total”, en *Verdad y Método I*, cit p. 159.

33 Ibid.

34 Ibid.

qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo”<sup>35</sup>. Por supuesto, se trata de conocer algo más de lo ya conocido.

Según Monroe C. Beardsley, no obstante, esta teoría de la revelación de universales, si bien parece correcta al plantear que las cualidades presentadas por objetos estéticos pueden convertirse en los datos de un futuro conocimiento, sería errónea al plantear que la presentación o recepción de dichas cualidades constituyan por sí mismas un acto de conocimiento<sup>36</sup>. Beardsley reclamaba así, por considerarlo imprescindible, la existencia de un criterio de verdad que no encuentra en la práctica artística, considerándola carente, de esta forma, del elemento clave sobre el que el conocimiento se produce. La experiencia de la intuición queda restringida en sus escritos al papel de producción de hipótesis, considerando que las pretensiones epistemológicas del arte caen en esa diferenciación entre convicción intuitiva y conocimiento verdadero.

En todo caso, y frente a este enjuiciamiento claramente imposibilista de un estatus cognoscitivo del arte en su relación con la intuición, del que los planteamientos de Beardsley serían uno de los más claros ejemplos, bastaría referirnos al sentido que al término intuición le da Henri Bergson para situarnos nuevamente al otro lado de la negación de la relación entre intuición y conocimiento verdadero: “esa especie de simpatía intelectual por la que uno se traslada al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y, por consiguiente, de inexpresable”. Un conocimiento, por tanto, no conceptual, como convicción inmediata, en el que no hay razonamiento ni inferencia, y que, sin embargo, se afirma como la forma más alta de conocimiento, la única que puede revelarnos principios esenciales.

Por todo ello, aunque el conocimiento intuitivo no puede ser sometido a traducciones o explicaciones fuera de la propia experiencia de la intuición, dado que ello supondría su desvirtuación, no podemos proferir su alejamiento de la experiencia del conocimiento. Partiendo de aquí, podemos, incluso, y regresando a la propuesta gadameriana, admitir que la comunicación no es en realidad transmisión de conocimientos mediante pruebas categóricas, sino, como la propia práctica artística, el trato de una existencia con otra.

Esta postura, en su evolución, sería pensable como la progresiva aceptación de un marco cada vez más diferente en el que las prácticas del conocer tienen lugar a través de una interacción lejana ya de cualquier forma del sometimiento o de la autoridad epistemológica. Frente a los dictados de la verificabilidad, y de la

---

35 Ibid. p. 158.

36 M. C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the philosophy of criticism*, Hackett, Indianapolis, 1991. p. 383.

jerarquía de los enunciados, parece plantearse una agonística del lenguaje, hacia la que emigra el sentido y el conocer.

Todo parece acabar por rendirse a ese sentir instantáneo de la experiencia, de infinitas correspondencias lingüísticas, que suceden en un ámbito que no podemos definir más que como un *afuera riguroso*.

Lo más importante es ese proceso de contextualización, de dependencia absoluta de otro, de otra cosa, o de otro tiempo, que implica además esa recuperación de la perspectiva, que nos arroja a una poética estrictamente ontológica, liberada del determinismo de la metáfora. La forma y el sentido se vuelven procedimiento de lenguaje, juego de lenguaje en contexto y, finalmente, “lenguaje sobre lenguajes existentes”<sup>37</sup>

Recordemos que la “ética de la debilidad” que toda la nueva situación conlleva sueña con un proceso de superación del sujeto, que se llevaría a cabo no mediante aquel proceso dialéctico, característicamente moderno, sino mediante un proceso de autorreconocimiento del propio sujeto, que devendría finalmente, *transparente a sí mismo*. Un proceso, en definitiva, de desocultamiento del ser que al final lo desvelaría como lenguaje. Nunca más, parece, podremos soñar con el sujeto como realidad cerrada, como sujeto fuerte, como estadio previo a la comunicación. Se evidencia así como poco a poco, el lenguaje ha ido ocupando, quizá ya para siempre, el espacio del sentido, sin mantener ninguna subordinación ante él, como había diagnosticado Lacan tiempo atrás.

Los criterios de validez intersubjetiva se van haciendo pedazos, desplazándose hacia su interacción fragmentaria. Nos damos cuenta cómo desde Wittgenstein a Vattimo todos parecen estar de acuerdo en que los “nuevos umbrales de legitimación” sólo puedan ser formulados por paralogía y recursos agonísticos, que sólo criterios de validez contexto-dependientes puedan ser establecidos como formas del conocer.

Al igual que sucede en el campo de las nuevas prácticas artísticas vinculadas a la instalación, predominan cada vez más los diferentes órdenes espaciales que son propios de la “incompatibilidad” postmoderna. Entre sus elementos se establecen unas relaciones que sólo podemos denominar de “arrastre”. Nos acercamos hacia un nuevo concepto de lo yuxtapuesto que pone fin a toda temporalidad perspectivista. De hecho, parece que se plantea ahora el carácter espacial de la historia, así como el de los mecanismos con los que evitamos “pensar históricamente”<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Véase C. Buci-Glucksmann, “Hacia una estética de las complejidades”, en *Otra mirada sobre la época*, Francisco Jarauta (ed.) Colección de arquitectura, Murcia 1994

<sup>38</sup> Fredric Jameson, *Teoría de la Postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996, p. 297

De hecho, el concepto de espacio en la Teoría de la Postmodernidad se presenta esencial, especialmente para Jameson, quien siempre ha defendido la idea del espacio como una dominante existencial y cultural, una característica o principio estructural tematizado y destacado en nuestro tiempo. Como plantearíamos al proponer la existencia de un nuevo tipo de alegoría “horizontal” en el campo de las artes, todo intento de combinar los compartimentos inconexos del universo social y material que se dan cita en la postmodernidad, provengan de diferentes momentos del tiempo histórico o existencial, no puede realizarse siguiendo una escala temporal sino sólo saltando “hacia delante y hacia atrás en un tablero que concebimos en términos de distancia”<sup>39</sup>. Como punto de partida Jameson toma la noción propuesta por Henri Lefèbvre<sup>40</sup> de un nuevo tipo de imaginación espacial “capaz de enfrentarse al pasado en nuevos términos y de leer sus secretos más ocultos en la plantilla de sus estructuras espaciales - cuerpo, cosmos, ciudad - todo lo que señalaba la intangible organización de las economías y formas lingüísticas culturales y libidinales”<sup>41</sup>.

Las pretensión de conocimiento rechaza hoy la orientación *interdisciplinar* o sintética del todo. De hecho, los elementos que conforman las obras de arte más acertadas, mantienen esa difícil tensión que, al límite, nace del intento de mantenerse íntegras al mismo tiempo que dibujan un espacio de disolución, de fuerte conciencia de un final<sup>42</sup>. Se tratará de conjuntos que se muestran como cuerpos desmembrados, cuyos elementos se presentan sorprendentemente autónomos, íntegros, quizá por ser aquél irreconstruible -adolecemos de elementos que testifiquen su origen, ni siquiera su posible existencia<sup>43</sup>. En este sentido, bien podríamos referirnos a esa diferenciación y especialización (o semiatomatización) de la realidad previa a la “esquizo-fragmentación” posmoderna que ocurre en la psique y que Jameson definirá años más tarde (1991) como “una coexistencia no tanto de mundos múltiples y alternativos como de borrosos conjuntos inconexos y subsistemas semiautónomos que se siguen traslapando perceptualmente, como hipnóticos planos de profundidad en un espacio multidimensional”<sup>44</sup>.

El conocimiento en las sociedades actuales, sin embargo, nada tiene que ver con la fragmentación. Éste sería un término, quizá demasiado débil y primitivo, probablemente también demasiado “totalizador”. Según Jameson, “ya no se trata de

---

<sup>39</sup> Ibid. p. 295

<sup>40</sup> *La production de l'espace*, París 1974.

<sup>41</sup> Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, cit. p. 286. Véase también E. Soja, *Postmodern Geographies*, Londres, 1989.

<sup>42</sup> J. L. Brea ve en ella el fin del sujeto fuerte e integrado, del sueño aurático del objeto y de la disciplina "como espacio autónomo del conocimiento" en *Nuevas Estrategias Alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1992, p. 63.

<sup>43</sup> En este sentido parece obligado recordar la definición de escritura propuesta por Barthes: "la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, en el que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe", en Roland Barthes, "De la obra al texto", en *El susurro del Lenguaje*, Paidós Comunicación, Barcelona 1994, p.65.

<sup>44</sup> Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, cit. p. 294

la desintegración de una antigua totalidad orgánica preexistente, sino de la aparición de lo múltiple de maneras nuevas e inesperadas, fujos inconexos de acontecimientos, tipos de discurso, modos de clasificación y compartimentos de la realidad”<sup>45</sup>. Un intento de unificar este encuentro sólo podría ser entendido como un deseo de representación. Quizá por ello, toda pretensión de conocimiento se asemeja enormemente con la del proceso de producción artística: autopoisionarse frente a la *realidad*, pero sin padecer nostalgia alguna de totalidad ni de unidad, de una reconciliación del concepto y la sensibilidad, de experiencia transparente y comunicable, algo que, evidentemente, nos separará poco a poco de las propuestas de Adorno. Su intención, recordémoslo, era la de restaurar la unidad de las "esferas de valor" de la ciencia, la moral y el arte. Esta unidad recobrada asumía el término de "reconciliación". Lyotard, sin embargo, al igual que Wellmer<sup>46</sup>, afirma que el reconocimiento de la irreconciliabilidad e incommensurabilidad de los juegos de lenguaje "tanto en el sentido kantiano de una separación de razón teórica, práctica y estética (discursos científico-moral y estético) como en el sentido wittgensteiniano de una pluralidad de juegos de lenguaje "locales" exige la aceptación de una "agonística del lenguaje"<sup>47</sup> y conduce a un politeísmo de valores, a una exaltación del valor de la opinión y a la no "deseabilidad" de un consenso general.

Una irreconciliabilidad que es la que acontece en las mejores obras de arte de nuestro tiempo. Éstas, por un lado, niegan el valor utópico de la apariencia estética (contradiendo de esta manera la propuesta de Adorno) pero al mismo tiempo niegan también la vinculación del arte a lo sublime, que defiende Lyotard ("para hacer visible algo que puede ser pensado pero no representado: esta es la meta de la pintura moderna"<sup>48</sup>). Con todo ello se niega la existencia de lo absoluto tras la apariencia estética que tanto Lyotard como Adorno propondrían. Una negación que, por otra parte, ya Barthes había dejado clara respecto a todo textualismo: "la infinitud del significante no remite a ninguna idea de lo inefable (de significado inabarcable), sino a la idea de juego; el engendramiento del significante perpetuo (a la manera de un calendario perpetuo) en el campo del texto (o más bien cuyo campo es el Texto) no se realiza de acuerdo con una vía orgánica de maduración, o de acuerdo con una vía hermenéutica de profundización, sino, más bien, de acuerdo con un movimiento serial de desligamientos, superposiciones, variaciones"<sup>49</sup>. Por todo ello, la multidimensionalidad planteada por el arte actual no puede ser entendida como coexistencia de sentidos, sino como propondría Barthes acerca del texto, como paso, travesía: lejos de depender de una interpretación se fundamentaría en "la pluralidad estereográfica de los significantes que lo tejen"<sup>50</sup>.

---

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> A. Wellmer, "La Dialéctica de la Modernidad y Postmodernidad", cit. p.134.

<sup>47</sup> J. F. Lyotard, *La Condición Postmoderna*, Madrid, Cátedra, Madrid 1993.

<sup>48</sup> J.F. Lyotard, *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?*, Tübingen, 4, p. 140.

<sup>49</sup> R. Barthes, "De la obra al texto", en *El susurro del Lenguaje*, Paidós Comunicación, Barcelona 1994. p.76.

