



glo 21, el arte no se expondrá. Se



La era postmedia

Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas
y dispositivos *neomediales*

José Luis Brea

**La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas
(post)artísticas y dispositivos *neomediales***

José Luis Brea

Primera edición como libro impreso, 2002

Editorial CASA (Centro de Arte de Salamanca),
Salamanca. Colección Argumentos.

ISBN 84-95719-05-3

Ilustración de portada: *La Société Anonyme*. [Redefinición de las prácticas artísticas \(LSA47\)](#).

La presente edición en formato PDF se publica como copia de autor para descarga libre

joseluisbrea.net/ediciones_cc/erapost.pdf

Publicada en Marzo 2009 bajo licencia Creative Commons

creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/



Índice

LIBRO I: DESARROLLOS DEL ARTE ELECTRÓNICO: LOS NUEVOS MEDIOS Y EL NET.ART.

Breve (y desordenado) antiglosario -o diccionario de tópicos- sobre el arte electrónico.

Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia.

Una selección de bookmarks de net.art (para saber de qué hablamos cuando hablamos de net.art)

Last (no)exit: net

La era postmedia. una selección de comunidades web de productores de medios (para saber de qué hablamos cuando hablamos del arte en la red)

art.matrix. La evanescencia del fantasma.

El Teatro de la Resistencia Electrónica (hackers, artistas y activistas)

El museo contemporáneo y la esfera pública

net.art: (no)arte, en una zona temporalmente autónoma

Presencia y participación.

Dos cualidades del arte en la web

<no+tv> (audiencias, comunidades online y democracia radical)

LIBRO II: ARTE Y TÉCNICA.

Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica.

La estetización difusa de las sociedades actuales -y la muerte tecnológica del arte.

Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas. (Cuando las cosas devienen formas).

Sobre la red. (Algunos pensamientos sueltos).

LIBRO I:
DESARROLLOS DEL ARTE ELECTRÓNICO: LOS NUEVOS MEDIOS Y
EL NET.ART.

Breve (y desordenado) antiglosario -o diccionario de tópicos- sobre el arte electrónico.

Arte por ordenador. Nunca decir «arte por ordenador». En general, utilícnese de preferencia los términos en inglés. Caso de recibir el reproche de esnobismo, argumentar que la evolución de las tecnologías es ahora más rápida que la de la lengua: para cuando un término es adecuadamente traducido, la función o el objeto a que se refiere habrá ya sido reemplazado por otro. Quizás sea el caso.

Véase «*computer art*».

Computer art. Al decir de Lev Manovich, “ha muerto”. Por supuesto esto viene diciéndose hace mucho tiempo y casi de cualquier técnica, soporte, “forma artística” o lenguaje -pero casi siempre que se dice, es con razón. Se reconoce a los reaccionarios en que siempre citan aquello de “los muertos que vos matáis ...”.

Del *computer art* puede con certeza decirse que ha sido ya abandonado -o incluso que nunca ha producido trabajo de real interés- toda vez que los territorios de la imagen de síntesis y el arte de programación que le fueron propios han revelado total impotencia para aportar hallazgos reales a la tradición de la autocrítica inmanente que caracteriza el desarrollo del arte del siglo xx.

Cd-rom art. También “ha muerto”, guste o no. Esta vez lo defiende -entre nosotros- María Pallier, y con mucho fundamento. Al fin y al cabo, el cd-rom no era (o no es: caso más de obsolescencia planificada) otra cosa que una tecnología de almacenamiento, que a duras penas consigue convertirse en un

soporte de “distribución” -dado que su circulación pública no viene todavía apoyada por una industria (caso por ejemplo, del cd musical). Su único interés consiste entonces en su capacidad de almacenar cantidades importantes de información, que el usuario puede recuperar selectivamente (a esto se le mal llama interactividad). En la medida en que esa posibilidad es ahora accesible a través de la red, la muerte del cd es un hecho consumado, cuando menos potencialmente. Todo aquello que puede ser guardado en un cd puede ya ponerse en la red, y ser desde ella recuperado.

La cuestión es entonces económica: ¿qué tardará menos en implementarse con eficacia: una red comercialmente soportada de distribución editorial del cd rom artístico, o una red internet con la implementación tecnológica suficiente para asegurar que el transporte de grandes cantidades de información es posible a una velocidad razonable? Apuesten -yo lo hago por la segunda posibilidad, a ciegas.

Arte electrónico. Suele llamarse así a todo el que funciona con chismes que se enchufan. Los más informados distinguen los cachivaches eléctricos de los propiamente electrónicos: aquellos que en algún rinconcito incorporan bien transistores bien chips, utilizando alguna tecnología informática. De resultas de este afinamiento conceptual, tendríamos que una instalación realizada con proyección de diapositivas pasaría a considerarse “arte electrónico” sólo en el momento en que el temporizador de la proyección esté controlado por un chip -dependiendo por tanto de la calidad técnica del cacharrito. Un disparate, vamos.

No parece que nunca ninguna especificación técnica del soporte debiera considerarse como rasgo pertinente para una categorización estética.

Digital. Formalmente: aquel lenguaje que ha sido traducido a una secuencia finita de 0s y 1s. Materialmente: a una secuencia igualmente finita de dispositivos abiertos o cerrados.

Pixel art. Suele decirse que el ordenador es, simplemente, “una herramienta”, que puede utilizarse exactamente igual que cualquier otra. Naturalmente, esto es una simplonería, y prueba del equívoco al que conduce es lo que podríamos llamar pixel art -y traducir por acuarelismo electrónico. Quien usa el ordena-

dor como si fuera un pincel puede llegar a este tipo de aberraciones (pintar un retrato puntillista “coloreando” pixel a pixel).

La verdadera herramienta mediante la que se ha producido todo lo que llamamos arte en el siglo xx se llama: autocrítica inmanente. Sólo aquellos lenguajes, o dominios de producción signifiante, en los que se procede a una exploración crítica de sus propios límites -contribuyen producciones que legítimamente debemos considerar “arte”.

Y, si acaso, podría pretenderse que el *pixel art* explora los límites del lenguaje acuarelístico -pero nunca los propios (de los que, por cierto y que se sepa, carece). Luego no considerarlo seriamente.

Multimedia. Mal llamado así. Suele llamarse multimedia a lo que es “multisoporte”. Debería distinguirse con toda precisión lo que es un media - un dispositivo específico de distribución social del conocimiento- de lo que es “soporte” -la materia sobre la que un contenido de significancia cobra cuerpo, se materializa. Un “lienzo” es soporte -como lo es el papel en que se imprime una revista. Sin embargo, una “revista” es un “media” (esté hecha sobre papel, sobre soporte sonoro, videográfico o electrónico o hablada o como se quiera). En todo caso y para entendernos: se llama (impropiamente) multimedia a aquella producción que incorpora elementos desarrollados en distintos soportes. Por ejemplo, una instalación multimedia es una que podría llevar fotografía, pintura, objetos, vídeo, sonido ambiente, etc.

Hoy en día, todo artista que se precie hace *instalaciones multimedia* - como hace unos años hacía *piezas*. Darle poco valor a la referencia, por tanto. Véase, en todo caso, *media-art*.

Media-art. En rigor, aquellas prácticas o producciones creadoras y comunicativas que se dan por objeto la producción del media específico a través del que alcanzan a su receptor. Pero ésta quizás sea una definición demasiado restrictiva y exigente (sólo sería genuino *media-art* aquél que produjera “medios” de comunicación, ni siquiera aquellas producciones específicamente realizadas “para” aparecer en medios de comunicación).

Aceptemos laxamente una concepción un poquito más amplia, pues: asumamos que es *media-art* todo aquél que se produce, de modo específico, para su difusión y recepción efectiva a través de canales mediáticos (revista,

radio, tv, internet, y punto). Por las mismas tendríamos que o bien asumir que el video-arte, y mucho más aún la video-instalación, no tienen nada que ver con el *media-art*, o bien aceptar que su lugar adecuado de difusión y recepción es únicamente un dispositivo medial en sí mismo (mismo caso de los proyectos para radio o revistas). Y nunca jamás un museo.

A menos que quisiéramos sostener que el propio museo sea tratado, en sí mismo, como un *mass-media*: en tal caso -la confusión crece- nos veríamos obligados a considerar *media-art*, por poner un ejemplo, el programa de producción activista de museos de Broodthaers. No fuera malo.

net.art. En cuanto al net sí que puede serse riguroso -y exigente. No porque sea práctica poco común, sino por justamente todo lo contrario. Ahora que ni zapatería que se precie ni okupa que se respete carece de página en la red, hay que distinguir muy bien aquellas cosas que se anuncian o publicitan en ella (sean zapatos, convicciones ideológicas, currículos de artista o fotografías de instalaciones) de aquellas otras que ni existen ni podrían existir jamás fuera de ella, porque su naturaleza es estrictamente neomedial (véase *new-media art*) y su objetivo la propia producción de ese espacio público de intercambio comunicativo, como tal.

Como poco, podemos decir que *net.art* es sólo aquél tan específicamente producido para darse en la red que cualquier presencia suya en otro contexto de recepción se evidenciaría absurda -cuando no impensable. Pero nos gusta apretar aún más: que *net.art* no es simplemente aquél que se produce “para” un medio de comunicación específico novedoso, en este caso la red, sino, vuelta de tuerca más, aquél que invierte el total de su energía en la producción “de” dicho media. Corolario: no tanto habría entonces, y propiamente, “obras” de *net.art* como “webs” de *net.art* -las dedicadas a la producción activista de una esfera pública de comunicación directa entre ciudadanos, no institucionalmente mediada. De ahí que la historia del *net.art* tenga entonces tanta relación con la del vídeo activismo: antes del *net.art*, la *guerrilla-tv*.

Screen art. Las vídeo-instalaciones, prescindiendo por fin de la horrrisona presencia del monitor, de su caja negra.

Podemos tomar su aparición histórica como el resultado de un juego de doble perversión mutua: por el museo, del potencial subversivo de la imagen-

movimiento (gracias a la video-proyección ahora, definitivamente, *pictorializada*, estetizada). Y recíprocamente: por los desarrollos de un -pese a todo- *time-based art*, de los tiempos de recepción y lectura característicos del dispositivo-museo (y su prefiguración espacializada, estatizante).