<sup>50</sup> Ibid.

## **4. Función de las prácticas artísticas en el contexto social y cultural actual.**

*Preguntaremos a la experiencia del arte qué es ella en verdad y cuál es su verdad, aunque ella no sepa lo que es y aunque no pueda decir lo que sabe; también Heidegger planteó la cuestión de qué es la metafísica en oposición a lo que ésta opina de sí misma. En la experiencia del arte vemos en acción a una auténtica experiencia, que no deja inalterado al que la hace, y preguntamos por el modelo de ser de lo que es experimentado de esta manera.*

H. G. Gadamer. *Verdad y Método I*

### **4.1. La nueva articulación arte y sociedad.**

La industria de la cultura promociona un concepto de arte en el que aparece reducido al papel de mero entretenimiento, en virtud del cual fabrica sus productos “como sistemas de estímulos”<sup>51</sup>. De esta forma, es cada vez más difícil continuar identificando la vanguardia cultural con la resistencia al ‘status quo’, dado que aquélla parece quedar, cada vez más, liberada de la obligación política de participar en cualquier proyecto colectivo por “la emancipación humana”<sup>52</sup>.

Durante las décadas anteriores, la función de las prácticas artísticas menos apegadas a esa industria del espectáculo había quedado reducida a una insatisfactoria mediación simbólica de las proyecciones mitóticas de la sociedad, irrealizables en el ámbito de lo político<sup>53</sup>. Seguimos hoy, desde luego, apreciando la pervivencia de la concepción mediática de lo simbólico, garantía mantenedora una diferencia radical entre los procedimientos, estrategias y fines de la política y la cultura. La disolución de esta diferencia seguirá siendo el objetivo principal de las prácticas artísticas más radicales de los últimos años y su propuesta programática más ambiciosa. Un movimiento centrípeto frente a la presión centrífuga que ha conseguido proyectar lo cultural hacia la exterioridad de la esfera social, allá donde sus posibilidades de actuación comprometedoras quedan neutralizadas.

El fundamento de la información, que para las consignas situacionistas no podía ser sino el lenguaje que ha perdido toda referencia inmediata a la totalidad<sup>54</sup>, es el paradigma de la estrategia política de nuestro tiempo. La política del detalle,

---

51 Theodor W. Adorno. *Teoría Estética*, cit. p. 346.

52 Alex Callinicos, “¿Postmodernidad, Post-estructuralismo, post-marxismo?”, en *Modernidad y Postmodernidad*, ed. J. Picó, Alianza, Madrid, 1994. p. 263.

53 Ver Andrés Ortiz Osés, “Románticos e ilustrados en nuestra cultura” en *En torno a la Postmodernidad*, Antropos, Barcelona, 1990.

54 *Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, La Piqueta, Madrid 1977. p. 289.

de lo particular, es uno más de los resultados de la evolución de la ideología política de la propiedad privada y, seguramente, también una de las nuevas y más eficaces formas de su reforzamiento.

Parece evidente que nuestras sociedades han dejado de ser las sociedades de la información para convertirse en las de los medios de acceso a la información. De ahí que las prácticas artísticas más críticas parezcan orientarse cada vez más hacia una conciencia que indaga cuál es el precio pagado por nuestro acceso a la realidad.

Esta orientación de la crítica sustituye a la que fue más frecuente y que caracterizó a las dos décadas pasadas, centrada en un nuevo repliegue de la teoría y de la práctica artística hacia su propia esfera de producción, que retomaba nuevamente algunas de las críticas lanzadas por la vanguardia más radical, entre ellas la referida a la institución arte y a la política implícita en ella y en sus procesos de mediación. Un nuevo paso, en definitiva, hacia el análisis de la política implícita en lo estético y en la institución cultural, que se apoyaba en la reflexión sobre los procesos y significados derivados de los momentos ya aparentemente irreversibles de neutralización del potencial revolucionario de los movimientos de vanguardia y neovanguardia, desde el dadaísmo a las prácticas conceptuales, así como las causas de su descrédito a nivel socio-político. Una crítica que sustituía a la de las ideologías y que derivaba hacia la de las formaciones discursivas y de los procesos de mediación y control de la cultura y la historia.

Hoy sin embargo, la virtualización de las relaciones sociales y de la comunicación es creciente, debilitándose aquel impulso crítico en una deslocalización espacial y ontológica que es la propia de las nuevas redes telemáticas. Una virtualización que no oculta, desde luego, una peligrosa pérdida de lo real o al menos su sustitución. Se sigue una disolución definitiva de toda contradicción, amparada por una concepción trágica del tiempo y de la historia. En ella desaparece la posibilidad de lo real como espacio de oposiciones y fricciones, estructurada en torno a una continuidad telemática que impide la percepción ya de contradicción alguna.

La crisis, lejos de ser ámbito de revelación de lo real, aunque fuese de su más doloroso rostro, y de la que siempre se nutrió el arte, es ahora la escenografía ideal de la sociedad de los medios, que muy bien ha sabido acoger lo inesperado de la catástrofe no como negación del espectáculo sino como la negación de lo real.

Ya nos avisaba Baudrillard de que llegaríamos a creer en la realidad solo para adaptarla a nuestros intereses particulares<sup>55</sup>. Cuando esto se ha conseguido o ya

---

55 Esa venganza que Baudrillard atribuye a la propia realidad contra “quienes reclaman creer en ella con el único propósito de finalmente trasformarla”, en “Radical Thought” Cit.

no es necesario, se reclama el principio de la virtualidad como campo exclusivo de las acciones y de las esperas, como lugar único de los efectos del mundo. El apego a la realidad, sin embargo, se intensifica, justificándose mediante el desarrollo de sus más precisas representaciones. Su carácter hiperreal, lejos de ser un modo de controlar o conocer el mundo, no deja, sin embargo, de proyectarlo todo hacia el campo de la falsedad y la lejanía.

Un cambio que bien podría ejemplificarse, de forma paralela, a lo sucedido a la fotografía. Ésta, que explotó siempre su apego a la verdad empírica, para, a través de ella, poder “imponer sus ficciones”<sup>56</sup>, vinculada siempre al recuerdo, a lo que ya no está, o a lo que fue dejado por lo que estuvo aquí, es sustituido ahora por la imagen digital, una imagen que es la de un “siendo aquí”<sup>57</sup>. En definitiva, esta nueva reproducción de lo real se ve seguida por una inevitable eliminación de la experiencia de lo real. El poder de esa tendencia a la sustitución es enorme, y es el impulso motriz de las más complejas aspiraciones técnicas y cibernéticas. Este impulso subyace también bajo las diferentes formaciones de toda la nueva práctica de representación.

Incluso el procedimiento de análisis científico está hoy vinculado a este principio de la virtualidad. Fenómenos y situaciones de la realidad son analizados a través de precisas simulaciones. De los primeros simuladores, basados en la reducción de escala de los objetos y de los entornos y condiciones reales que debían ser sometidas a estudio, se ha llegado a la posibilidad de la simulación informática de objetos y circunstancias. En ésta no es necesaria ya la traducción de comportamientos ni efectos materiales captados por sensores a formulaciones matemáticas, sino que la propia simulación, todo su proceso, es ya cálculo puro. Simulación y cálculo se producen simultáneamente. Producción de circunstancias, registro de efectos y conclusión matemática pertenecen al mismo momento.

La simulación, un “empirismo inverso”, empirismo de lo posible, hoy es de extrema precisión. Su consecuencia inmediata es que las demostraciones, las previsiones a las que se dedica ya no parecen a priori formar parte de la realidad sino de su simulación<sup>58</sup>. La hiperrealidad, tejido de exactitudes, sólo puede corresponder a ella. Tan sólo el exceso de precisión puede denotar la carencia de realidad. De ahí que el campo de atribuciones de lo no exacto, de lo no

---

56 Como afirma Roy Ascott, “la fotografía ha usado el alias de la verdad para imponer sus ficciones”, en “Photography at the Interface”, en *Electronic Culture*, T. Druckrey (ed.). p 165.

57 Como plantea Bill Nichols “La simulación del computador sugiere un ‘siendo aquí’, ‘habiendo venido de ningún lugar’, de lo que representa”, en “The Work of culture in the Age of cybernetic Systems”, en John Thornton Caldwell (ed.), *Theories of the new media. A Historical Perspective*, The Athlone Press, London, 2000. p. 98

58 Para Jean Baudrillard, “Algo que ha sido programado minuciosamente ¿tiene alguna posibilidad de llegar a producirse? Una verdad demostrada minuciosamente ¿Tiene todavía alguna posibilidad de ser verdadera?” en *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Anagrama, Barcelona 1991. p. 29.

previsible, de lo aproximado, se constituya en el campo ontológico de lo real, para la que necesita, sin embargo, un sostén complementario.

En esta labor, la virtualidad ha sustituido a la fantasía como el último soporte de la realidad. La fantasía (de *phantasiam*, imagen) proceso de actualizar lo real aún no percibido, o lo puramente posible, de representar en la conciencia del sujeto algo que no es dado sensorialmente, yendo más allá de lo percibido hasta ahora por él, se exterioriza. El sujeto se convierte en espectador de ese proceso. La virtualidad debe, de esta manera, perder progresivamente la connotación de la condición de lo falso, de mera apariencia o simulación, cada vez más frecuente en nuestra cultura, para recuperar su más preciso significado de potencial de ser. Lo virtual como lo que es en potencia pero no en realidad y como dinámica, de la misma manera que en ingeniería se denomina desplazamiento virtual al desplazamiento posible de un sistema mecánico cualquiera. De hecho, sólo desde esta concepción podemos entender cómo la disuasión, forma relativista de conflicto según Virilio, supone esa “transferencia de la guerra de lo actual a lo virtual”<sup>59</sup>, es decir, a lo que aquélla podría llegar a ser. No aceptemos, sin embargo, como se ha propuesto, que la primera víctima de la guerra sea la verdad. La guerra es, por el contrario, productora de los efectos de la verdad. En ella se desocultan los designios de la cultura del espectáculo convirtiéndola en el espectáculo de la verdad. En la guerra todo sucede verdaderamente, puesto que la acción no repetible (la destrucción) nunca puede ser falsa.

Del carácter irrepresentable de lo real a la ausencia positiva inherente en la anticipación virtual. Una nueva complejidad ahora convertida en argumento de muchas de las manifestaciones artísticas, afrontada no tanto desde sus bases ontológicas, sino en su experiencia, en las posibilidades de experimentación que pueda ofrecer.

En el campo de las prácticas artísticas, la evolución de estas consignas es obvia, por ejemplo, en las propuestas de Toyo Ito sobre los límites y fronteras de la virtualidad y la realidad, que progresivamente dejan paso al más complejo análisis de los contextos específicos de la realidad virtual y de sus posibilidades de intervención.

Imposible, en cualquier caso, sería entender la génesis de estas nuevas situaciones, sin considerar la definitiva instauración de un nuevo concepto de lo *colectivo*, implícito en los nuevos acontecimientos sociales y políticos, y especialmente relacionados con el desarrollo de problemas vinculados a la nueva sociedad de las redes de telecomunicación, y también a la inmigración y a las relaciones entre el tercer mundo y los países más desarrollados. Este nuevo concepto -una especie de extensión social- no hubiera sido tampoco posible sin la ingente liberación de la comunicación tanto a nivel técnico como político, que acontece ya desde principios

---

59 Paul Virilio, *La máquina de la visión*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 87.

de los ochenta, y que abría camino a una efectiva experiencia de la individualidad como multiplicidad.

De esta forma, la experiencia del presente se distingue por una nueva disposición generalizada ya de los sujetos frente al mundo, una actitud de intérpretes de un espectáculo, sin duda fascinante por intensivo, por la que claudicamos definitivamente ante la complejidad, en detalles, de la experiencia. Se evidencia cómo el gran problema nace hoy en una alteración de las proporciones y de las escalas, que convierte al todo en un ente indeseable. Esa alteración proporcional es la que quizá hace de lo real algo inalcanzable. El sujeto, al contrario de la Alicia del *país de las maravillas*, parece tener siempre la escala inadecuada para poder acceder a él.

En todo caso, se acepta que el verdadero camino no es el establecimiento de unas nuevas bases de la relación entre el pensamiento y el mundo, sino un replanteamiento del "sentido del ser". Se hace obvia la permanencia de esa nueva concepción del sistema social que, carente de mecanismos globalizadores o unificadores de un proyecto, no puede sino verse volcado de nuevo en el individuo y en su contexto social más inmediato: el espacio cotidiano<sup>60</sup> regido por "la lógica de lo doméstico"<sup>61</sup>. La sociología de la vida cotidiana que de ella nace pretenderá integrar lo que está más cerca, proponiendo, y esto es uno de sus conceptos fundamentales, el término "inventar" en el sentido de "in-venire" como una acción que debe "resaltar todos estos fragmentos, estas situaciones mínimas, estas banalidades que, por sedimentación, son lo esencial de la existencia"<sup>62</sup>. Un tiempo que, evidentemente, exige también tener en consideración todo lo que era de rigor considerar como "esencialmente frívolo, anecdótico o sin sentido."<sup>63</sup> Una importante transformación que a nivel filosófico y social tomaría cuerpo en torno a "la sustitución del *Erlebnis*, el *pathos* por la experiencia vivida por la *Erfahrung*, por la experiencia como viaje (*Fahrt*) en la que se comparten y acumulan valores comunes"<sup>64</sup>.

---

60 Vattimo propone que, frente al planteamiento metafísico del problema del inicio o frente al de uno metafísico-historicista de tipo Hegeliano, habría que optar por otro: "un procedimiento de corte 'empirista', pero desprovisto de cualquier intento de iniciarse con una cierta experiencia pura o purificada de todo condicionamiento histórico-cultural. La experiencia de la que debemos arrancar, y a la que debemos mantenernos fieles, es la de lo que cabría calificar como cotidiano; experiencia que se presenta siempre cualificada desde el punto de vista histórico y preñada de contenido cultural". Ver "Dialéctica, diferencia y pensamiento débil", en *El Pensamiento Débil*, Madrid, Cátedra, 1990, p.19.

61 Como han afirmado Allan Kaplan y Kristin Ross: "Lo político, al igual que la carta robada, está escondida en lo diario, exactamente donde es más obvio: en las contradicciones de la experiencia vivida, en los más banales y repetidos gestos de la vida diaria, -el viaje al trabajo, el recado, la cita. Es en medio de lo más profundamente cotidiano, en el espacio en el que las relaciones de producción son incansablemente producidas, donde tenemos que buscar la cristalización de las aspiraciones políticas." en "Introduction" *Yale French studies*, nº 73, 1987.

62 M. Maffesoli, "La socialidad en la Postmodernidad" en *En torno a la Posmodernidad*, Barcelona, Antropos, 1991.

63 Ibid.

64 Remo Bodei, "Pensar el futuro: Individualismo y valores morales de la Sociedad

La historia es entendida como una mera transmisión de lenguaje. La estetización propuesta del pensamiento y de la verdad hace innecesaria -e inviable- cualquier acción de politización del arte que nunca podría convivir en competencia con la recuperación del sentido positivo del mito (si bien ahora en forma de devenir, de acontecer). Se generaliza la concepción de la realidad como espejo de los propios deseos<sup>65</sup> (lo que quizá no implicaba sino un debilitamiento del "yo" minimizado en función de su propia supervivencia).

Se vislumbraba durante las dos últimas décadas, la intención de circunscribir la acción del arte a suponer, si no la mera complacencia del espectáculo, un espacio de lo *sublime*. Éste se presentaba como ideal mezclado, generalmente, con ese sentir de pérdida irreversible y de renovado nihilismo que asumía los caracteres de un imposibilismo no carente de nostalgia, como el que también aparecía, por ejemplo, en Baudrillard<sup>66</sup>. La misión asignada al arte menos falsificado, parecía centrarse en este momento en un intento de compensar la "pérdida" de la realidad a través de una intensificación de la subjetividad,<sup>67</sup> reclamando una base de acción principal: un pragmatismo en relación con los efectos de las expresiones<sup>68</sup>, que quizá ahora aparece ya abandonado.

Más bien, la progresiva inclusión del sujeto en la nueva sociedad de los medios supone la necesidad de aplicación de metodologías de estudio como las que Weibel se refería con el término "Endofísica", ciencia que explora un sistema cuando el observador llega a ser parte de este sistema<sup>69</sup> cuando actúa como parte de él. De aquí que sea posible la afirmación del progresivo final de los panópticos, como puntos de observación privilegiados y distanciados de la totalidad, frente a la creciente importancia de un *pantopicon* (pan+topos), que, en palabras de Marcos Novak, describiría "la condición de estar en todos los lugares a la vez como lo opuesto a ver todos los lugares desde un solo lugar", y que tanto tendría que ver con las formas de ubicuidad opto-electrónica, y su influencia en

---

contemporánea", en *Pensar el presente*, F. Jarauta (ed.) Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1993.

65 Remo Bodei, "Pensar el futuro", en *Pensar el presente*, F. Jarauta (Ed). Cuadernos del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1989.

66 "Vemos proliferar el Arte por todas partes, y más rápidamente aún el discurso sobre el Arte. Pero lo que sería su genio propio, su aventura, su poder de ilusión, su capacidad de negación de lo real y de oponer lo real a otro escenario en el que las cosas obedecieran a una regla de juego superior; una figura trascendente en la que los seres, a imagen de las líneas y colores de una tela, pudieran perder su sentido, superar su propio final, y en un impulso de seducción, alcanzar su forma ideal, aunque fuera la de su propia destrucción; en esos sentidos, digo, el Arte ha desaparecido" J. Baudrillard, *La transparencia del mal*, Ed. Anagrama, Barcelona 1991, p. 20.

67 Para Foster, sin embargo, "this subjectivity has proven to be no more exempt from reification and fragmentation than objective reality. Indeed, modernity has witnessed repeated decenterings of the self-in relation to society (Marx), the unconscious (Freud), language (Saussure)" Hal Foster, "The expressive fallacy", *Art in America*, Enero 1983, p. 83.

68 Ver Alex Callinicos, "¿Postmodernidad, Post-estructuralismo, post-marxismo?", en *Modernidad y Posmodernidad*, cit. p.263.

69 Véase Peter Weibel, "The world as Interface. Toward the Construction of Context-Controlled Event-Worlds", en T. Druckery, *Electronic Culture*, Cit.

las formas y maneras de concebir el territorio y la experiencia del él<sup>70</sup>. Es posible que ya no existan respuestas para las preguntas que se hacía Baudrillard: "¿A que distancia está el mundo? ¿Cómo ajustar el enfoque?"<sup>71</sup>

#### 4.2.. *Inmanencia*

Si ha habido una clara asociación del arte con el conocimiento en la teoría artística tradicional, no ha sido desde luego en la consideración de la obra de arte como nuevo conocimiento, como otro proceso del conocer, casi siempre negado, sino como el de ser imagen o representación de lo conocido o de lo que hay que conocer. Es decir, la creencia en la capacidad de las obras de arte para conducir, en el proceso de su recepción, al conocimiento de conceptos específicos, que el arte sería capaz de traducir en configuraciones visuales.

El arte se concibe, hasta la crisis generada por las primeras vanguardias, como la representación de un determinado conocimiento del mundo, una determinada comprensión de una serie de valores y jerarquías. Entendido el arte como perteneciente a la esfera de lo ideológico, se suponía en él un potencial para actuar en el mundo mediante valoraciones, pudiendo ocultar, deformándolas, las relaciones sociales reales, o imposibilitando la toma de conciencia de los modos de ser y vivir. En definitiva, un sistema, el del arte, con capacidad no sólo de "cohesionar socialmente a los seres humanos y a sus estructuras mentales, sensitivas y afectivas"<sup>72</sup> sino de proveer imaginarias resoluciones de las contradicciones sociales reales<sup>73</sup>, de conciliar términos opuestos<sup>74</sup>. En esta conciliación radicaría su tendencia a estructurar los mismos conocimientos de forma distinta, incitando a comportamientos "opuestos y complementarios: ejercer el dominio y aceptar ser dominados"<sup>75</sup>. Una atribución de potencial *ideológico* al

---

70 Lo que en palabras de Marcos Novak, sería "the now obsolete desire to see everything from one place, to focus the world on an axis mundi, or, better yet, a punctum mundi." the opto-electronic ubiquity and its incidence over the configuration of territory". *Trans Terra Form: Liquid Architectures And The Loss of Inscription*, Cit.

71 Jean Baudrillard, "La moneda viva: Singularidad del fantaseo" en *El Intercambio imposible*, Cátedra, Madrid 2000. p. 149.

72 Juan Acha. "El Binomio Teoría Práctica y el sistema de producción." en *Arte y sociedad Latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, Mexico 1979. p. 92.

73 Claude Lévi Strauss, *Tristes Tropiques*, New York, Atheneum, 1971. pp. 176-180. Planteamientos que parecen recuperar hoy también cierto protagonismo, sobre todo desde que Fredric Jameson se propusiera aplicar el esquema de Lévi Strauss a la producción cultural en general. Véase Frederic Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, pp. 77 y ss.

74. Muy relacionado con esto estaría la función principal que Foucault atribuye a la figura del autor: neutralizar las contradicciones que se encuentran en una serie de textos. El autor como lugar donde las contradicciones se resuelven, donde los elementos incompatibles pueden ser mostrados para relacionar unos con otros y para dar coherencia a una originaria o fundamental contradicción. Ver M. Foucault, "What is an author?," en *Language, Counter-memory, practice*, Ed. Donald F. Bouchard, Ithaca, Cornell university press, New York, 1977. p. 128.

75 Alfredo de Paz, *La crítica social del arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

arte que, en cierta manera, ya se vislumbraba, aunque en estado embrionario, en el pensamiento de Kant, al situar la estética entre los ámbitos práctico y teórico de la filosofía y definiendo el juicio estético como el intermediario entre los juicios de hecho y los juicios de valor<sup>76</sup>. De esta manera, la función del arte, no sería teórica, sino práctico social<sup>77</sup>.

Quizá por ello, el intento de conseguir un arte antítesis de las ideologías fue el gran reto del pensamiento de la vanguardia. En cierta manera, suponía un intento de descomposición del mundo que se llevaría a cabo a través de un proceso de descomposición del lenguaje, la negación de la forma tradicional y de la coherencia del sentido, es decir, la obra *orgánica* de arte. En última instancia, la negación del sentido estético como respuesta a la carencia de sentido de la sociedad capitalista<sup>78</sup>.

El arte sería así capaz de servir de verdadera crítica de las ideologías, negación de la "pureza" de la cultura y del *status quo*. El hecho de que el arte sea conocimiento en sí mismo y no sólo una representación del conocimiento, implica que esta crítica, esta propuesta de hacer un arte de esencia no ideológica, se lleve a cabo haciendo converger en él compromiso y hermetismo. Su doble carácter como hecho autónomo y como hecho social estaría en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía<sup>79</sup>. De esta forma, y como afirmara Adorno, el compromiso, entendido como crítica de la ideología, es fuerza productiva estética, no propaganda o mensaje explícito. El arte es sólo una figura de la praxis y "no tiene que excusarse porque no obre directamente", es más "ni siquiera podría conseguirlo aunque lo quisiera y la eficacia política de las obras llamadas comprometidas es muy incierta"<sup>80</sup>. De hecho, la conciencia social estética sería aquélla que reflexiona sobre la crítica social del elemento ideológico que tienen las obras de arte, aunque esta ideología sea "apariencia social necesaria"<sup>81</sup>.