Conviene permanecer atento a este choque *de perversiones conjugadas*. Si no acaban pactando en lo tibio -y como escribiera Baudrillard del contacto fatal de marxismo y psicoanálisis-, “todavía pueden hacerse mucho daño”.

New-media art. El que se produce para la red internet y cualesquiera otras futuras redes de libre disposición pública producidas por la combinación - industrialmente eficiente- de tecnologías informáticas y de telecomunicación. Acabarán absorbiendo todos los otros media, como tales.

Véase net.art.

Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: *postfotografía, postcinema, postmedia.*

1959. Marcel Broodthaers produce un film titulado “El canto de mi generación”. Se trata de un film-collage, realizado a partir de fragmentos documentales, algunos filmados directamente por el propio artista, otros recogidos de material ya existente. Aparentemente, no es sino un documento neutro y carente de toda pretensión de artisticidad específica. Se trata de registrar el tiempo, simplemente, de registrar una época, un momento congelado de experiencia colectiva. De memorizar, de alguna manera, el tiempo intersubjetivo, el tiempo compartido, el tiempo psicológico de una comunidad.

No es la primera incursión del artista en el medio cinematográfico, ni será la última. Unos años más tarde realizará su película quizás más conocida, un “segundo de eternidad”, presentada en la edición de 1971 de Prospekt. Se trata esta vez de un film de carácter marcadamente autorreflexivo: por un lado es cine que reflexiona sobre la naturaleza del propio medio cinematográfico y sus 24 fotogramas por segundo. Por otro, el film reflexiona también sobre la presencia, en la obra, del autor: en efecto, los 24 fotogramas que componen la obra -un film que dura entonces exactamente un segundo- reconstituyen en sucesivos trazos su firma, y la espuria promesa de eternidad que para él mismo esa presencia allí supone. Escribe Broodthaers: “un segundo para Narciso es ya el tiempo de la eternidad. Narciso siempre ha respetado el tiempo de un veinticuatroavo de segundo. La persistencia retiniana tiene en Narciso una duración eterna. Narciso es el inventor del cine”.

“Un segundo de eternidad” tiene sobre todo y en primer lugar que ver entonces con el enigma de la imagen-tiempo, de la imagen-movimiento. El propio artista, en efecto, dejó escrito: “un segundo de eternidad tiene un doble sentido. En primer lugar representa el tiempo cinematográfico. Pero también representa el sentido y el sinsentido del choque entre dos lenguajes: el de las palabras y el del cine. O, todavía mejor, el de la relación entre la imagen estática y la imagen movimiento”.

Podemos ahora intuir una muy buena y primera razón por la que tantos de los más importantes artistas de nuestro tiempo se han acercado al cine -o más recientemente al vídeo-: la búsqueda de ese “tiempo expandido”, de ese tiempo del acontecimiento, que se escribe en el ámbito de la imagen técnica. Piénsese, por ejemplo, en *Empire*, la película que sobre el conocido edificio filmó Andy Warhol, disponiendo una cámara inmóvil frente a él durante 24 horas.

Se diría que, precisamente, el más grande “acontecimiento” que en la órbita de lo visual, de la imagen, caracteriza a nuestra época es, precisamente, el del surgimiento de una imagen-movimiento, de una imagen-tiempo (para utilizar la expresión acuñada por Gilles Deleuze). Habría que decir, además, que se trata de un gran “acontecimiento”, en el sentido más preciso y riguroso del término -es decir, en el sentido metafísico. Un acontecimiento que lo es también en el sentido de que se refiere precisamente al comenzar a darse de la imagen, de la representación, como un acontecer, como un transcurrir, como el diferirse mismo de la diferencia, no como algo definitiva y estáticamente dado, siempre idéntico a sí mismo.

Es preciso, para valorar la importancia de ese hecho, ser consciente de que esta aparición de la imagen-tiempo es algo absolutamente inédito, y que supone una gran novedad para la historia de la representación, es decir, a la postre, para la historia misma del hombre. Hasta la llegada del cine, y de esa clave mencionada por Broodthaers que es “la persistencia retiniana del veinticuatroavo de segundo”, hasta ese momento el hombre no había podido ni siquiera concebir el tiempo de la representación. O, digamos con más precisión, no había podido concebir el tiempo de la representación sino como pura estaticidad. Para la representación, el diferir en el tiempo, el transcurrir de las cosas y su

continuo cambiar, el durar, era justamente lo irrepresentable. Henri Bergson, a propósito del cine:

“La primera vez que vi el cine comprendí que aportaba algo absolutamente nuevo a la filosofía. Nos proporcionaba la capacidad de entender nuestra forma de conocer: de hecho podríamos incluso decir que el cine es, en sí mismo, un modelo de la conciencia. Ir al cine es, por tanto, una auténtica experiencia filosófica”.

No es extraño, a la vista de ello, que tantos de los artistas contemporáneos más interesantes hayan asumido tratar en su obra sobre esa problemática -que afecta de modo radical a la forma en que la propia naturaleza ontológica de la representación es concebida. Ni tampoco el que para hacerlo hayan recurrido a la imagen técnicamente producida y reproducida: sólo a ella, a la imagen técnicamente producida y capturada en efecto, le es dado producir esa expansión interna de un tiempo propio, en el ámbito de la representación. Fuera de su ámbito, fuera del ámbito de la imagen técnica como tal, carecería en efecto de sentido hablar de un *“time based art”*, de un arte basado en el tiempo -referido a lo plástico, a lo visual.

De cara a una comprensión de todo lo que las nuevas prácticas artísticas pueden aportar de específico a la propia historia crítica de las prácticas creadoras visuales, es necesario, en primer lugar, y por tanto, reconocerles la capacidad de usufructuar la herencia de este hallazgo. Antes en cualquier caso de avanzar a situar el que, bajo mi punto de vista, constituye su segundo gran patrimonio heredado, me gustaría aludir a un último ejemplo de una obra que en su misma esencia problematiza esta cuestión, una obra cuyo sentido propio sería inconcebible al margen de la voluntad del artista contemporáneo de posicionarse frente a esta problemática que de cara a una comprensión de las transformaciones genéricas del modo de la experiencia comporta la aparición primero y el asentamiento ahora -a través de su plena implantación gracias a las industrias de lo audiovisual- de una imagen-tiempo, como forma característica de experiencia contemporánea de la imagen, definitivamente no más ya la estática, la experiencia de la imagen como estaticidad, identidad a sí.

Me refiero al conocido vídeo de Gillian Wearing, titulado “60 minutos, silencio”. Aparentemente, recoge una tradicional “instantánea” de corporación, en este caso de una agrupación policial de un barrio londinense. Sin embargo, la imagen pertenece a un vídeo grabado con cámara inmóvil durante 60 minutos, solicitando a los personajes que durante esos sesenta minutos permanezcan ellos también completamente inmóviles y en silencio (como emulando una instantánea). Por supuesto, y pese a la proverbial flema británica y el incomparable sentido de disciplina de su policía, ese silencio se ve quebrado en múltiples ocasiones y esa pretendida inmovilidad absoluta incumplida casi de continuo.

La distancia metafísica entre representación y realidad (donde ella se estableciera justamente en el ostentar tiempos inversos, cruzados: lo real fluía y la imagen estatizaba, detenía el instante fugaz), esa distancia queda en esa obra, nuevamente, problematizada -y, por supuesto, si ello es posible es justamente gracias a la mediación de la técnica como productora de representación. Como ya he insistido, sólo el desarrollo de medios técnicos de captura y manipulación de la imagen ha permitido la germinación expansiva de un tiempo de la representación, de una representación temporalizada.

#

Avancemos en todo caso a ese segundo factor cuya heredad carga a las nuevas prácticas artísticas de un potencial crítico específico, propio. Sin movernos todavía del artista con que hemos comenzado esta reflexión, Marcel Broodthaers, y siguiendo la pista que su trabajo nos marca, situaremos este segundo factor en el haberse constituido como objetivo propio de muchas de las obras más críticas de la tradición contemporánea la producción autónoma de dispositivos de distribución pública del conocimiento artístico, la producción de dispositivos mediales.

Es bien conocido todo el trabajo de Broodthaers que desarrolla un proyecto “museístico”, su conocido Museo de las Águilas -del que, justamente, su trabajo cinematográfico constituye una “sección”. Podemos poner en relación ese trabajo con el de otros artistas -como el pequeño museo portátil que constituye la *Boîte en Valise* de Marcel Duchamp- y también, por supuesto, con el

celebrado *Museo Imaginario* de André Malraux. En todo caso, no se trata en ninguno de esos proyectos de producir un Museo como tal, en el sentido convencional, sino justamente al contrario de abordar la crítica de la institución museística mediante la producción específica -y desarrollada ella misma como obra, como práctica creadora- de dispositivos autónomos de distribución pública del conocimiento artístico, dicho de otra manera: de pequeños museos que en sí mismos constituyen puestas en cuestión de la propia institución museística, pequeños museos que son a la vez antimuseos.

Fue sobre todo Douglas Crimp quien, a través de las sucesivas entregas de su investigación “Sobre las Ruinas del Museo” a lo largo de los años 80, mostró cómo un espíritu de cuestionamiento radical del museo estaba presente y atravesaba las principales corrientes de despliegue de los lenguajes artísticos tanto de las neo como de las postvanguardias, enriqueciendo su desarrollo con los componentes dialécticos de autocuestionamiento inmanente que inscriben esas prácticas en el seno de la tradición de la vanguardia -una tradición que se reconoce justamente por ese espíritu de crítica inmanente.

Tanto las aventuras del *site-specificity* como evidentemente las de la desmaterialización de objeto que despliegan las prácticas caracterizadas como arte conceptual en el sentido más amplio, por citar un par de ejemplos significativos de la tradición reciente, comparten este talante de negación de la institución arte. Hay una exploración de los límites de todo aquello que excede la misma capacidad del museo: ya por exceso de dimensión o especificidad de la ubicación (como en los *earthworks* y el *land art*), ya al contrario por el carácter radicalmente inmaterial de la obra (como en muchos de los trabajos del conceptualismo, cuya sutileza inmaterial los hizo durante mucho tiempo igualmente inabordables para la institución museística).