La conciencia social del arte residiría, por tanto, en el gesto de inmanencia de las obras de arte. Su pragmatismo sólo puede darse en cuanto mediación, en cuanto que son realidades autónomas configuradas como oposición a la misma realidad<sup>82</sup>. Su

---

76 Como propone Craig Owens, esta función intermediaria implicaba asignar al arte la tarea de proponer que los valores o intereses contradictorios de la sociedad burguesa podían conseguir, sino una reconciliación genuina, al menos alguna forma de coexistencia o compromiso. Véase "Analysis Logical and ideological" en *Beyond Recognition*, cit. p. 275. Recordemos que, para Moretti, el propósito de Kant era "curar la laceración resultante de la desilusión ocasionada por las ciencias naturales, al plantear la separación entre juicios de hecho y juicios de valor". En *Signs taken for Wonders. Essays in the sociology of literary forms*, Verso Books, Londres, 1997.

77 L. Althusser, *La revolución teórica de Marx*, Buenos Aires, Siglo XXI de Argentina Editores, S.A. 1969.

78 A este respecto véase Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985.

79 Acerca del problema de la consideración materialista de la autonomía de las prácticas artísticas véase A. Badiou, "L'autonomie du processus esthétique" en *Cahiers marxistes-leninistes*, julio-octubre de 1966, pp.77 a 89.

80 Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*, cit. p. 305

81 Ibid.

82 "Es dudoso que las obras de arte tengan eficacia política. Si así sucede alguna vez, se trata en

aparición muestra el verdadero rostro de la desintegración de la experiencia, al mismo tiempo que anticipa la conciliación. El carácter modélico de la obra de arte, incluso la más específica negatividad necesaria en ella, la sitúan, en primer lugar, en el espacio de la autonomía: "Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad. Las tensiones de la obra de arte quedan cristalizadas de forma pura en ella y encuentran así su ser real al hallarse emancipadas de la fachada factual de lo externo."<sup>83</sup>

El verdadero "momento crítico social" de la obra de arte sería, bajo esta óptica, su naturaleza contraria a la misma realidad empírica, puesto que sus construcciones y montajes "son también desmontajes que integran, destruyéndolos, los elementos de la realidad, puesto que en virtud de su propia libertad los convierte en algo distinto"<sup>84</sup>.

La tensión que la obra produce es, en definitiva, un rechazo de la realidad empírica a la que ella misma, como cosa, -como artefacto- sin embargo, pertenece. Por ello, Adorno llega a afirmar que "de poder atribuirse a las obras de arte una función social, sería la de su falta de semejante función"<sup>85</sup> y que "la eficacia social del arte es paradójica por ser de segunda mano"<sup>86</sup>. La importancia de la crítica al compromiso explícito radica en que éste se opone al mismo contenido de verdad del arte. El artista debe conseguir, y he aquí su verdadera labor social<sup>87</sup>, convertir la antinomia social en dialéctica de las formas, la tendencia histórico-filosófica de la época en su *a priori* formal: "En la liberación de la forma, tal y como la desea todo arte nuevo que sea genuino, se esconde cifrada la liberación de la sociedad, pues la forma, contexto estético de los elementos singulares representa en la obra de arte la relación social. Por eso, un forma liberada choca contra el status quo. El psicoanálisis apoya esta misma idea. Según él, todo arte, como negación del principio de realidad se subleva contra la imagen del padre y es por esta razón revolucionario. Objetivamente esto implica la participación política de lo no político. Mientras las estructuras sociales no llegaron a ese grado de diferenciación en que la forma pura adquiriría un sentido subversivo, la relación de las obras de arte

---

general de algo periférico. Si pretenden esa eficacia, suelen quedarse por bajo de su propio concepto. Su real eficacia social es mediata, es la participación en el espíritu que modifica a la sociedad por un proceso subterráneo y se concentra en las obras de arte. Tal participación sólo la adquieren por su objetivación. La eficacia de las obras de arte es esa advertencia que hacen en virtud de su misma existencia, y no aquella que otra que la praxis manifiesta hace sugiere a su praxis latente. Su autonomía está muy distanciada de la praxis inmediata". Theodor W. Adorno, *Ibid.* p. 316.

83 *Ibid.* p. 16

84 *Ibid.* p. 333

85 *Ibid.* p. 297.

86 *Ibid.* p. 316.

87 Como afirma Th. W. Adorno, "el mismo Lukács se sintió obligado en sus últimos tiempos a hacer consideraciones semejantes" *Teoría Estética*, p. 304.

con la previa realidad social fue tolerable."<sup>88</sup> El arte más políticamente efectivo sería, desde este punto de vista, aquel que se mantiene en toda su pureza y autonomía --"cuanto más pura sea una forma y más total la autonomía de una obra de arte, tanto más horror puede encerrar"<sup>89</sup>.

Esta propuesta crítica es, en definitiva, la reclamación radical de un estatuto gnoseológico para el arte, en el que la configuración que aloja a su hermetismo actúa como esa evidencia de la conciencia reprimida por lo social. No se refiere tan sólo a la eficacia política y desestabilizadora de la misma libertad del lenguaje, de la liberación y desintegración de la forma sino también, y como ya se hemos comentado, a la sombra de la negatividad que debe existir en toda obra de arte, la reconciliación que ella supone como rechazo a servir de consuelo a la sociedad. La obra de arte sería una forma de espacio utópico que, precisamente, conferiría el carácter "crítico" a la filosofía de la historia como reconciliación.

Sólo una estética abierta a la discontinuidad sería capaz de sustituir el determinismo continuo característico de lo moderno, para dibujar la *Diferencia* más que la *Identidad*, haciendo referencia a la diferenciación social más que a la sociedad como tal. Su puesta en marcha exigía el rechazo de la estética basada en la metáfora y en el símbolo como sucedía en la proposición de una estética alegórica en Benjamin y que Adorno lleva hasta sus límites máximos cargándola de un trasfondo netamente social<sup>90</sup>.

Se trataba también, al fin y al cabo, de una crítica al hecho de que el enigma propio de toda obra de arte esté resuelto externamente a ella, que la obra no sea sino una configuración explicativa de un conocimiento del mundo mediante el que éste trata de regularse, actuando como expresión plástica de lo concreto de sus aspiraciones y deseos.

Se le exige ahora al arte ese grado de diferenciación esencial respecto al uso de la imagen que caracteriza los sistemas sociales actuales que, a través de las estrategias de seducción que le son propias, y de múltiples formas, fomenta una determinada coherencia en la producción de la imagen similar a la que fuese propia del ideal clásico del arte, caracterizado por el triunfo sobre lo heterogéneo, el "signo majestuoso de una ilusoria positividad"<sup>91</sup>. No cabe duda de que el arte debe truncar esa tendencia a que toda imagen producida se oriente a la mixtificación continua entre el sujeto de deseo y su objeto, que logra la sublimación de las aspiraciones sociales y personales al desplazar hacia lo imaginario las necesidades reales de la

---

88 Ibid. p. 333.

89 Ibid. p. 72

90 Sobre la relación entre alegoría y modernidad en Benjamin, cfr. Buck-Morss, *The dialectics of seeing*, pp. 165 ss. Sobre la problemática de la alegoría en conexión con la estética posmoderna cfr. *Allegories of readings*, de Paul de Man. La revista *October* se ocupó del tema con textos de Douglas Crimp (nos 8/79 y 13/80 Joel Fineman (nº12/80 Craig Owens (nos 12-13/80 y Stephen Melville (19/81).

91 Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*, cit. p. 208.

sociedad. Esa coherencia de la imagen propia, por ejemplo, de la publicidad, esconde, indudablemente, algo ilusorio, del tipo de la unidad que Wellmer señalara como una totalidad de sentido ficticia, análoga aún a la totalidad de sentido de un cosmos creado por Dios<sup>92</sup>.

Las prácticas artísticas más recientes estarán constantemente girando en torno al rechazo de la razón totalizante que ya propusiera Adorno y a la petición de sustituir ésta por un concepto dialógico de totalidad. Tanto con lo propuesto por éste como con la discontinuidad que exige Foucault tendría mucho que ver la relación "por vía de diferencias" que propone Jameson como pauta social<sup>93</sup>. Sin embargo, mientras que en la estética alegórica de Adorno existe, sobre todo, una "crítica del pensamiento identificante"<sup>94</sup> en la estética postmoderna más pura predomina una crítica al signo representativo. Lo que es "alegoría en la obra" se convierte en "alegoría en el texto", en tejido de lenguajes.

La crítica de la razón discursiva en Adorno y Horkheimer era todavía psicológica, nutriéndose en forma oculta "del modelo de un sujeto constituidor del sentido que se pone a sí mismo en singularidad trascendental frente a un mundo de objetos"<sup>95</sup>. Hoy, sin embargo, apreciamos más la necesidad de una crítica de la razón en términos de lenguaje. Con ello se pretende rechazar el sentido exclusivista de una subjetividad "que se conserva a sí misma" o el de una "subjetividad constituidora de significado" que reclama Adorno. El verdadero arte de esencia "no ideológica" parece que tendría que aceptar, hoy, de esta manera, no sólo la muerte del autor en términos autobiográficos, sino, sobre todo, la destrucción del sujeto como autor y juez final de sus intenciones de significado. Se trata de un paso más allá del proceso disolutorio propuesto por Adorno de la tendencia a la cosificación de un sujeto que, de esa manera, debía verse renovado, "flexibilizado", lejos de la unidad rígida del sujeto burgués y capacitado para la organización de la identidad del yo "comunicativamente fluidificada" que propone Habermas.

Se hace manifiesto ese "alejamiento del texto de quien lo ha producido tanto como el virtual recuerdo del proceso mismo de la producción del sentido (...) ni el espacio ni el tiempo del emisor son los del receptor (...) todo significado se produce desde lejos"<sup>96</sup>. Esto implica una "nueva" recepción: lo que percibe el espectador (lector) es múltiple, irreductible, proveniente de sustancias y de planos heterogéneos, desligados. La lectura que se exige es un movimiento constante entre cada uno de los términos, donde objeto y atribuciones responden a una relación de absoluta movilidad, de intercambio, de modificación a distancia. Esta estética se

---

92 Albrecht Wellmer (1985): "La dialéctica de Modernidad y Postmodernidad", en *Modernidad y Postmodernidad*, J. Picó (ed.), Alianza, Madrid, 1988.

93 F. Jameson, en *Diacritics*, 12, otoño, 1982, p.82.

94 A. Wellmer, "La dialéctica de la Modernidad y la Postmodernidad", cit. p. 116

95 Ibid. p. 123.

96 Carmen González Marín. "Presentación" en Jacques Derrida, *Márgenes de la Filosofía*, cit. p.11.

caracterizaría por un fundamento de heterogeneidad, de diferencias, de inestabilidades, de discontinuidades, más allá de la propuesta por Adorno. En este sentido, la proposición de una alegoría “horizontal” como la planteada por Jameson se acerca más al principio lyotardiano de una irreconciliabilidad de los juegos de lenguaje que al sentido conciliador de Adorno. De hecho, son el cuestionamiento de las doctrinas universalistas de Leibniz y Russell y de su tendencia a allanar las diferencias entre realidad, sujeto, comunidad, finalidad, las que se hacen predominantes en la teoría postmoderna, recuperando, como plantea Lyotard, la negación de la intuición intelectual de Kant y la teoría de Wittgenstein de que la significación de un término es su uso: "El examen libre de las proposiciones culmina en la disociación, (crítica) de sus regímenes (separación de las facultades y de su conflicto en Kant, desintrincación de los juegos de lenguaje en Wittgenstein)"<sup>97</sup>.

De aquí que, frente a la heterogeneidad de temas o elementos de las obras actuales menos acertadas, las mejores lo sean por saber asumir un aspecto genuinamente social, que sería la de la obra colectiva misma<sup>98</sup>. No, sin embargo, en el sentido de estar realizadas por varios autores, sino por la producción social del espacio que implican. La multiplicidad de referencias históricas, sociales, y estéticas que las integran evocaría, según Jameson, "la fantasmal, pero social, presencia de colaboradores humanos reales, quienes levantan de nuevo los temas del sujeto y de la actuación, incluso los falsos problemas del sujeto colectivo y de la intención individual"<sup>99</sup>. Se trata de amplificar y ordenar, de esta manera, la heterogeneidad formal y material llevándola hacia una esencialmente social.

La gran dificultad, sin embargo, a la que se enfrentan ahora las aspiraciones de verdad del arte, y esta función de inmanencia contra la sociedad y sus usos dominantes, es el nuevo cambio que en las sociedades actuales se opera acerca de la orientación del análisis crítico y, sobre todo, en la forma en la que éste se plantea desde las propias prácticas artísticas. Obviamente, no pueden sino tener su origen en una progresiva relativización de todo concepto de verdad. Es más, la complejidad creciente de los sistemas de conocimiento de las sociedades actuales y de las prácticas de vida, pone en entredicho la posibilidad misma de un determinado concepto de verdad que no sea en realidad un “régimen de verdad”.

Poco a poco, los análisis psicológicos o pseudopsicológicos (como los propuestos por Locke, Berkeley o Hume) basados en conceptos como “pensamiento” o “juicio” han ido siendo sustituidos por una preocupación cada vez mayor por el

---

97 J. F. Lyotard, *La Diferencia*, Gedisa, Barcelona, 1991, p. 12.

98 Fredric Jameson, “Postmodernism and Utopia”, en *Utopia post utopia: Configurations of nature and Culture in Recent Sculpture and Photography*, Enero 29-Marzo 27 1988, The Institute of Contemporary Art, Boston, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 1988.

99 *Ibid.*

análisis de proposiciones o enunciados<sup>100</sup>. Un “camino de las palabras” que es aceptado como “la nueva forma de análisis científico”<sup>101</sup>. Por ello, sólo la teoría del discurso habría intentado llenar, como afirma Jameson, el vacío dejado por el concepto de ideología cuando éste fue arrojado al abismo con el resto del marxismo clásico<sup>102</sup>. La política del régimen discursivo propuesta no tratará de evaluar los contenidos de los sistemas de conocimiento, sino los procesos y procedimientos mediante los que las creencias, conocimientos y verdades son producidas. Con ello, se suspenden definitivamente las categorías de verdad/falsedad o verdad/ideología. No obstante, aceptar esta suspensión no supone la renuncia a la reflexión sobre los problemas políticos en el análisis de las producciones culturales. Lo que sí implica es un cambio de orientación en su análisis. No se trata ya de un combate a favor de la verdad, sino “acerca del estatuto de la verdad y del papel económico-político que juega”<sup>103</sup>, es decir, pensar los problemas políticos no en términos de “ciencia-ideología” sino en términos de “verdad/poder”<sup>104</sup>. De esta manera, el problema no está en dividir entre lo que en un discurso responde a la cientificidad y a la verdad, y lo que corresponde a otra cosa. No olvidemos que para Foucault por verdad debemos entender “un conjunto de procedimientos regulados por la producción, la ley, la repartición, la puesta en circulación y el funcionamiento de los enunciados”<sup>105</sup> y que estaría ligada circularmente “a sistemas de poder que la producen y la sostienen, y a efectos de poder que induce y la prorrogan”, es decir, a un “régimen de la verdad”<sup>106</sup>. Las implicaciones que esta postura llega a tener respecto a los principios del análisis y la producción cultural son muchas.

La tarea crítica, pues, se ha de desarrollar viendo históricamente cómo se producen efectos de verdad en el interior de discursos (que no son en sí mismos ni verdaderos ni falsos.)<sup>107</sup> para constituir, desde ella, una nueva política de la verdad. No nos debe sorprender, por ello, que Fredric Jameson centre la distinción entre las obras de arte modernas y las postmodernas de acuerdo con su relación con lo que ha sido denominado “el contenido de verdad” del arte, su “reclamación de poseer algo de verdad o valor epistemológico”<sup>108</sup>.

---

100 Según E. Trías “La problemática de las ideologías (...) obtuvo su cenit hace ahora un decenio o más -y a partir de entonces esas preguntas quedaron como petrificadas, convertidas en monumentos y esperando una erosión lenta y prolongada llamada Olvido (...) Como siempre o casi siempre, no hubo solución sino pura y simple disolución: esos problemas fueron orillados y sustituidos por otros problemas más acuciantes. Los conceptos de "idea", "ideología", comenzaron a sonar de forma detonante. Fueron sustituidos por otros conceptos -lenguaje, símbolos, signos” en *Teoría de las ideologías y otros textos afines*, Ed. Península, Barcelona, 1987.

101 Ibid. p.18. Sobre la aplicación de estos principios en el análisis científico ver K. R. Popper, *The logic of scientific discovery* (1959), Basic Books, N.Y. 1961.

102 Fredric Jameson. *Teoría de la postmodernidad*, cit. p. 202.

103 Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza Editorial, Madrid 1981, p. 144

104 Ibid.

105 Ibid. p.145

106 Ibid.

107 Ibid. p. 136.,

108 Fredric Jameson, "In the Destructive Element Immerse", *October*, 17, verano de 1981.

Esto nos hace dudar si aquí no se produce una cierta incompatibilidad con la posibilidad de un contenido de verdad de las obras de arte, ese esfuerzo de objetivización al que la tarea artística auténtica tiende. Como inmediata consecuencia, vemos que las orientaciones de las nuevas prácticas artísticas se centran cada vez menos en la reclamación crítica de su inmanencia, pasando así al exterior, confiando más en las posibilidades de su función mediática. Otra orientación, en última instancia, en la manera de hacer evidente esa conciencia que, en todo caso, seguiría reprimiendo la sociedad y que constituye, como hemos comentado, la esencia misma del conocimiento artístico.

### 4. 3. *Mediación*

El arte sería capaz, según Kant, de servir de puente mediador entre dos ámbitos contrapuestos: la naturaleza y la libertad, es decir, entre las funciones intelectuales y la actividad moral, garantía, por tanto, de una unidad armónica en el ser humano. La espontaneidad de la razón era llevada así al terreno de la sensibilidad, cubriéndose el incierto abismo entre una y otra. Friedrich Schiller, fundador de la educación estética como disciplina, y tratando de ensayar la conciliación de la enseñanza de Kant con la de Rousseau, la consideraba como el fundamento principal de la educación humana en general, como la esencia de la educación misma, al entenderla como mediación entre racionalidad y sensibilidad<sup>109</sup>. Para Schiller, el arte constituye una síntesis de naturaleza y libertad, realidad e identidad: entre materia y forma. Es decir, el desarrollo de la facultad mediadora entre los conceptos de razón, naturaleza, voluntad, emotividad, ideal, materia, intelecto y sentido<sup>110</sup>. La función básica de la creación artística vendría a ser, por tanto, fundamentalmente exhortativa, es decir, un “comportarse estéticamente”, que induce a esa exigencia común entre un instinto formal y otro material, esto es, a un instinto lúdico que es el arte<sup>111</sup>. Entendido desde este posicionamiento, la creación artística no es representación de una imagen de la realidad, sino la inducción a ver el mundo de esa determinada manera.

Un “comportarse estéticamente” que Gadamer definirá, muchos años después, como “un momento de la conciencia culta”, que la caracteriza en sus rasgos esenciales: “elevación hacia la generalidad, distanciamiento respecto a la particularidad de las aceptaciones o rechazos inmediatos, el dejar valer aquello que no responde ni a las propias expectativas ni a las propias preferencias”<sup>112</sup>.

---

109 I. Kant. Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime. Alianza. Madrid. 1990. p. 304.

110 J. M. Quintana Cabanas, *Pedagogía Estética*, Dykinson, Madrid, 1993.

111 F. Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1794), Aguilar, Buenos Aires, 1981. (carta nº 15).

112 H. G. Gadamer. *Verdad y Método I*, p. 124

Indudablemente, los potenciales de mediación entre sensibilidad y razón que permite el arte y la educación estética, era el germen de toda una serie de iniciativas en contra del utilitarismo económico que progresaba en Europa desde mediados del s. XIX bajo la influencia de las nuevas teorías económicas. El fundamento estético era defendido, frente a éstas, como medio de corrección de las desigualdades sociales, al ser común a todos los hombres, cualquiera que fuese su estatus en la escala social. Las corrientes naturalistas de principios del siglo XX seguirán apuntando de una manera clara en esta dirección, al proponer como ideal humano el gozo de vivir y el placer de los sentidos. Se entenderá la obra de arte como “la expresión de la naturaleza captada espiritualmente” tratando, a través de la educación estética y artística, convertir a la vida del ser humano en una obra de arte en sí misma<sup>113</sup>. Esta función mediática de la obra de arte alcanzará, en su sentido y pretensiones más nítidamente emancipatorias, su punto álgido en la pretensión de las primeras vanguardias y las neovanguardias de reconectar la cultura moderna con la praxis cotidiana, tal y como lo pretendieron Brecht y Benjamin<sup>114</sup>.

Hoy, según propone Jürgen Habermas, la experiencia estética no debe ser sólo capaz de renovar las interpretaciones de las necesidades a la luz de lo que percibimos en el mundo, sino que también debiera ser capaz de intervenir en la articulación cognitiva de las experiencias normativas, transformando la manera en que los discursos estético, práctico-moral y "factual" se refieren unos a los otros<sup>115</sup>. No es extraño, por ello, que la postura de Habermas opte, al considerar la obra de arte, por ver en ella una posible función de *mediación*. De esta manera, sostiene que las experiencias estéticas, las interpretaciones cognitivas y las expectativas normativas no son independientes entre sí. Esto significa que los discursos estético, práctico-moral y "factual" no están separados entre sí por un abismo, sino que están ligados de múltiples formas - y ello aunque las pretensiones de validez estéticas, práctico morales y cognitivas representan diferentes categorías de validez que no pueden reducirse a una única categoría<sup>116</sup>. El ejemplo que propone es el de la novela de Peter Weiss *La estética de la resistencia*<sup>117</sup>. Lo que plantea con él es la posibilidad de que las obras de arte, perdida su aura, puedan "recibirse de maneras iluminadoras", un intento de reconectar la cultura moderna con la praxis cotidiana, a la manera propuesta por Brecht y Benjamin<sup>118</sup>.