Desde el punto de vista de lo que nos interesa aquí -es decir, proponer una genealogía verosímil para las nuevas prácticas que potencie lo más posible su inscripción en un territorio de herencias críticas- hay dos vertientes precisas de ambas “aventuras” -la de la especificidad de ubicación y la desmaterialización- que nos deben interesar particularmente.

Por lo que a la aventura del arte público se refiere, esa vertiente no es otra que la de producción de espacios de interacción comunicativa ciudadana, partiendo de la idea habermasiana de que lo público en las sociedades contemporáneas no está dado, sino al contrario sustraído, escamoteado: y que su construcción es, por tanto, “tarea”. Bajo este punto de vista, no llamamos arte público a cualquier mamotreto que se instala en un entorno urbano -digamos, absorbiendo la lógica del monumento- sino a aquellas prácticas artísticas y culturales que precisamente se dan por misión la producción de un dominio público -entendiendo por tal, y según la definición ilustrada recuperada por Habermas, la producción de un espacio en el que a los ciudadanos les sea dado encontrarse, discutir y decidir a través de ese proceso de diálogo racionalmente conducido sobre los asuntos que les conciernen en común. Esto es: un dominio de lo público políticamente activo, ni neutralizado bajo el peso de la esfera simulacral de lo massmediático, ni depotenciado por su instrumentación desde la desvaneciente fantasmagoría del espectáculo de lo político -él mismo mediáticamente neutralizado.

Podemos proponer dos o tres ejemplos de este tipo de prácticas del arte público -ya en cierta forma clásicas. De un lado, los conocidos proyectos para espacios públicos de Vito Acconci, o algunos de los espacios públicos y conversacionales de Art & Language. Del otro, toda la práctica del *detournement* situacionista, como práctica de transformación de la vida cotidiana mediante la intervención en los espacios ciudadanos, de encuentro y comunicación.

¿Cuál puede ser, por otro lado, la vertiente que más puede interesarnos de la otra aventura, la de la desmaterialización? Evidentemente, su dimensión medial, digamos, la de todos aquellos trabajos que resuelven su modo de distribución y experiencia pública no bajo la forma espacializada y objetualmente condicionada de la “obra” como tal, sino a través de su presencia en uno u otro medio de comunicación. Así, por ejemplo, las tradiciones del radio arte, el mail art, los proyectos para revistas, los mismos libros de artista o las intervenciones en medios de comunicación, prensa, vídeo o televisión. En definitiva, todo aquello que podemos llamar “*media art*”, arte medial. Todos aquellos trabajos cuyo modo de exhibición propio se resuelve no en el museo o en la galería, sino a través de uno u otro medios de comunicación.

Al respecto me gustaría apuntar dos cosas más: primera, que analizando de este modo la tradición del *media art* podemos entender que su aparición no es caprichosa ni -como tantas veces se pretende- puramente instrumental, como si el utilizar un cierto medio u otro fuera irrelevante o anecdótico. Por el contrario, cabe bajo esta perspectiva afirmar que el surgimiento del *media-art* sería inconcebible al margen de una tradición de cuestionamiento de la propia idea de obra de arte objetualmente condicionada. Debemos aceptar así que la desembocadura de la tradición conceptualista en el *media art* resulta del lógico desarrollo de la negación del objeto y la consecuente aportación del “documento” que haga posible su difusión, su comunicación pública. Tan pronto como este documento públicamente difundido y comunicado se convierte en el único signo restante de la “obra”, y el único testimonio en última instancia de la práctica cultural desarrollada -entonces tenemos el *media art*. Que su desarrollo esté por ejemplo tan vinculado al de la *performance* no puede entonces extrañarnos -y de hecho podemos relacionar con ello las reflexiones de Rosalind Krauss sobre el carácter narcisista que marcó el nacimiento del vídeo arte.

Segunda cuestión que me parece oportuno apuntar: que a tenor de esa misma consideración, podemos tal vez incluso afinar una segunda definición de *media art*, más restrictiva. Para la cual, una práctica no sería *media-art* por el solo hecho de estar producida “para” ser difundida a través de un canal digamos “mediático” -una revista, la radio, la televisión, etc-. Sino que llamaríamos *media-art* exclusivamente a aquellas prácticas que más que producir objetos “para” un *media* dado, se dan a sí mismas por misión y objeto precisamente la “producción de un *media*” específico, autónomo, aquellas obras en que el objeto es, él mismo, el medio -no con, sino justamente contra McLuhan.

Obviamente, aquí sería ya mucho más difícil poner ejemplos definitivamente logrados. Estoy seguro de que la aproximación de los vanguardistas rusos a la experiencia del cine tuvo mucho que ver con esta idea, como tuvo que ver con ella la experimentación brechtiana con la radio, y su utópica aspiración al desarrollo de una genuina “comunidad de productores de medios”. Acaso veríamos más cerca de haberse cumplido este ideal en algunos de los proyectos

más interesantes de los años 60-70: proyectos como el vídeo activismo vinculado a la Internacional Situacionista, el cine-expandido vinculado por un lado a todo el movimiento fluxus y por otro a la tradición europea del cine verité y el cine de experiencia, o, por último, las experiencias vinculadas a la guerrilla-tv en los USA y toda su posterior herencia.

Evidentemente no podemos reconstruir aquí en detalle esta tradición, pero sí me parece importante apuntar que se trata de una dirección de investigación crítica utópicamente definida (en el sentido de que aspira a la instauración de lo que habermasianamente podríamos llamar una comunidad ideal de comunicación) y evidentemente no cumplida: pero cuya enunciación tampoco ha resultado agotada ni institucionalmente absorbida -puesto que justamente ha definido un límite con el que la institución-arte no ha sabido “negociar”, toda vez que ha eludido el argumento último de ésta: la producción de objeto exhibible bajo una fórmula espacializada, apuntando en cambio a la construcción de un dispositivo abstracto de colectivización de la experiencia.

En esa tradición crítica convergen, además, los dos planteamientos que venimos recogiendo (el de la producción de un dominio público y el de la deriva hacia un desarrollo de dispositivos mediales, de distribución). Lo que estamos defendiendo es que este territorio descrito así, bajo una definición restrictiva de lo que sería el “*media-art*”, recogería la herencia no resuelta, pero tampoco desactivada, de los momentos más radicales de la tradición vanguardista del arte contemporáneo. Y, al mismo tiempo, que la tarea de abordar su realización histórica en la época actual define el encargo más radical que una práctica comunicativa contemporánea puede abordar. Por ende, que ella constituye la genealogía más noble y crítica que las nuevas prácticas pueden hacer suya, constituyendo su más crucial y apasionante desafío.

#

Antes en cualquier caso de perfilar el mapa contemporáneo de ese desafío – señalando algunos de los factores que perfilan su trazado- me gustaría apuntar un dato a mi modo de ver crucial, que es la confluencia de las dos macro-

problemáticas que he expuesto hasta ahora: por un lado la de la imagen-movimiento, como cuestión ontológicamente crucial de nuestra época en todo lo que a la problemática de la representación se refiere. Y por otro, la cuestión medial, de la producción de medios autónomos de distribución del conocimiento estético -como forma más radicalizada de usufructuarse la tradición de autocrítica inmanente propia de la vanguardia. Resulta a mi modo de ver claro que el encuentro de ambas problemáticas territorializa la topología crítica por excelencia característica de las prácticas de comunicación visuales en las sociedades actuales. Lo que está en juego en ellas es justamente la suerte de las transformaciones del sentido de lo artístico en las sociedades de la reproductibilidad técnica. O lo que es lo mismo, la suerte de las transformaciones del sentido de la experiencia de lo artístico en un contexto de cultura de masas, en el marco del proceso generalizado de estetización difusa del mundo contemporáneo, en el momento histórico de consagración del espectáculo organizado en los términos de las industrias de la conciencia. Si no me equivoco, y a tenor de las transformaciones en curso, el dispositivo actualmente dominante de organización de la distribución y recepción artística –el dispositivo espacializado de distribución pública, el museo/galería- carece de la versatilidad que realmente necesitaría para mantener mucho más allá su indiscutida hegemonía –si es que no exclusividad- en el contexto de tales transformaciones.

Con ello quiero decir que la resolución de una cuestión crítica, que se define de entrada en el orden de la ética del discurso, o de la ética de las formas y los lenguajes si se prefiere, comporta necesariamente el abordamiento a la vez de una cuestión pragmática, política, en el sentido de cómo organizar su proyección social, pública –en última instancia, su “industria”, la forma de su recepción.

La primera, la cuestión ético-formal, determina que este territorio problemático constituya la encrucijada crucial del “arte” de nuestro tiempo, su definición crítica por excelencia. Pero es la segunda, la pragmática, la cuestión de su necesaria reorganización “industrial” e institucional, la que hace que ella sitúe una problemática total y absolutamente ineludible para las prácticas contemporáneas relacionadas con la comunicación visual.

#

Intentaré en lo que sigue, y de manera muy esquemática, situar las cuatro *emergencias* que a mi modo de ver condicionan más directamente el desarrollo actual de la investigación en este campo problemático, ofreciendo algunos ejemplos que ilustren sobre ello, para terminar valorando las tensiones que definen el juego y quizás intentando hacer alguna mínima predicción de futuro sobre la posible incidencia de todo este conjunto de factores en la redefinición global de los modos de organización y articulación de la experiencia estética y el propio sistema del arte.

Como se verá, en el enunciado de esos factores vincularé siempre el desarrollo de un dispositivo técnico con el de un problema específico de emergencia de lenguajes: no tanto porque considere que la tecnología es destino cuanto porque, más bien, considero que ella, la tecnología, es lenguaje: o más precisamente por cuanto estoy convencido de que una historia de las formas sería inabordable sin la consideración de los dispositivos tecnológicos que articulan la relación de la producción simbólica con el mundo, con lo real. Dicho de otra forma: que si bien es ridículo esperar que todo desarrollo técnico dé lugar al surgimiento de una forma artística, resulta igualmente inverosímil pensar que pueda una forma artística nacer si no es irreversiblemente ligada a un desarrollo de lo técnico –como escritura de la relación de las partes a su sistema, como “lengua” efectiva hablada entre sí por las “cosas” que habitan y estructuran el “mundo”.