Indudablemente, la recepción del arte sería uno de los tres aspectos incumplidos del Proyecto de la Modernidad y la gran insatisfacción de la Vanguardia. Para Peter

---

113 En J. Richter, *Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens*. Quelle & Meyer, Leipzig, 1909.p. 131.

114 J. Habermas, “Modernidad versus Postmodernidad” cit. p. 100.

115 Ibid.

116 Ibid. p.138.

117 Die Ästhetik des Widerstands, Suhrkamp, vol. I (1975), vol. II (1978), vol. III (1983).

118 J. Habermas, “Modernidad versus Postmodernidad” cit. p. 100.

Bürger el receptor de las obras de vanguardia descubría que el método de apropiación de objetivaciones intelectuales que se había formado para las obras de arte *orgánicas* era ahora inadecuado. El receptor no se podía resignar sencillamente a describir el sentido de una parte de la obra; intentaba entender el propio carácter enigmático de la obra de vanguardia. Para ello, debía situarse en otro nivel de la interpretación<sup>119</sup>. Esto producía un “shock” en el receptor. Tal negación de sentido era la reacción que pretendía el artista de vanguardia, quien espera que el receptor, privado del sentido, se cuestionara su particular *praxis* vital, planteándose la necesidad de transformarla: “El *shock* se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la *praxis* vital de los receptores”<sup>120</sup>. Sin embargo, esta función mediática de la obra de arte de vanguardia acabó demostrándose ineficaz. Según Bürger, aceptando incluso que a través de la problemática del “shock” se pudiera conseguir la ruptura de la inmanencia estética, de ésta no se derivaría necesariamente una determinada tendencia en los posibles cambios de conducta de los receptores. Una situación que, incluso, se agrava más cuando el “shock” es esperado, cuando a través de la repetición se institucionaliza y se convierte en un objeto más de consumo. Por ello, para Bürger la “neovanguardia” institucionalizaría la vanguardia como arte y negaría las genuinas intenciones vanguardistas. Precisamente, muchas de las prácticas artísticas actuales, se concentran, hoy en la reflexión sobre este proceso de institucionalización de la intención de “shock” vanguardista. La ruptura de los convencionalismos en la recepción de la obra de arte que pretendía el desplazamiento de un objeto de uso cotidiano hacia la definición de “arte” mediante el *ready-made*, aparece ahora como proyecto insatisfecho o incumplido, asimilado a la pretensión de una continuidad en el desarrollo del lenguaje estético<sup>121</sup>.

No obstante, existen muchas vías, dentro de la práctica artística más crítica, que siguen empleando algunos de los recursos desarrollados por Brecht de cara a la conservación de una cierta función mediática de la práctica artística. Asumirían su más alto interés en la reflexión sobre los procesos de recepción conflictiva del espectador de los contenidos políticos y simbólicos de los objetos de la tradición cultural y de sus formas de organización. Especialmente claro sería el ejemplo de la recepción de la obra monumental planteada por

---

119 Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Península, Barcelona, 1987. p. 147.

120 Sobre el concepto del “shock” ver W. Benjamin “Über einige Motive bei Baudelaire” en sus *Illuminationen*, *Ausgewählte Schriften* (I) ed. S. Unseld, Frankfurt, 1961, pp. 201-245.

121 Según Bürger: “El objet trouvé, la cosa, que no es el resultado de un proceso de producción individual, sino el hallazgo fortuito en el cual se materializa la intención vanguardista de unión del arte y la *praxis* vital, hoy es reconocido como obra de arte. El objet trouvé ha perdido su carácter antiartístico, se ha convertido en una obra autónoma que tiene un sitio, como las demás, en los museos. Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte, sino sometiendo a él, no destruye el concepto de la creación individual, sino que lo confirma. La razón de esto hay que buscarla en el fracaso de la intención vanguardista de superar el arte. Cuando la propuesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse como arte, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica”. Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, *Ibid.*

Wodiczko, que sigue directamente algunas de las propuestas del propio Brecht, especialmente su estrategia del “extrañamiento”. Wodiczko llega incluso a describir su trabajo como “teatro épico arquitectónico”<sup>122</sup>. Una propuesta que va a estar centrada en la ruptura de los procesos institucionalizados de recepción de los contenidos simbólicos de las obras de arte y los objetos culturales. Esta práctica consistiría en introducir el sistema de rupturas y dislocaciones brechtiano en la recepción de objeto cultural. El objetivo de Wodiczko es el de dislocar la labor ideológica del monumento, evidenciando la vigencia de los idearios tradicionales y la permanencia de los mismos intereses económicos, sociales y políticos a través del tiempo. La función mediática de la propuesta de Wodiczko reside en que trata de activar la recepción distanciada del monumento. Sus apropiaciones pretenden que el espectador sea consciente de las relaciones e intereses que subyacen bajo la memoria colectiva<sup>123</sup> y la estética supeditada a ella. El espectador, ante sus montajes, queda inseguro sobre la naturalidad del nuevo “cuerpo” que se produce, quedando expuesto a los contenidos latentes en el monumento. La recepción habitual, acostumbrada, queda interrumpida.

La actividad artística se plantea, pues, como productora de una dicotomía entre el concepto y la percepción. El intento de que se produzca el reconocimiento de que el espectador mismo es (o debiera ser) un elemento esencial y dinámico dentro del proceso de formación de la consciencia y la opinión sobre el arte, forma parte de la propia situación artística. Esta participación está orientada a suscitar la consciencia sobre su prefijado modo de percepción respecto a ciertos contextos de significación pre-dados. La función mediática confía en la capacidad de la práctica artística para activar la percepción del espectador e involucrarle en una serie de implicaciones perceptivas y de comportamiento. Como ya propusiera *Art & Language*, tanto la experiencia primaria como la interpretación pragmática son simplemente modos de conocimiento, estados alternativos de conciencia y, como tales, deben ser concebidos como puntos a lo largo de un continuum psico-sensorial. El papel de las prácticas artísticas en realidad vendría a ser lo que se halla oculto en las convenciones sociales respecto al arte, explorando las conexiones entre la realidad social y la psíquica.

Con todo ello, se trata de conseguir que el espectador logre desarrollar una actitud perceptual distinta frente al mundo. De ahí la insistencia constante de las nuevas manifestaciones artísticas en la relación entre la percepción de un objeto o situación, y las ideas previamente asimiladas sobre ella. Un cuestionamiento, por tanto, de las señales visuales asimiladas y su posterior uso. También un rechazo de la posibilidad de ciertos modos acreditados de experimentar y comprender.

---

122 Ewa Lajer-Burchard, “Urban Disturbances”, *Art in America*, Noviembre 1987.

123 En torno a 1985 inició una investigación sobre la forma en la que el turismo emplea los monumentos. Especialmente ejemplar de esta nueva serie es su participación en la Bienal de Venecia del 86 donde proyectó imágenes de cámaras de fotos y “souvenirs” sobre los principales monumentos de la ciudad.

En todo caso, la creciente proliferación de los medios de comunicación en nuestra sociedad está haciendo que esta función mediática de las prácticas artísticas no se concentre tan sólo en la problemática de la recepción cultural y estética, como sí sucedió, sobre todo, en las décadas de los setenta y ochenta. Cada vez se acercan más a las propuestas de Benjamin de una apropiación de los medios de producción, a una apropiación técnica en su sentido más amplio.

Según Benjamin, la solidaridad del especialista con el proletariado no podía ser sino mediada<sup>124</sup>. El artista debía mostrar su solidaridad con él no según su propio ánimo, sino como productor: "el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo podrá fijarse, o mejor aún elegirse, sobre la base de su posición en el proceso de producción"<sup>125</sup>. Benjamin apostaba así por el concepto de "transformación funcional" acuñado por Brecht. Éste surgía como la modificación de las formas y de los instrumentos de producción en el sentido de "una inteligencia progresista". Para Benjamin el empleo de los nuevos medios, ya fuera la fotografía o los medios de difusión gráfica como el periódico, debían estar orientados a suscitar el fin de las distinciones convencionales de los géneros artísticos o literarios, de las funciones de investigador y divulgador, o la diferencia entre lector/espectador y autor. La propuesta de Benjamin era conseguir la transformación funcional de la obra, organizar a los trabajadores espirituales en el proceso de producción y lograr la socialización de los medios espirituales de producción<sup>126</sup>. Por ello, cuanto más adecuadamente fuese capaz el artista de orientar su actividad a esta tarea más justa será su tendencia y más elevada su calidad técnica<sup>127</sup>.

Uno de los nuevos campos artísticos en los que esta función de mediación se plantea de una manera más intensa y ambiciosa, es la creación artística que se desarrolla en las nuevas redes telemáticas y que ha venido a denominarse bajo el término *net.art*. Muchas de sus intenciones se plantean desde la confianza en que las prácticas artísticas son las más capacitadas para integrar en nuestra cultura las nuevas tecnologías, para calibrar la dimensión auténtica del campo de sus posibilidades sociales. La función mediática que pretende está concentrada en una labor de análisis y crítica de los procesos de inclusión del sujeto en la sociedad de los medios, de su modificación y adaptación permanente a ella. El mejor *net.art* es, de esta forma, un nuevo medio de pensar lo social desde lo artístico, valorando críticamente las leyes del intercambio que determinan los

---

124 Benjamin encuentra en el teatro épico de Brecht un verdadero modelo de su propuesta. Véase W. Benjamin, "El autor como productor", en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1979, p. 119.

125 *Ibid.* p. 123.

126 Convertir a los trabajadores en productores de arte, y liberar al artista y al intelectual del lugar imposible del benefactor y patrón ideológico es, para Hal Foster, una propuesta insuficientemente dialéctica, y ha incitado diversas falacias: por ejemplo, la noción brechtiana de que la negación de las convenciones burguesas (el ilusionismo en pintura, entre ellos) es una crítica política, o la falacia "barthesiana" de que el arte "productivista" está libre de ideología porque es una actividad que compromete a lo real ("For a Concept of the political in Art" en *Art in America*, Abril 1984. )

127 W. Benjamin, "El autor como Productor" cit. p.134.

usos dominantes de las redes telemáticas, en base a nueva asociación del régimen técnico con una forma de discrepancia sobre él mismo<sup>128</sup>. Y, por supuesto, y frente al impulso generalizado, operando en todo momento en un “trabajar en el medio”, y no más “en la manipulación de las ilusiones que conlleva”<sup>129</sup>.

De hecho, la experiencia del net.art pretende como objetivo último convertirse en la toma de conciencia del propio medio. Su función mediática está basada, por tanto, en la conversión en tema del proceso medial mismo, hacer reflexivo el propio medio, generando conciencia crítica de algo que es mucho más que un medio de transmisión, a través, precisamente, de constituirlo como actividad. La creación artística en las redes de telecomunicación intentará demostrar cómo la tecnología es capaz, según las palabras de Tom Gunning, de “revelar el sueño mundial de la sociedad tanto como su racionalización pragmática”<sup>130</sup>.

Revelar, hacer obvias las eliminaciones, patentes los cortes y ajustes, los recursos que disipan constantemente cualquier posibilidad de análisis político de la nueva economía del tiempo, se presenta como misión prioritaria. En su horizonte, no cabe duda, se halla la crítica que lanzara Enzensberger contra McLuhan, contra la “ilusión” de que los medios son neutrales, de la posibilidad de que la sociedad, pese a tener a su disposición de todos los medios, no tenga nada que decir, o, lo que es peor, que sea “incapaz de hacer el necesario uso social de ellos”<sup>131</sup>. Con el reconocimiento de este hecho, la labor por llevar a cabo es la de un planteamiento de usos avanzados de los medios, es decir, la investigación de su dimensión social. Los antecedentes de estas ambiciosas iniciativas incluirían desde el *Kinoglas* de Pudovkin y, en general, las pretensiones de una televisión política de vanguardia, a los espacios marginales de edición y publicación, como iniciara el pionero *Journal Documents*<sup>132</sup> de 1929, así como todas las investigaciones en torno a la viabilidad comunicativa de los medios y de los sistemas de distribución, desde el llamado “Art by telephone”<sup>133</sup> hasta las actuales comunidades *on line*. Se trataría, en definitiva, de promover una vía en la que la experiencia estética pudiera convertirse en un modelo de conducta comunicativa. Convertir, en último término, la experiencia estética en una experiencia de interacción social. Un intento de superar el encarcelamiento en el proceso de la comunicación perpetuo, el desgaste del mensaje, o la negativa de comunicación que Adorno considerara como medida de verdad de las obras en un

---

128 Según José Luis Brea, “Cuando el pensamiento se relaciona con la técnica bajo este régimen de ‘insumisión’, su resultado se llama arte. José Luis Brea, “Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y tecnología”, en *aleph-arts.org*.

129 Marshall McLuhan “The Medium Is the Message” cit.

130 Tom Gunning, “Heard over th Phone: The Lonely Villa and the de Lorde Tradition of Terrors of Technology”, *Screen*, vol 32, 2 (verano 1991).