#

La primera de esas 4 emergencias tiene que ver con lo que en la órbita de los lenguajes cinematográficos se ha denominado la aparición del *postcinema*, por efecto del impacto de los lenguajes de la televisión, la publicidad y el clip musical en el propio discurso –en cierto sentido postficcional, postdramático– del cine. Se diría que la frontera siempre mantenida entre televisión y cine como frontera entre narración e información, entre documentación y literatura, se ha visto por fin desbordada. Alcanzar ese desbordamiento era, pienso, un objetivo crítico que ha pesado en toda la práctica del cine de vanguardia y compromiso –así, por ejemplo, toda la *nouvelle vague* o el cine de experiencia

han acariciado este desembocar del cine en el paradigma plano, postliterario, de la televisión: tanto al menos como todos los usos vanguardistas de la fotografía han acariciado la dimensión de la pura documentalidad. La actual aparición de un cierto “cine de exposición” -por ejemplo el de Douglas Gordon- o toda la actual corriente del *film by artists*, hubiera sido impensable sin la previa aparición de un *postcinema*, de un dominio hibridado de la imagen movimiento en el que las estructuras narrativas y postnarrativas de los discursos de la televisión y el cine han colisionado y visto sus formas autónomas deconstruidas. Al respecto, insisto, el impacto del lenguaje del spot publicitario y sobre todo del clip musical -en su extraordinario poder de ofrecer su propio «retrato de generación», en su capacidad de componer un marco de colectivización de la experiencia, organizando las figuras del deseo y toda la proyección del *self*- esas dos microformas han jugado, en todo caso, una baza fundamental

Como pequeño ejemplo que en el terreno de las prácticas artísticas contemporáneas bebe de esta influencia del *postcinema* podrían proponerse los conocidos monodramas de Stan Douglas, pequeñas piecitas de un minuto aproximadamente que construyen microficciones dramáticas elaboradas con el lenguaje *incidental* y plano, *postcinematográfico*, propio del discurso televisivo y publicitario. Igualmente podrían proponerse numerosos ejemplos que mostrarían el impacto del clip y su lenguaje -todo el lenguaje de la cultura de club- en las nuevas prácticas visuales.

#

La segunda es el del desarrollo de un campo *postfotográfico* en la multiplicación exponencial de los potenciales de *collage* -de fotocomposición, si se prefiere- que la asistencia del ordenador permite. Gracias básicamente a ese desarrollo técnico -que actúa como una especie de segundo obturador, expandiendo el tiempo interno de la fotografía al ensanchar el tiempo de captura en un segundo tiempo de procesamiento, de postproducción- la fotografía se ha vuelto narrativa, toda vez que su tiempo de exposición se ha expandido más allá del instante abstracto de la captura. El tiempo expandido del inconsciente óptico fotográfico, teorizado ya por Benjamin -como irrecusable potencial del ojo fotográfico para captar el transcurrir del acontecimiento- se convierte así en

un tiempo concentrado de narración, y la vocación de narrar –de dar cuenta de la experiencia, ahogada en las nuevas sociedades bajo el paradigma de la información- encuentra en este *tiempo-ahora* expandido del instante fotográfico la ocasión de relatarse como invocación, también, de un tiempo pleno.

La potencialidad específica del medio técnico utilizado –el ordenador como segundo obturador, como dispositivo de postproducción de la imagen capturada- y su capacidad de desenvolver la técnica alegórica de recomposición y collage disimulando las “costuras”, los intersticios de la disonancia vanguardista, da como resultado la reconstrucción efectiva de un espacio de pictorialidad –impensable incluso en el propio campo pictórico- entendida como organicidad y compleción estructural del espacio de la representación. Como ejemplos de este tipo de trabajo postfotográfico que desarrolla las posibilidades de una nueva narración pictural en el campo fotográfico podrían proponerse muchos en la creación contemporánea -James Coleman, Philip Lorca di Corcia, Zhan Yuang- pero sobre todos ellos destaca Jeff Wall, indudablemente el autor que ha trabajado de modo más directo en la investigación en este terreno.

#

Tercer factor decisivo para situar toda la problemática de las nuevas prácticas artísticas en el campo de la imagen técnica: el surgimiento de un conjunto de prácticas expositivas vinculadas a la aparición del proyector de vídeo –incluso y para ser más exacto, a la posibilidad de obviar la caja negra del monitor. Las formas de presentación del llamado vídeo-arte en los espacios museísticos –en contextos de espacialización- estuvieron en su origen inexorablemente condicionadas por la grosera materialidad misma del monitor. Las soluciones que intervienen sobre la propia objetualidad de esa “caja negra» -intentando que su presencia en el contexto adopte el carácter meramente instrumental, de objeto cualquiera- son quizás las pioneras del emerger esta nueva forma artística. La aparición de la video-instalación -como integración efectiva de la presencia del vídeo en el contexto de un conjunto disperso de elementos significantes- y la de toda esa nueva tradición que podemos llamar del *screen art* se alimentan intensamente de esta investigación en las posibilidades de utilización del vídeo, de la imagen videográfica, liberada por fin para su presentación-exposición de la integración del “objeto monitor”. Podríamos in-

cluso distinguir dos direcciones bien diferenciadas de búsqueda de soluciones formales: de un lado las que apuntan a configuraciones planas, bidimensionales, aproximándose en su lenguaje de presentación al modelo pictórico (soluciones intensamente bienvenidas por el museo desde luego); por otro, aquellas otras que más bien articulan la presentación de la imagen en una disposición volumétrica, más cercana a un planteamiento post-escultórico. De una y otra podrían ahora mismo mostrarse infinidad de ejemplos. En cuanto a lo que he llamado *screen art* los ejemplos se multiplican recientemente - piénsese, por ejemplos, en Willy Doherty, Doug Atiken o, entre nosotros, el trabajo reciente de Mabel Palacín. Del segundo caso, algunos ejemplos son también obligados: Gary Hill y, por supuesto, Tony Oursler.

#

Finalmente, una cuarta emergencia determinante de las transformaciones contemporáneas del campo de la imagen, que tiene que ver con el desarrollo actual de sus tecnologías de difusión, de distribución pública. Creo que puede hablarse de una proliferación sin precedentes de las posibilidades de distribución pública, medial, de la imagen, en la expansión creciente de nuevos sistemas de “reproducción técnica” que permiten el desarrollo expansivo y efectivo de *nuevos media*, como tales.

Los nuevos equipos de captura de vídeo e imagen digital por un lado -ahora sí que se puede hablar de equipos ligeros y de una cierta convergencia entre los profesionales y los domésticos-, la multiplicación de canales mediáticos por otro -la proliferación de redes y sistemas de difusión y emisión, el desarrollo expansivo del cable y el satélite, y la proliferación de ámbitos de emisión (televisión locales, autonómicas, privadas, independientes...)-; y finalmente y sobre todo la convergencia de las tecnologías de postproducción computerizada y telecomunicación en la red internet, todo ello esboza un mapa de posibilidades de distribución de las formas y prácticas artísticas que podemos calificar de *postmedial*, en el sentido de sobre todo caracterizarlo como un panorama abierto, desjerarquizado, y descentralizado, en el que las actuaciones difícilmente podrán ser organizadas conforme a los objetivos de organización de consenso reguladores de la esfera medial actual -en términos de medios de masa, productores de grandes audiencias unificadas. La aparición de tecnologías mediales “*do it yourself*”, quasi domésticas, que permiten la producción táctica de pe-

queños dispositivos micromediales (en la red internet, pero también en el ámbito de los «viejos media», tipo radio, revista o televisión) asegura una transformación profunda del espacio de las tecnologías de distribución pública del conocimiento y las prácticas artísticas —y permite imaginar el desarrollo de dispositivos independientes que, dada su ligereza y presumible efectividad estratégica, estarán muy pronto en condiciones de reorganizar el panorama de las mediaciones de la experiencia artística —y, más allá, el mismo dominio de la esfera pública, rescatando las posibilidades de trabajo en ella, en la esfera pública, del secuestro a que se encuentra sometida a manos de su mediatización contemporánea.

Al respecto no se trata de hacer futurología, ni de entregarnos a ninguna fantasía utopizante —es obvio que no existe alrededor de este desarrollo ninguna panacea redentora, salvífica o promisorias— pero sí de señalar que en la emergencia de todo este panorama *postmedial* —entendiendo por tal la expansión creciente de un conjunto de nuevos dispositivos que necesariamente va a conllevar una reorganización radical del mapa de los media— se verifica un contexto, al menos potencial, de transformación profunda en lo que se refiere a los modos producción, distribución y recepción de la experiencia artística.

El mayor desafío que las prácticas artísticas tienen en este contexto, bajo ese punto de vista, no es tanto el de experimentar con las posibilidades de producción y experimentación material o formal ofrecidas por las nuevas tecnologías; sino el de experimentar con las posibilidades de reconfigurar la esfera pública que ellas ofrecen, de transformar sobre todo los dispositivos de distribución social, con las posibilidades de incluso alterar los modos de “exposición”, de presentación pública de las prácticas artísticas. Por citar un par de ejemplos de este tipo de prácticas (post)artísticas que se ha dado a sí mismas por misión prioritaria este reconfigurar la esfera pública, mencionararía dos proyectos. Primero, el del “Hybrid Workspace” en la última Documenta —un espacio de encuentro y debate físico, real, pero mantenido también por diversos canales, una red de televisiones y radios independientes alemanas y holandesas implementada además con un foro en la red internet. Y un segundo ejemplo, que también se presentó simultáneamente en la red y en un espacio de exposición convencional —en este caso, el pabellón austríaco de la Bienal de Venecia—

el proyecto titulado «IO_il lavoro inmateriale» del grupo Knowbotics Research, consistente precisamente en un trabajo analítico y colectivo acerca de las posibilidades de intervención en la construcción de esfera pública.

No se trata en cualquier caso de hacer aquí ninguna apología de lo técnico por sí mismo o de lo nuevo a ultranza, ni de defender que en ello se encuentra alguna solución definitiva a todos los problemas, ni los del arte ni los muchos que tiene nuestro mundo contemporáneo. Lejos de ello, solo he intentado señalar un territorio en curso de transformación profunda, intentando puntuar en él alguno de los factores que intervienen, algunas de las cuestiones que se nos aparecen decisivas. Como quiera que sea, el futuro está totalmente abierto e indecيدido, y lo que parece más claro es que esto reclama nuestra intervención, señalando nuestra responsabilidad como artífices de nuestro destino colectivo. Cualquiera que vaya a ser el futuro, está en nuestras manos decidirlo. Como la de cada uno de todos nosotros, la responsabilidad del creador, del productor cultural, resulta en ello interpelada. A la postre, es la polifonía de todas nuestras voces conjugadas la que terminará dando vida al «canto de nuestra generación». Esta vez ya no se trata sólo de escucharlo. Sino tal vez ahora, también de entonarlo, incluso de «emitirlo».

Una selección de bookmarks de *net.art* (para saber de qué hablamos cuando hablamos de *net.art*)

La historia del net.art es tan breve como convulsa, no menos sembrada de ilusiones fantasiosas que de constantes autodenuncias, bordeando siempre los límites de la imaginación utopizante, el deseo de integración y la mala conciencia que de ella se seguiría –de hecho, *se sigue*. No se sabe exactamente -por ahora- si es la historia de una auténtica forma artística o una mera moda más. Luther Blissett, el renombrado colectivo de críticos y activistas que operan bajo esa denominación libre, sugiere que es la última forma artística de moda, y que su fin sería justamente el proceso de comercialización e institucionalización en que se halla incurso.

Como quiera que sea, ese es un proceso largamente anunciado -y denunciado-, y si bien la frontera se desplaza siempre, lo cierto es que las producciones del arte van cayendo una tras otra en el dominio de lo ya conocido, de lo ya aceptado y la convención que allí se instaura. Ello no debe en todo caso hacernos olvidar que esta historia se ha construido siempre desde el riesgo, la voluntad de ir más allá y la investigación en territorios libres, autónomos, en principio inasequibles a la institución arte y sus formas estabilizadas.

La selección de bookmarks que sigue tiene la vocación de mostrar esa breve historia bajo esta perspectiva, como una sucesión de intentos de ir dejando atrás los procesos de asimilación. Es cierto que la historia del net es breve, pero no lo es menos que está ya jalonada por una serie de fases o períodos caracterizados por modos de investigación y trabajo bien diferenciables.

Mejor que establecer esas fases a la manera clásica de un convencional historiador de lo contemporáneo, me ha parecido adecuado recurrir a los propios dispositivos que las prácticas artísticas han desarrollado para implementar su difusión pública, de modo particular el e-show, la exhibición *online*. En cierta forma, el *estar en línea* es la condición propia del ser espectador-usuario de estas obras. No son obras que puedan realmente ser «vistas» de otra manera que navegándolas, y la *exposición online* es por lo tanto el dispositivo crítico de presentación pública más adecuado (junto al foro de debate desarrollado a través de listas de correo) que la propia comunidad net.artística ha desarrollado para difundir sus producciones.

Por esa razón me ha parecido que a la hora de hacer una selección de net.art, la mejor forma era recurrir a estos jalones de su breve historia que son los *e-shows*. He elegido 5 de ellos, a mi modo de ver los más representativos, y de cada uno de ellos algunos ejemplos que muestran bien cómo el lenguaje del net.art ha ido evolucionando, desde una fase en que la autorreflexión se centraba más en la investigación sobre el propio medio (algo evidente en piezas como las irónicas «historias del arte» de Kotic, el propio «¿Por qué seguir hablando de arte? (LSA37)» de La Société Anonyme o incluso el «Testamento» de Lialina) a una fase en la que el dominio de ese lenguaje propio -cuya consolidación se ha cumplido sobre todo en jodi- abre definitivamente la investigación en dos direcciones: por un lado la de quienes se entregan de lleno a la generación formal y narrativa (absurd.org, snarg, zuper), por el otro quienes enfatizan y desarrollan por encima de todo su función social (como los trabajos de Brandon o Intima).

En el desarrollo de la primera dirección -las dos últimas expos que recojo, net.art98 y hell.com son ejemplos de ello- ha tenido un peso sin duda fundamental la evolución de los lenguajes dhtml y la posibilidad de integrar en la página elementos dinámicos autónomos que acercan el lenguaje net al del interactivo en cd-rom. Todo el universo del diseño en pantalla y los *computer graphics* -apoyado sobre todo en el potencial de la programación en flash y java- se ha colado de rondón en esta historia gracias a ello, facilitando la integración de las producciones net en el contexto de las contemporáneas industrias del imaginario colectivo. A raíz de ello -y es éste el momento en que nos

encontramos- se ha cumplido plenamente la escisión entre quienes quieren ver en el net.art la última playa para una utopía social (la comunicación libre, desjerarquizada y autónoma) y quienes lo aceptan como un buen instrumento para la diversión, el entretenimiento y la expresión de identidad.

La disputa que en los últimos meses de 1999 se ha producido alrededor del proceso de «comercialización» del net.art, a raíz justamente de la puesta en público de la última de las exposiciones recogidas (el site de hell.com) es expresión de este momento y del fin de lo que Lialina ha llamado el «período heroico». Como quiera que sea, la historia del net.art ha dejado atrás ya esa primera fase, y es quizás un buen momento para recapitular lo realizado durante estos primeros (muy pocos) años. He aquí una selección de 30 direcciones en las que contemplar otras tantas de las obras de net.art más interesantes producidas en este período ...

expo 1: estudios | digitales

Comisariada por mark amerika y alex galloway para alt-x. investigó la relación del emergente net.art con toda la tradición de la imagen-movimiento y el conceptualismo lingüístico. en cierta forma, es la mejor y más clásica de las exposiciones que se han hecho nunca, y marca su asentamiento (el asentamiento del net.art) como forma artística.

Vuk Cosic, historia del arte para aeropuertos e historia ascii de la imagen movimiento
remote.aec.at/history/

La Societé Anonyme, ¿Por qué seguir hablando de arte? (LSA37)
aleph-arts.org/art/lsa/lsa37/esp/

Knut Mork, Solve et Coagula

www.gar.no/sec/

intim@, re:volution

www2.arnes.si/~ljintima3/revolution/

Erwin Redl, truth is a moving target

www.thing.net/~parallel/truth.html

expo 2: + allá del interfaz

Comisariada por Steve Dietz para el Walker art center de Minneapolis, enfatizó el carácter de medio propio del net, señalando en él un dispositivo que permitiría eludir los tradicionales mecanismos de difusión pública del arte -particularmente el museo- y el carácter “no de objeto” de la obra web (como algo que apuntaba a su exterioridad, que no se consumía en su propio territorio -el interfaz).

Alexei Shulgin, desktop is
www.easylife.org/desktop/
Mark Amerika, grammartron
www.grammartron.com/
Heath Bunting, _readme
www.irational.org/_readme.html
Goldberg - Matsuki, Memento Mori
[memento.ieor.berkeley.edu/](http://memento.ieor.berkeley.edu/i/o/d)
i/o/d, i/o/d 4: web stalker
aleph-arts.org/iod/
jodi, jodi org
www.jodi.org
plumb design, tesauro visual
www.plumbdesign.com/thesaurus/

expo 3: algunos de mis websites favoritos son arte

Comisariada por Rachel Greene y Alex Galloway para The Works. El tono general de la presentación reivindicaba el carácter plenamente artístico de las prácticas artísticas en la red. Llamando la atención sobre el progresivo interés de la institución-Arte en el trabajo de net.art, “algunos de mis websites” reclamaba sin tapujos la plena integración y el pleno reconocimiento.

Ben Benjamin, Superbad
www.superbad.com/index.html
Daniel García Andujar, Technologies to the people
www.irational.org/daniel/

Olia Lialina, Testamento
will.teleportacia.org/
Shu Lea Cheang, Brandon
brandon.guggenheim.org/

expo 4: net.art 98

Comisariada por un jurado colectivo con participación popular, como un Top 100 del net.art (se celebra anualmente, organizado por el ISEA, international symposium on electronic art). En cierto modo constituyó la consagración del net.art programado con flash y shockwave. Dentro de esa tendencia, dominada por un afán formalista de diseño altamente especializado, selecciono un conjunto de obras que ya por su carácter narrativo, ya por su ironía deconstructiva apuntaban algo más -en un marco de progresiva “convencionalización” del net.art.

Bullseye, Cave
www.bullseyeart.com/cave/livinghell.htm
Olia Lialiana, A G A T H A A P P E A R S
www.c3.hu/collection/agatha/
Mark Napier, The Shredder
www.potatoland.org/shredder/
David Opp, 016 ok
www.day-dream.com/016/onb.html
Alexei Shulgin, This morning
www.easylife.org/this_morning/index1.html

expo 5: hell.com

Comisariada por el site del mismo nombre, su puesta en público con acceso restringido desencadenó todo el debate actual sobre la comercialización del net.art y su absorción por la industria artística. Provocó que se desarrollara un

mirror pirata de acceso libre y marca el punto ya sin retorno de la pérdida de la inocencia, el final de lo que Lialina ha llamado el período heroico.

A7436, Absürd Örg
www.absurd.org/
dotpack73, Ctrl/Alt/Del
www.xs4all.nl/~real/
Gael & Jef, Snarg
www.snarg.net/
none, lia
www.silverserver.co.at/lia
orgasmus, sign69
www.sonnet.co.uk/sign69/
rauwkost, zuper!
www.zuper.com/

Last (no)exit: net

“Last exit: painting”
Thomas Lawson, 1981.

“No exit”
Joseph Kosuth, 1988.

En su presentación de “Algunos de mis websites favoritos son arte”, Rachel Greene y Alex Galloway describían 1998 como “el año en que estalló el net.art”. La atención prestada por la institución-Arte (algunos museos, algunas grandes exposiciones internacionales) y el desarrollo de varios dispositivos críticos autónomos (e-shows, listas de debate, foros públicos de análisis) aparentemente capacitados para la presentación y discusión pública de las prácticas artísticas desarrolladas en y para la red, justificaba plenamente esa descripción.