131 Hans Magnus Enzensberger, “Constituents of a Theory of the Media”, en John Thornton Caldwell, *Theories of the New Media*, The Athlone Press, London, 2000. p. 68

132 Fue creado en 1929 por Georges Bataille, Carl Einstein y Maichel Leiris.

133 En 1969 el Museum of Contemporary Art de Chicago inauguró una exposición titulada Art by Telephone. Véase, Peter Lunefeld, “En busca de la ópera telefónica,” en *Ars telematica*, Claudia Giannetti, L’Angelot, Barcelona, 1998.

sistema cultural donde la comunicación está organizada por medio de la manipulación para producir un efecto, donde sólo tiene una existencia enajenada<sup>134</sup>. Comunicación replegada a ese sistema que es, por definición *la ley inconsciente productora de efectos conscientes*.

Crear, siguiendo las proposiciones situacionistas, a la vez acontecimientos y su lenguaje<sup>135</sup>, es, sin duda, una tarea más propia del net.art que esa dispersión del sentido en el evento del lenguaje que Baudrillard considera propia de la actividad poética<sup>136</sup>. Ante todo, y más que un lenguaje que no descifra sino que anatematiza “conceptos e ideas”<sup>137</sup> el net.art se trata de un análisis y dramatización de los momentos de emergencia de la imagen, el proceso que la pone en escena, o que, al ponerla en escena, la produce. Ello supone que en ningún caso podemos ya hacer distinción alguna entre los medios que producen imágenes y los que las reproducen.

La función mediática de estas prácticas artísticas, lejos de pretender el desarrollo de una ontología de la cultura digital, parece orientarse primeramente a la detección de cuáles son las nuevas categorías de ausencia en el mundo. No hay, por ello, arte en la red sino un uso artístico de ella, al igual que no podía haber pintura o música situacionistas, sino “un uso situacionista de estos medios”<sup>138</sup>. Sus posibilidades de mediación tienen también un área de intensa actividad en la disolución de la lógica identitaria propia de nuestro tiempo. Se trata de replantear, a través del arte, el concepto de identidad en cuanto lo perdido en ella, lo abandonado por ella. Sobre todo las prácticas artísticas desarrolladas en internet evidencian que toda posibilidad de emancipación depende de la no aceptación de la remisión definitiva al carácter social de la enunciación, basado en constantes agenciamientos colectivos. Ir contra ese resignarse a la negación de todo sujeto individual de enunciación. Frente al “no hay enunciación individual, ni si quiera sujeto de enunciación”<sup>139</sup> una nueva reflexión en torno a ese agenciamiento colectivo impersonal que para Deleuze-Guattari es el que exigía y determinaba la individuación de la enunciación. Llamar identidad precisamente a las fisuras que

---

134 Recordemos que, para Theodor W. Adorno “Allí donde la comunicación esté organizada por medio de la manipulación para producir un efecto, la negativa de comunicación se convertirá en medida del contenido de verdad de las obras. no es el desprecio subjetivo de los productores frente al público de masas el que convierte en inaccesibles las creaciones del arte moderno, sino que esta inaccesibilidad es impuesta a las creaciones por un sistema cultural en el cual la comunicación sólo tiene una existencia enajenada”. *Teoría Estética*. Taurus. Madrid, 1992.

135 “El programa de la poesía realizada es el crear a la vez acontecimientos y su lenguaje, y ello de una manera inseparable”, en “All the King’s men”, *Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, La Piqueta, Madrid 1977. p. 291.

136 Jean Baudrillard, “Radical Thought”, cit.

137 “Radical thought is in no way different from radical usage of language. Radical thought does not decipher. It anathematizes and ‘anagramatizes’ concepts and ideas, exactly what poetic language does with words”. Ibid.

138 *Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, cit. p. 25.

139 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia 1994, p. 85.

este agenciamiento pueda llegar a tener, a los desplazamientos de sus puntos de fuga. Hasta el momento, las estrategias críticas más frecuentes se han centrado en torno a prácticas de la desidentificación, en las que se considera la identidad como lo contrario a la condición de lo idéntico, junto a la invalidación de las claves que administran los efectos de la seducción. Una eliminación progresiva de la política de la identidad para sustituirla por la de una “política de afinidades”<sup>140</sup>.

No obstante, y entendiendo a Internet como medio de reproducción técnica, de producción de iguales, de experiencias idénticas, de momentos de identidad a través de ellas, es posible que haya una interesante vía en asumir lo paradójico como constitutivo de la crítica. Para ello, elevarla a su grado más exagerado, reclamar como propia esa identidad producida cuando dos cosas son indistinguibles, guiarla como norte de una política de lo diferente, del acontecimiento de la igualdad, de la producción irónica de la mismidad. Sobre todo, porque sigue retornando una y otra vez, de forma cada vez más eficaz, aquél sueño antropológico de la diferenciación, como un atributo a recuperar para el intercambio. A nivel social sigue sucediendo lo que las instalaciones de McCollum de finales de los ochenta anunciaban: la diferencia se convierte en requisito de cara a la homologación total.

Hasta ahora, sin embargo, las nuevas redes no han sido lugar de producción de auténticas alternativas de subjetividad, sino sólo representaciones de esa oposición de lo que teme la gran mayoría y a lo que sabe enfrentarse, lo que sabe neutralizar. Y quizá porque, en realidad, no es la represión de la subjetividad lo que ahora está en juego, sino su regulación. De aquí que el computador sea, básicamente, un sistema homeostático, un sistema autorregulador. Quizá podamos, incluso, todavía como tarea pendiente, proferir sobre esos intentos de reflexión sobre la identidad su existencia en la red como textos límite. En todo caso, los desarrollos de la percepción del mundo y de nosotros mismos corresponden ahora más a los propios objetos de la tecnología.

No podemos esperar mucho de lo que pueda deparar, a nivel político, la progresiva introducción de las tecnologías mediales en la vida cotidiana. De la definición de cotidianidad propuesta por Henri Lefebvre (“lo que queda cuando se extrae de lo vivido todas las actividades especializadas”<sup>141</sup>), hemos pasado a una cotidianidad fundamentalmente especializada, es decir, tan compleja y técnica como la del trabajo, o, incluso, totalmente coincidente con ella. Ésta

---

140 “Butler parece estar sugiriendo que tanto los teóricos del movimiento gay como los del feminismo alcanzarían mayores logros en el campo de la política si buscasen entre sus filas aspectos de desidentificación en vez de aspectos de identificación, ya que quizás sea posible forjar una política de afinidades en vez de una política de identidad mediante el proceso por el que se llega a no creer”. Theresa M. Senft, *Introducción: interpretar el cuerpo digital -una historia de fantasmas*, cit.

141 G. E. Debord. “Perspectivas de modificaciones conscientes de la vida cotidiana”, *Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, cit., p. 207.

permanecería sometida al marco de la racionalidad del capitalismo moderno burocratizado que la envuelve, resultando de este proceso una más que probable “reducción de la independencia y creatividad de la gente”<sup>142</sup>. Se refuerzan los modelos de la sociedad de consumo y su homogeneización. De ser simplemente los modelos de lo que hay, pasan a ser los modelos a imitar, lo que tiene, seguramente, muchos peores efectos. De ahí el interés de las iniciativas que consideran al arte como el mejor medio de integración de la tecnología en la práctica social.

No obstante, nuestra dependencia de los ordenadores y de los sistemas de telecomunicación no sólo implica nuevas formas de actuación sino también nuevas categorías de la experiencia de vida. Las cosas ya no sólo pueden estar bien o mal, también pueden estar “dentro o fuera de control”<sup>143</sup>. Con cada vez más frecuencia, todo se concibe, produce y practica (se vive) en la misma pantalla, plano de proyección sobre el que resbala toda la vida, con capacidad para alojar todas sus esferas, desde el ocio al trabajo, desde los momentos de comunicación al solipsismo. Como una extraña pared, provoca la ocultación del horizonte de las apariencias.

Determinar las posibilidades para la acción política en los medios pasa obligatoriamente por la reflexión sobre si es posible encontrar una política de la virtualidad, que habría sido negada por Baudrillard al afirmar que la “virtualidad virtualiza también la política”<sup>144</sup>. Su rechazo estaba basado en la aceptación de que el código de valores, ahora virtual, es ajeno a un sistema de valores, haciendo innecesario hablar de libertad o identidad, incluso de que estos temas tengan que salir a colación, al estar todo neutralizado por los medios<sup>145</sup>.

De aquí que lo apolítico se haya desarrollado mucho más en los media que las inquietudes sociales y comprometidas. Es decir, que sólo habría ido en incremento el interés por la acción de los medios, independientemente de su contenido<sup>146</sup>, garantizando su autonomía ideológica como valor primordial de la vida.

---

142 Ibid. p. 211.

143 Sherry Turkle, “Constructions and reconstructions of the self in virtual reality”, en T. Druckery (ed.) *Electronic Culture*, Cit.

144 “I don't think that it is possible to find a politics of virtuality, a code of ethics of virtuality because virtuality virtualizes politics as well: there will be no politics of virtuality, because politics has become virtual; there will be no code of ethics of virtuality, because the code of ethics has become virtual, that is, there are no more references to a value system”, “Baudrillard on the New Technologies: An interview with Claude Thibaut”, *Cybersphere 9*. Philosophy March 6, 96.

145 “One communicates, but as far as what is said, one does not know what becomes of it. This will become so obvious that there will no longer even be any problems concerning liberty or identity. There will no longer be any way for them to arise; those problems will disappear a little below the horizon”. Ibid.

146 “The increasing awareness of the action of media, quite independently of their content or programming, was indicated in the annoyed and anonymous stanza”. Marshall McLuhan, *The Medium Is the Message*, cit.

Dada esta situación, el acto político del escritor o del artista no puede seguir siendo identificada con “la resolución de la mala fortuna del sentido operada a través de la buena fortuna del lenguaje”<sup>147</sup>. De hecho, para Enzensberger, ser irrelevante socialmente implica serlo estéticamente<sup>148</sup>. También supone criticar la consigna indiferenciadora que nos hace dudar si ya es tarea de la crítica o del corazón pensar socialmente.

Para Debord, no cabía posibilidad para la libertad en el empleo del tiempo sin la posesión de los instrumentos modernos de construcción de la vida cotidiana. Ya nos avisaba Enzensberger que la contradicción entre productores y consumidores no es inherente a los medios electrónicos. Sólo a través de su uso se podía pasar “de un arte revolucionario utópico a un arte revolucionario experimental”<sup>149</sup>. Es decir, a la promoción de un control social directo, en la forma de una conversión de los consumidores de medios en productores de medios: “la cuestión no es si los medios están manipulados, sino quién los manipula. Un plan revolucionario no requeriría que desaparecieran los manipuladores, al contrario, debe hacer a cada uno un manipulador”<sup>150</sup>.

En todo caso, la estrategia crítica no debe ser más la de la deslegitimación, dado que todo intento de deslegitimar la práctica cultural y social ha ido convirtiéndose, irremediamente, en una forma de legitimación (la total deslegitimación de la deslegitimación misma<sup>151</sup>). Y puesto que toda crítica es clandestina, ya que, según Debord “está oculta bajo la pesada puesta en escena del pensamiento del divertimento”<sup>152</sup>, la crítica sólo puede ahora ser pensada como producción. De esta manera, la revolución cultural debería tratar de producirnos a nosotros mismos, y no tanto cosas que nos sirvan<sup>153</sup>. Sólo puede haber usos. La vía de actuación no puede ser otra: “la utilización de manera no artística conceptos de origen artístico”<sup>154</sup>. Se trata de la recuperación de aquella vieja propuesta situacionista que abogaba por el intento de supresión del arte mediante su realización, cuyo punto de partida era el convencimiento de que la tan comentada propuesta de la supresión del arte se lleva a cabo a través de su sustitución por “el automatismo de un espectáculo aún más jerárquico y pasivo”<sup>155</sup>.