Si ello consolida lo que Derrida habría llamado el “parergon” del *net.art*, el conjunto de dispositivos que posibilitan su enmarcado social, creo que fue Andreas Broeckmann quien mejor acertó a definir la naturaleza específica de la nueva práctica –en términos de “presencia y participación”. Independientemente de que el *net.art* acertara a elucidar analíticamente las reglas formales de su propio idioma –algo en lo que quizás los primeros autodesignados “artesanos electrónicos” habían trabajado intensamente- las bases para proceder al reconocimiento público de la nueva práctica estaban puestas.

Por mi parte, estoy convencido de que una “forma artística” no nace por la mera emergencia de una novedad técnica, y ni siquiera por el descubrimiento añadido de un vocabulario formal asociado a ella; sino sólo cuando a una práctica de producción simbólica le es dado el ejercicio de la autocrítica inmanente. En mi opinión, eso es justamente lo que ha empezado a aparecer en el

campo del *net.art* y lo que, creo, puede ahora empezar a permitirnos hablar de él como genuina forma artística. El hecho de que, en efecto, se trata ahora de una práctica que no sólo ha desarrollado su propio lenguaje y sus propios dispositivos de inscripción social, sino que también ha comenzado a autocuestionarse críticamente: a explorar, demarcar y transgredir sus propios límites lingüísticos y formales, su propia especificidad “disciplinar”, incluso su propia forma de socialización efectiva.

En los últimos meses de 1999 han sido varios los debates que han sacudido a la comunidad *net.artística*, dos de ellos especialmente relevantes al respecto. El primero se ha referido a la cuestión del activismo en la red, el segundo a la comercialización del *net.art*. Por supuesto, entre ambos se han producido reenvíos mutuos –por ejemplo, al inicio de un proceso de comercialización del *net.art* se ha dado, de manera específica, una respuesta “hacktivista”, o “artista”, si se prefiere. Al mismo tiempo, creo que es inevitable contextualizar ambos debates en el proceso más general de transformación global de la red internet, lo que podría describirse como su fulgurante mutación a la “forma generalizada de la mercancía”. Ese proceso global ha inducido sin duda una fuerza centrípeta enorme que inevitablemente ha pesado en las propias transformaciones del incipiente *net.art*, forzado ahora a soportar la tensión creciente de su absorción tanto por la institución-arte como por el mercado. Si pensamos en la violenta transformación que ha llevado a reconfigurar la red desde su condición inicial de “Zona Temporalmente Autónoma”, -archipiélago diseminado de iniciativas independientes y celulares, conectadas entre sí únicamente a través de una estructura rizomática sin centros definidos ni jerarquías estables- a su brutal reconversión actual en territorio de inversiones millonarias de las grandes corporaciones multinacionales de telecomunicación e información, entenderemos que esa presión es no sólo inevitable, sino también de una envergadura poco menos que irresistible.

El primero de los debates –sobre el activismo en la red- ha dejado bien claro que cualquier negociación con el espectáculo y las formaciones de la falsa conciencia que él ampara es, para los intereses de intervención política definidos desde la óptica de la desobediencia civil y la resistencia pacífica, contra-productiva. La fantasía abstracta de una amenaza genérica contra “el sistema”

constituida por el *hacker* -el activista informático que pone en peligro y cuestión la propiedad de la información y los sistemas de seguridad que la protegen- revierte en su propio beneficio transfigurada, de un lado, en argumento para aumentar los dispositivos de control; del otro, todo su potencial de incidencia sobre la opinión pública depende de la repercusión mediática y por tanto alimenta su interesada construcción de lo real como espectáculo. No es pues de extrañar que los propios primeros impulsores de tácticas de resistencia electrónica –el Critical Art Ensemble, principalmente- hayan llamado más tarde la atención sobre cómo la absorción medial de las políticas de activismo simulatorio (orientadas a instrumentar el efecto mediático de la acción subversiva) desarbola su potencial táctico. Como consecuencia, su toma de partido se redirige en exclusiva a la acción clandestina y directa, que ni alimenta la fantasmagoría medial de una subversión vacía de contenidos reales ni legitima la adopción “contrasubversiva” de medidas de control y seguridad que repercuten limitando las condiciones de libertad en el empleo de la red de que disfruta la totalidad de la ciudadanía.

El segundo de los debates apenas ha hecho mucho más que comenzar, y por desgracia no ha alcanzado hasta ahora el rigor analítico del primero –me refiero al debate sobre la comercialización del *net.art*. Si en el primero la elucidación crítica de la fantasía del *hacker* como activista radical ha sido impulsada desde dentro, por sus propios protagonistas (principalmente el CAE y el Teatro de la Resistencia Electrónica) en un juego de ejemplar desmantelamiento autocrítico, aquí la fantasía interesada del *net.artista* como personaje por completo ajeno a los mecanismos de producción social posibilita el tendido de una neblina de falsa conciencia que desdibuja los argumentos reales de la discusión e impide una reconceptualización crítica de las prácticas de producción simbólica en la red, contextualada en el conjunto de los procesos reales de producción social. Los encendidos debates que han rodeado la presentación pública de *hell.com* como *site* de acceso reservado y de *art.teleportacia* como galería virtual dedicada a la venta de obras de *net.art*, y la acción de sabotaje promovida en contra de ambos eventos por el grupo 0100101110101101.ORG, han contribuido bien poco por ahora, me parece, a esclarecer críticamente las condiciones reales de producción social de las prácticas artísticas en la red, reinscribiéndolas –en términos de trabajo, de producción simbólica si se quie-

re- en el seno del tejido económico-productivo que articula la efectividad de las relaciones sociales.

Es bajo ese punto de vista que me parece singularmente interesante el más reciente proyecto de *Knowbotic Research* –IO_il lavoro inmateriale-, que a mi modo de ver interviene analíticamente proveyendo los instrumentos conceptuales y teóricos necesarios para abordar el momento de la autocrítica inmanente de este conjunto de prácticas contemporáneas de producción de sentido. El señalamiento de un objetivo prioritario para la acción crítica –la producción de esfera pública en el contexto de las sociedades postmediales, entendiendo por tales aquéllas en que la circulación de la información no está exhaustivamente articulada conforme a procesos de concentración de los aparatos distribuidores del conocimiento y la opinión, y por tanto no orientada estructuralmente a la producción de consenso- y al mismo tiempo el de un objeto propio –el “trabajo inmaterial”, las prácticas de producción simbólica entendidas y elucidadas como prácticas reales de comunicación pública en un contexto social e histórico concreto- creemos que sienta las bases necesarias para que ese proceso de autocrítica inmanente se inicie de hecho.

Podemos entonces confiar en que el momento actual para el *net.art* es crucial. En primer lugar, ese posicionamiento permite su inscripción crítica en el conjunto de la actividad social, por un lado, y a la vez y por otro en el seno de la tradición del arte contemporáneo –que no es otra que la tradición de la vanguardia, la tradición de la autocrítica inmanente- desvaneciéndose finalmente como fantasía de “last exit” para recuperarse críticamente como –“last (no) exit”- campo sometido a tensión autocrítica, destinado a escribirse en los términos de una lógica del límite, habitando un dominio liminar sobre el que mantener el doble vínculo de una relación al mismo tiempo de pertenencia y rebasamiento, de inclusión y desbordamiento.

Si para una consideración sincrónica esa lógica delimita una contradicción estructural que obliga a las prácticas a oscilar entre su autoafirmación como forma de arte (y como forma mercancía, por extensión) y la negación implícita de tal condición en tanto que institucionalizada y fetichizada, en la diacronía de una consideración histórica esa relación paradójal se resuelve por la eficacia

de una economía secuencial de “expansión del campo” –uno de cuyos rostros está puesto por la acumulación del hallazgo que desborda lo ya conocido y rompe la normación vigente, y el otro por el proceso de “recuperación” de esa anomalía para formar parte de la nueva norma, de la nueva convención lingüística y estética: a convertirse de línea de fuga y deriva en línea de código. Que el *net.art* forma ya parte de esta historia y ocurre según esta lógica cultural –una cierta *dialéctica negativa*, si se quiere, revisada a la luz de los análisis de las contradicciones culturales del capitalismo avanzado- es el primer hecho que me parece obligado constatar.

En segundo lugar, y terminaré con ello mi análisis, pienso que el más alto potencial del *net.art* reside justamente en su capacidad de interacción crítica con el actual *campo expandido* del conjunto de las prácticas artísticas y culturales, nunca en el encierro disciplinar en los límites de su propia definición autónoma. Si analizamos cuáles son los grandes desafíos, las grandes constelaciones problemáticas que perfilan el interrogante de nuestro tiempo sobre las prácticas artísticas y la transformación de su sentido en las sociedades actuales, veremos que el *net.art* tiene, al menos potencialmente, mucho que decir, mucho que aportar al respecto.

Muy a vuelapluma, diría que esos grandes desafíos tienen que ver con dos grandes cuestiones. La primera, la aparición reciente (y su consolidación ya cumplida en las industrias del imaginario colectivo, cine y tv principalmente) de una imagen-movimiento, con todo lo que ello conlleva en términos de redefinición global de las lógicas de la representación (redefinición de su alcance cognitivo e incluso ontológico, en tanto esas lógicas se estructuraban a partir del presupuesto arcano de la estaticidad de la imagen, de la representación, de la inmovilidad de su identidad a sí, no sometida al acontecer del tiempo). Como quiera que la imagen ha presentado durante siglos un corte único y estático del tiempo, esta irrupción de una imagen-tiempo supone una novedad histórica fundamental de cara al reordenamiento del propio espacio de la representación contemporáneo –y los análisis de Deleuze al respecto pueden considerarse fundamentales.

La segunda de esas grandes cuestiones a que aludo tiene que ver con la aparición y proliferación creciente de dispositivos no espacializados (como sí lo son el museo o la galería) de exposición y presentación pública de las producciones artísticas, haciendo cada vez más acertado el anuncio benjaminiano de una transformación radical de modo y el sentido de la experiencia de lo estético en la era de la reproductibilidad –ahora ya telemática. Una nueva forma de experiencia que nunca más podrá considerarse reservada a la exposición espacializada y condicionada objetualmente de la obra como “única” y vinculada a un origen –a un “original” también, por tanto- espaciotemporalmente delimitado.

Seguramente, los desarrollos más interesantes de las nuevas prácticas artísticas –por citar un par de ejemplos: la aparición de una nueva narración en el campo *postfotográfico*, o la transgresión de la convención cinematográfica en la emergencia del nuevo *cine de exposición*- tienen que ver con este tipo de cuestiones.

Sin duda, el *net.art* posee cualidades sobradas para aportar hallazgos propios frente a ellas. En relación al desarrollo de nuevas formas de narración, por ejemplo, no puede olvidarse que el hipertexto se aparece como un dispositivo capaz de trastornar en profundidad las estructuras narrativas convencionales. En cuanto a la emergencia de una imagen-movimiento, es evidente que la red se revela un territorio de desembocadura idóneo para todas las prácticas de producción de imagen técnica, en cuya órbita tanto la postfotografía como el *post-cinema* pueden encontrar un hábitat idóneo. Finalmente, y por lo que se refiere al desarrollo de nuevas formas de distribución, presentación y exposición del conocimiento artístico, el trabajo en la red tiene indudablemente mucho que decir, tanto más cuanto que es el primer hallazgo técnico –cuando menos desde la aparición de la tv- que no sólo ofrece un “soporte” novedoso para la producción, sino que a la vez constituye –y en ello reside su especificidad seguramente más atractiva- un instrumento eficaz para su distribución, un “medio” autónomo que en sí mismo se anuncia capaz de articular sus propias estrategias de presentación, distribución y recepción, con un enorme potencial de reorganizar las audiencias, e incluso la propia estructuración de “lo público”, en última instancia.

Queda saber si esas potencialidades se efectuarán plenamente, si esas respuestas serán dadas y esos hallazgos cumplidos. En mi opinión, puede decirse que los primeros pasos están dados, tanto para el inicio del proceso de autocrítica inmanente como en cuanto a la elucidación de su relación con la tradición crítica de las prácticas artísticas, y en relación también a los que he designado como “grandes desafíos” de tales prácticas de comunicación visual frente a las transformaciones globales de la imagen en nuestro tiempo, en nuestra época. Saber si después y más allá de estos primeros pero ya firmes pasos –teniendo en cuenta además la imparable transformación en curso de la propia red internet, y el salto cualitativo que los aumentos de banda por venir en breve van a representar- vendrán otros y más definitivos hallazgos, sería en realidad hacer futurología, y a nosotros sólo nos cumple delimitar territorios y señalar problemas, y acaso intuir en qué sentido ciertas prácticas están mejor llamadas que otras a proponerles respuestas. Mi convicción personal es que, y obviando la fantasía ingenua de alguna solución definitiva, en este momento de la historia de las prácticas artísticas ésa que hemos convenido en llamar *net.art* está llamada a aportar mucho. El tiempo dirá si lo logra.

La era postmedia. una selección de comunidades web de *productores de medios* (para saber de qué hablamos cuando hablamos del arte en la red)

«Sobre la confianza de Guattari en una transición desde la era consensualista de los mass-media a una era disensual postmedia, véase “Pour une éthique des médias”, *Le Monde* (6 nov. 1991). Guattari basa esta transición en cuatro factores:

- i) previsibles desarrollos tecnológicos;
- ii) la necesaria redefinición de las relaciones entre productores y consumidores;
- iii) la institución de nuevas prácticas sociales y su interferencia con el desarrollo de los media;
- iv) el desarrollo de las tecnologías de información.

Para muchos teóricos de la comunicación, sin embargo, la cultura postmedia simplemente proporciona una nueva oportunidad de demostrar que ninguna transición es decisiva, aprovechando para rescatar y desempolvar viejos modelos. A estos teóricos se les debería retirar la pensión, como en alguna ocasión Umberto Eco sugirió».

Gary Genosko, “Introduction”, en *The Guattari Reader*. 1996. Blackwell Publishers, Mass., USA.

Acaso uno de los sueños programáticos de las vanguardias que más ha quedado en suspenso, con el transcurso del siglo 20, sea el de generar “comunidades de productores de medios”, para utilizar la conocida expresión de Bertold Brecht. Su experimentación con la radio, la de los artistas soviéticos con el cine, la de las neovanguardias sesentayochistas con el vídeo, la teleguerrilla o el

cine de experiencia, todas ellas han fijado un sueño nunca realizado (pero tampoco nunca abandonado): el de desarrollar -a través de la propia práctica artística, concibiendo ésta por tanto como activismo a la vez político y medial-esferas públicas autónomas, dispositivos de interacción social capaces de inducir entre los ciudadanos modos de comunicación directa, no mediada por el interés de las industrias o los aparatos de estado.

La aparición de la red internet ha venido a renovar y actualizar la virtualidad de ese sueño. Cabe incluso afirmar que, y desde su inicio, la aproximación del mundo del arte al de la red ha estado marcada por la cautivadora fantasmagoría de ese programa, revisitado. Entre tanto, han surgido maneras y lenguajes artísticos entregados a experimentar las potencialidades formales del nuevo soporte, dando lugar a eso que ya es habitual denominar net.art. Pero al mismo tiempo, y junto a esas prácticas neoformales, cabe reconocer un espíritu de activismo en la red que concentra sus esfuerzos justamente en la implantación de “comunidades de productores de medios”. En este caso se trata de “comunidades web”, que se encuentran e intercambian sus producciones expresivas en la red, generando sus propios dispositivos de interacción pública, sus propios “medios”, en un ámbito independiente y desjerarquizado de comunicación: en un dominio postmedial -en el que la circulación pública de la información ya no está exhaustivamente sometida a la regulación que organiza los tradicionales medios de comunicación, estructuralmente orientados a la producción social del consenso (a la organización de “masa” antes que a la articulación comunicacional del “público”).

La que sigue es una selección / constelación de algunas de esas “comunidades (web) de productores de medios”, (la mayoría de las cuales han sido desarrolladas por artistas, críticos de arte o activistas culturales), aquellas que más están favoreciendo el debate y la reflexión en torno a la naturaleza de las prácticas artísticas, culturales y comunicativas en las sociedades contemporáneas.

[alt-X]

alt-x es un espacio experimental fundado y desarrollado por Mark Amerika. Tiene por lo tanto un cierto carácter de web de artista -y de hecho su producción más conocida es Grammatron, obra del propio Mark- pero trasciende claramente esa referencia, toda vez que en la actualidad el *site* alberga colaboraciones de más de 500 autores, entre artistas, escritores, músicos, diseñadores y programadores. De tal manera que a su alrededor se ha constituido una comunidad de participantes-creadores transdisciplinar, investigando en campos diversificados pero concomitantes, como la ficción, la creación literaria experimental, la teoría de los nuevos media, el audio y el vídeos en tiempo real o las instalaciones y el activismo net.

dirección url: www.altx.com fecha de creación: otoño del 93 desarrollada por: Mark Amerika
 tipo de organización: sólo para profetas no comerciales equipo: más de 50 editores y entre 500 y 600 colaboradores tipo de media-web: hypermedia, audio y vídeo, lista de correo, hipertexto, java, html dinámico, vrm, shockwave, etc. número de suscriptores / visitantes al mes: 300.000 visitantes al mes programación de contenidos: ficción, poesía, net.radio, 3-D, sex.robots, entrevistas, manifiestos, escritura-diseño, activismo político, foros sobre los nuevos media, revista electrónica de libros, postmodernismo est-europeo, narrativa avant-pop, pornosofía, promiscuidad teórica, arte internacional, disonancia binaria, escritura celeste, hyperretórica, republicación electrónica de clásicos postmodernos, terapia herbal ...

[betacast]

betacast es una iniciativa privada, nacida en tiempos recientes en Inglaterra, pero que ha conseguido rápidamente un enorme reconocimiento por su profesionalidad en el campo de la net.radiodifusión. Sus 2.500 suscriptores y 500.000 visitantes mensuales así lo acreditan. Su gran éxito se debe sin duda a lo cuidado e intensivo de su programación de eventos en directo y a su potente archivo de remezclas.

dirección url: www.protein.co.uk/betacast/ fecha de creación: 06.06.98 desarrollada por: protein ltd. tipo de organización: privada equipo: 3 personas tipo de media-web: distribución digital y programación en directo número de suscriptores / visitantes al mes: 2500 suscriptores de la betalista; 500.000 visitantes al mes. programación de contenidos: transmisión de directos y archivo de cintas mezcladas; al mes: 2/3 directos y 10/15 cintas. objetivos programáticos e ideológicos: convertirse en el foro central de las webs pioneras en programación de directo, manteniendo la distribución de audio digital. descripción de la web: una exploración en audiofonía.

[blast]

Blast es un espacio absolutamente pionero -se fundó en 1990- en la red. Desarrollado por la fundación X-art, tiene en el artista y teórico Jordan Crandall su principal motor. Blast desarrolla debates alrededor de algunos de los acontecimientos fundamentales que vienen jalonando la historia del arte en la red, proporcionando a través de ello importantes materiales que facilitan un acercamiento crítico al fenómeno de las nuevas prácticas artísticas. Entre otros, Blast alberga

y coordinó el debate internacional que se produjo alrededor de la documentaX -en la actualidad aloja una nueva serie de debates sobre las prácticas artísticas en la red- y la sede de VOTI, la Unión para el Imaginario que un colectivo de curators internacionales ha fundado para investigar sobre la evolución y transformación activa de las formas de exposición contemporáneas. dirección url: www.blast.org fecha de creación: 1990 desarrollada por: X Art Foundation tipo de organización: no de lucro tipo de media-web: listas de correo y publicaciones número de visitantes al mes: 4.000 programación de contenidos: debates objetivos programáticos e ideológicos: desarrollar formatos críticos para las prácticas en la red

[convex tv]

con un diseño tecnominimalista excelente -dentro de lo que podríamos denominar una cierta "línea clara" muy de agradecer- convex tv es uno de los espacios pioneros en la difusión de flujo de imagen y sonido en tiempo real a través de la red. Promoviendo festivales específicos, como los celebrados net.radio.days, y con múltiples secciones dedicadas a la difusión de las mejores sesiones de techno que se celebran en diferentes ciudades europeas, convex tv participó ya en el mítico *hybrid workspace* de la documentaX con un particular *parcours* virtual.

dirección url: www.art-bag.net/convextv fecha de creación: ::: constante desde enero de 1997 desarrollada por: ::: convex tv. tipo de organización: ::: net.radio colectiva, semi-profit. equipo: ::: benjamin beck ::: florian clausz ::: martin conrads ::: cris flor ::: micz flor ::: heike föll ::: ulrich gutmair ::: anja heilmann ::: tanja lay ::: silvan linden ::: kito nedo ::: stefan e. schreck tipo de media-web: ::: archivo net.radio (texto / imagen /sonido), magazine audio, campañas, lista de correo sólo de noticias. programación de contenidos: ::: programación en línea y en vivo todos los primeros domingos del mes, de 17.00 a 18.00 CET ::: se programan temas, entrevistas, comentarios etc sobre cultura contemporánea centrándose especialmente en la cultura electrónica, mezclando inglés, alemán y francés ::: el módulo eu*phoria (en flujo directo) presenta sesiones en directo de dj. ::: el site de convex tv es la parte en línea del trípode convex, que contiene programación en vivo, presencia en línea transmitiendo flujo y física presencia en el site (en la galería /oficina / espacio de convex tv, 'test bed' www.art-bag.net/convextv/testbed.htm objetivos programáticos e ideológicos: ver statements. descripción: ::: net.radio website, project docuverse, hidden agenda setting, airdesign, mini-media-monopolisation.