---

147 Jean Baudrillard, “Radical Thought”, Cit.

148 Hans Magnus Enzensberger, “Constituents of a Theory of the Media”, en John Thornton Caldwell, *Theories of the New Media*, The Athlone Press, London, 2000. p.60.

149 G. Debord, “Tesis sobre la revolución cultural”, *Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, La Piqueta, Madrid 1977. p. 122.

150 Hans Magnus Enzensberger, “Constituents of a Theory of the Media”, Cit. p. 58.

151 T. Druckrey, “Rápido, barato y fuera de control”, Cit.

152 Guy Debord, “Comentarios sobre la sociedad del espectáculo”, Cit. p. 69.

153 Guy Debord. “Tesis sobre la revolución cultural”. Cit. p. 35.

154 “La vanguardia de la presencia”, *Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, cit. p. 267.

155 “Respuesta a una encuesta del centro de arte socio-experimental”, Ibid. p. 305.

El primer paso para la determinar la acción de la función mediática del arte dentro del campo de las nuevas tecnologías y de los nuevos medios es, sin embargo, un proceso donde la tecnología queda exonerada de su política inherente. Al contrario de lo propuesto por el activismo de los sesenta, en el que generalmente se retornaba a procesos arcaicos de producción, se comienzan ahora a emplear los medios para reflexionar sobre sus usos y sus políticas. La crítica ya no debe ser una externa. Debe ser contraria a la desarrollada, por ejemplo, por la pintura frente a la fotografía en el desarrollo del impresionismo, contraria al pensar en el progreso de la tecnología como la entiende Virilio: “el reconocimiento de su accidente específico”<sup>156</sup>. De hecho, frente a su propuesta de divergir frente al objeto técnico, quizá debamos abogar ahora por el reconocimiento de que toda política efectiva ha de ser necesariamente técnica. Si todo conflicto es un “campo de percepción”, entre los ámbitos más inmediatos de aplicación de las nuevas tecnologías de la imagen y de la comunicación estaría, pues, el de la alteración de los modelos de percepción. De ahí que McLuhan opinara que sólo el artista es “capaz de enfrentarse a la tecnología con impunidad, justo porque es un experto atento de los cambios en la percepción de los sentidos”<sup>157</sup>, lo que justifica que fuera precisamente un movimiento artístico, el cubismo, el que, al proveer conciencia de la instantaneidad sensorial del todo, anunció que el medio es el mensaje<sup>158</sup>. Sin embargo, no tiene porqué darse que el contenido de un medio nos haga ciegos ante el carácter del medio. Enarbolar la defensa contra la despersonalización de la cultura de masas, implicaba, según Enzensberger, la defensa de los grupos privilegiados respecto a los medios, lo que, siendo técnicamente concebible, era ir contra la estructura del propio medio.

Soluciones las de las nuevas prácticas artísticas que, dentro de un pensamiento social evidente, recurren más a procesos de distorsión o disolución de los lenguajes opresivos que a su crítica directa. En algunos casos, incluso, sólo se induce una revisión, “un darse cuenta”, en donde los procesos de apropiación de la realidad social sólo se muestran como estrategias de simulación, de camuflaje - quizá formando parte de aquélla. Frente a las estrategias basadas en una desintensificación de la experiencia, para así poder llevar a cabo una acción de resistencia “como objeto”, aquí parece proponerse una tensión intensificadora de la misma.

Muchas de las manifestaciones artísticas en la red valoran las posibilidades que hay en el descubrimiento frente al invento, en la compleja dialéctica entre ambos conceptos, pero, sobre todo, en demostrar que descubrir es, ante todo, la capacidad de manifestar, de hacer patente. Por ello, proponer una actuación artística en las redes es descubrir lo que la propia tendencia de nuestra sociedad a desvelar e informar realmente oculta. La afirmación de Baudrillard es

---

156 Paul Virilio, “Cibermundo ¿una política suicida?”, Dolmen Ensayo, Providencia, Santiago, 1997. p. 14.

157 Marshall McLuhan, *The Medium Is the Message*, Cit.

158 Ibid.

especialmente aclaratoria a este respecto: “nada es totalmente evidente sin que se convierta en un enigma. La realidad, en general, es demasiado evidente para ser verdad”<sup>159</sup>. Se trata de la tendencia propia de nuestro tiempo a ponerlo todo en evidencia. Recordemos incluso, que el espectáculo moderno está caracterizado, según las consignas situacionistas, por esa “puesta en escena de su propia ruina”<sup>160</sup>.

Acción artística, por tanto, como descubrimiento del descubrimiento, en su sentido más activo: que descubrir debe ser, en realidad, un dejar sin protección aquello que se descubre. A través de esta intención, demostrar que todo proceso de destacar algo hace visible aquello de lo que se destaca, aquello que lo protege y camufla.

Por otra parte, la necesidad de volver a una pragmática de los lenguajes, una y otra vez exigida por el mejor net.art, implica negar que aquéllos posean universalidad en sí mismos, formulación suficiente o semiología o metalenguaje generales. Ya nos avisaban Deleuze y Guattari que un enunciado sólo puede ser evaluado en función de sus implicaciones pragmáticas, de sus presupuestos implícitos, es decir, con actos inmanentes o transformaciones incorporales que él expresa<sup>161</sup>. De ahí la consabida imposibilidad de definir una semántica, una sintáctica o incluso una fonemática como zonas científicas del lenguaje independientes de la pragmática<sup>162</sup>. Ésta, lejos de recaer fuera del lenguaje deviene, por el contrario, el presupuesto de todas las otras dimensiones. No es posible definir el sentido y la sintaxis de la lengua independientemente de los actos de palabra que ella presupone<sup>163</sup>.

En el reconocimiento de la importancia de estos presupuestos, no cabe sino la apreciación de su efecto en el campo del arte. Baste recordar que si las prácticas del conceptual más ortodoxo se planteaban en sus inicios, fundamentalmente, como reflexión sobre el arte mismo, y, por extensión, sobre el lenguaje en general, sus derivaciones posteriores tomaron cuerpo en torno a una compleja pragmática del lenguaje del arte que encuentra hoy, en muchas de las propuestas de net.art, algunos de sus desarrollos más interesantes. La obra de arte sólo puede ser evaluada ya respecto a sus implicaciones pragmáticas, en donde la participación del espectador se hace imprescindible, como parte integrante de ese juego de intercambio que conforma la única posible formatividad de la actividad artística. Su análisis tampoco podrá ser planteado en referencia exclusiva a la multiplicidad de niveles de competencia (aproximaciones desde la psicología del

---

159 Jean Baudrillard, *Radical Thought*, Cit.

160 “El cine después de Alain Resnais”, Textos situacionistas sobre arte y urbanismo, La Piqueta, Madrid 1977. p. 87

161 Gilles Deleuze – Felix Guattari, “20 de noviembre 1923. Postulados de la lingüística”, *Mil Mesetas*, Pre-textos, Valencia, 1988. P. 88

162 Ibid .p. 83:

163 Ibid.

arte, la sociología, o la sintaxis) sino desde su aprehensión participativa, desde el convencimiento de que no existe obra anteriormente al proceso de su recepción.

La formulación de la tarea artística es justificable ahora, básicamente, como una forma de actividad. Un alejamiento, pues, del objeto mismo, de la obra como estructura o composición, que va a permitir estudiarla recurriendo sólo a prescripciones de acción y de comportamiento. La pretensión del net.art más radical es hacer que el área de atención sobre él conste de todo un continuum de elementos en un proceso de semiosis que abarca, fundamentalmente, dimensiones pragmáticas y sintácticas.

La pragmática propuesta respecto al reconomiento del propio espectador en la obra es también compleja. El trabajo del artista no puede consistir sino en dismantelar los códigos de comunicación existentes en los medios, recombinaando algunos de los elementos en estructuras que puedan ser usadas para generar obras. El arte, pues, debe actuar como agente de socialización. Los elementos formales de la obra deben provocar el cuestionamiento de nuestra estructura perceptiva, siempre ideológica.

Recordemos, como fundamento conceptual más importante de estas prácticas, que el trabajo creativo para Joseph Kosuth consistía en cambiar el sentido de lo que vemos, un proceso obviamente imposible sin la comprensión de las estructuras que construyen el significado, un proceso que no ve distinción entre lo cultural y lo político. Kosuth nos demostraba cómo la auténtica recepción estética solo puede producirse en el incesante cuestionamiento y recuestionamiento de la naturaleza del arte, único camino posible para retar la estéril dominación del gusto institucionalmente impuesto. El arte sería "lo que el arte significa para nosotros"<sup>164</sup>. Y los interrogantes que ello implica son los siguientes: "¿Cuál es el papel de una institución en la formación de nuestra visión del arte?; ¿Quién finalmente determina qué es arte y qué no es arte?; ¿Cuáles son las consecuencias de esa decisión?; ¿Cómo afectan nuestras propias visiones del arte nuestros juicios morales sobre la representación y, por tanto, nuestros más importantes juicios morales y políticos?"<sup>165</sup>. Para suscitar esta reflexión Kosuth planteaba el empleo de un lenguaje de cambios de contexto, de ruptura de los discursos de la temporalidad y la historia, tratando de permitir, con su disolución, un acercamiento "objetivo" a la obra de arte. Todo responde a la creencia en que el significado de una obra de arte es constituido por el espectador individual. La implicación inmediata de esta posición es que debemos renunciar a la vieja distinción cartesiana entre experiencia y realidad. La dualidad entre sujeto y objeto que permea la objetividad de tanto pensamiento occidental es sólo un impedimento para un verdadero acercamiento al yo. En este sentido, la crítica que desarrollan Adorno y Horkheimer en su obra

---

164 Joseph Kosuth, "The Play of Unmentionable", en *The Play of the Unmentionable*, Thames and Hudson, London 1992.

165 Ibid.

*Dialéctica de la Ilustración* de la trinidad epistemológica de sujeto, objeto y concepto como una relación de opresión y sujeción, guarda importantes paralelismos con la propuesta de Kosuth.

Puesto que el arte existe en el contexto y como contexto, puede configurarse como una herramienta crítica no sólo en la actividad autorreflexiva sino también en la liberación de las restricciones de la moda, gusto, y de los dictados de las estructuras sociales dominantes. El propósito principal es hacer que el espectador sea consciente de la relación entre las condiciones del contexto y la producción del significado, el proceso por el que éste se construye. Para Kosuth, el espectador debe empezar a ver la obra de arte a la manera como lo hace el artista, como una lucha para hacer y cancelar el significado. Comprender una obra de arte viene a ser un evento que localiza e incluye al espectador a través de innumerables evocaciones, cancelaciones, superposiciones.

Por ello, las manifestaciones artísticas más ambiciosas rechazarán hoy la dimensión semántica y toda pretensión de atribuir status o visibilidad ontológica a la obra de arte. En términos generales, la línea de trabajo desarrollada continuará así con las premisas del último conceptual, confiando en la capacidad del objeto de arte (no objeto estético) para activar la percepción del espectador e involucrarle en una serie de implicaciones perceptivas y de comportamiento. Función mediática del arte como cuestionamiento, por tanto, de las señales visuales asimiladas y su posterior uso. También un rechazo de la posibilidad de ciertos modos acreditados de experimentar y comprender. Se trata de revelar lo que se halla oculto en las convenciones sociales, ya no sólo respecto al arte, sino respecto a los medios de los que éste ahora se sirve, explorando las conexiones entre la realidad social y la psíquica. Para, con todo ello, tratar de conseguir que el espectador logre desarrollar una actitud perceptual distinta en el mundo de las nuevas sociedades de la información.