::eco:::

eco es un intento, desarrollado por aleph, de proveer a la comunidad net.artística hispanoparlante de un instrumento útil para difundir sus producciones en castellano. Con una rápida expansión que le ha llevado a alcanzar en menos de un año más de 800 suscriptores, el flujo medio de mensajes es actualmente de tres diarios. eco opera como un sistema de difusión de noticias sobre arte en la red a través de tres dispositivos asociados: la lista ::eco::, que difunde los mensajes enviados por los suscriptores, la lista resumen ::eco_sintesis::, que quincenalmente recoge y añade alguna otra información de interés, y las propias páginas *online* a la que suben automáticamente los mensajes de eco y constituye así un panel de referencia para el seguimiento en nuestro idioma de las nuevas prácticas artísticas en la red.

nombre de la web: ::eco:: dirección url: aleph-arts.org/eco fecha de creación: nov 97 mantenida por: aleph, ac. tipo de organización: asociación cultural, no de lucro equipo: josé luis brea,

director editorial; tipo de web-media: lista de noticias a través de correo electrónico. número de suscriptores: ~ 850/1000. programación de contenidos: noticias e información sobre el arte en la red. aportados por los suscriptores de la lista. objetivos programáticos e ideológicos: favorecer la emergencia de una comunidad net.artística entre los hispano-hablantes, facilitándoles un instrumento de intercomunicación. descripción de la web: eco es una lista de noticias creada, moderada y administrada por aleph al servicio de toda la comunidad interesada en conocer o difundir, en castellano, acontecimientos relacionados con el arte en la red.

[gallery 9 / Walker art center]

El Walker art Center es sin duda la primera institución museística en haber reaccionado con lucidez y creatividad al desafío que la red representa para su evolución futura. Dirigida por Steve Dietz, la Galería 9 constituye el primer auténtico “Departamento de net.art” creado en un centro de arte contemporáneo, inaugurando la experimentación sobre las formas en que un museo puede desarrollar una actividad al respecto -en todos los frentes. Así, ha organizado el más grande simposium internacional sobre los Museos en la Red celebrado hasta la fecha, ha promovido alguna de las más interesantes e-xposiciones online (Beyond Interface en el 98 y ahora las series de The Shock of the view) y ha inaugurado también con audacia las posibles formas de coleccionismo público de producciones de net.art, adquiriendo para la colección del Walker la mítica äda web, y salvándola así de su desaparición.

dirección url:www.walkerart.org/gallery9/ fecha de creación: Septiembre 1997 desarrollada por: Walker Art Center tipo de organización: no lucrativa, centro de arte público equipo: Steve Dietz, Curator; Louis Mazza, Diseño. tipo de media-web: net art, hyperensayos, colección de estudios sobre arte digital y lista de debate (Shock of the View) programación de contenidos: aprox. 1 proyecto/mes - objetivos programáticos e ideológicos: En Holy Fire, de Bruce Sterling's, los artistas digitales de finales del siglo 21 ya no son híbridos. Son simples artesanos. Steven Johnson, en Interface Culture, habla de una situación similar, una especie de vocación: “los artesanos de la cultura del interfaz ... han devenido un nuevo tipo fusionado de artista e ingeniero -interfazadores, cybergunks, webmasters- a quien se le ha encomendado la misión de representar nuestras máquinas digitales, convirtiendo en sentido la información en estado crudo”. La Galería 9 del Walker Art Center es un *site* para la exploración de todo tipo de proyectos “cyber”, a través de los media digitales. Eso incluye trabajos encargados a artistas, experimentos sobre el interfaz, exposiciones, discusiones colectivas, una colección de estudios, hiperensayos, enlaces seleccionados, conferencias e incursiones guerrilleras en lo real, así como colaboraciones con otras entidades, tanto externas como internas. En ese espíritu de artesanos e interfacers, nos interesa particularmente la interacción potencial entre la agenda artística de la Galería 9 y la orientación smArt (acceso innovador a las fuentes de información) de las arquitecturas de la información. Como pueden los proyectos creativos beneficiarse de los esfuerzos rigurosos y los potenciales de los arquitectos de la información? Como pueden los arquitectos de la información ayudarnos a contar historias interesantes y plantear preguntas interesantes, y no simplemente darnos acceso a los datos?

[**nettime**]

nettime responde a una concepción medio-activista de la red, vinculado por un lado a la “sociedad para los viejos y nuevos medios”, y por otra al grupo adilkno (fundación para el avance del conocimiento ilegal), la lista -”ligeramente moderada”- y el archivo de nettime constituyen el nodo autorreflexivo por antonomasia en todo el desarrollo de las prácticas artísticas en la red que se autoconciben como activismo medial e instrumento de intervención social. Centrada en estos momentos en el análisis de las posibilidades críticas de la red, nettime promueve regularmente encuentros y eventos de todo tipo que inciden en la transformación efectiva del espacio social, recopilando al mismo tiempo los artículos publicados en una serie de volúmenes que en cierta forma constituyen la biblia del quehacer de las prácticas artístico-comunicativas en la red, la célebre colección de los ZK Proceedings -de la que en estos momentos el quinto volumen está ya en fase de publicación inmediata.

dirección url: www.desk.nl/~nettime/ <nettime es una lista cerrada y ligeramente moderada. emplea dos canales: - e-mail: enviando a nettime-l@desk.nl (se distribuye a los suscriptores via desk.nl) formato texto: únicamente ascii, máximo por línea 72 caracteres, monoespaciado, fuente: courier, no se permiten attachements, tamaño máximo: 40.000 bytes, por favor dividir mensajes mayores. colección de textos: ZK Proceedings (obra en proceso). condiciones de publicación: se permite el envío vía e-mail siempre que incluya cabeceras. Si se desea re-publicar en web o ftp, se recomienda contactar a los autores. En caso de republicación impresa o intercambio comercial, la confirmación de los autores es obligatoria.

[**nirvanet**]

Si la primera época de la red internet ha estado marcada por las posibilidades del hipertexto, parece claro que una nueva fase está próxima a articularse a partir de las posibilidades de la red para la difusión de flujo continuo de imagen-movimiento y sonido. La programación de hiperimagen constituye así un campo de investigación y experimentación en franco desarrollo, y Nirvanet es sin duda uno de los espacios de más éxito en consolidar esa experimentación multi-postmedial, alcanzando la escalofriante cifra de 20 millones de audiencia (se publica en varios idiomas, entre otros castellano). Semanalmente programa tres nuevos vídeos en portada y mensualmente edita una revista online sobre música electrónica.

dirección url: www.nirvanet.com fecha de creación: marzo de 1996 desarrollada por: GTN / Global Theatre Networks tipo de organización: privada equipo: Director de contenidos: Pascal Joseph; Webmaster: Joelle Benvenuto; Directora de marketing: Helene Abrand; Fundadores: Christian Perrot y Marie-France Perez. tipo de media-web: revista, net tv, Radio número de visitantes al mes: 20 Millones. programación de contenidos: - Zona de Directo, Radio FG (Techno Radio). - cada semana, nuevos artículos, nueva portada, nuevos programas de Nirva(not)TV (online TV), selección de discos. - Cada mes, nueva revista electrónica sobre música electrónica: Suprasonic. objetivos programáticos e ideológicos: Cultura digital, música electrónica y visión global del mundo son los tres temas principales de nirvanet. Pionera en la programación en red de eventos en directo, Nirvanet es un website centrado en contenidos artísticos y tecnológicos, un viaje único al futuro, repleto de sonido, imágenes fascinantes, animaciones y entornos 3D, para entretener tu información e informar tu entretenimiento! Parte de la compañía GTN, Nirvanet ofrece servicios gráficos y web, oportunidades media y publi-

tarias, así como audiencia para los proveedores de contenidos. A través de su estudio de producción multimedia, el Cyberteatro, Nirvanet es también un lugar ideal para encontrarse, actuar y experimentar el mundo digital. descripción de la web: Nirvanet es un magazine online y un laboratorio online.

[P.A.R.K. 4DTV]

Park 4dtv desarrolla su actividad en el campo de la difusión de flujo de imagen movimiento y audio en tiempo real, pero bajo patrones estrictos de independencia y no-comercialidad. Centrada en el desarrollo de una programación de arte para su difusión en canales de net tv, produce trabajos en una multiplicidad de medios, soportes y posibilidades técnicas.

dirección url: www.park.nl opcional: www.park4dtv.org fecha de creación: 1997 desarrollada por: P.A.R.K. 4DTV tipo de organización: no de lucro. equipo: Harco Haagsma, Sonja van Hamel, Jeroen Kooijmans, Jasper van den Brink, Kuno Terwindt, Dick Tuinder, Wiel Seuskens, Martin Takken, Maarten Ploeg tipo de media-web: televisión y web-television sobre arte. número de visitantes al mes: alrededor de 1500. programación de contenidos: cambia a diario. objetivos programáticos e ideológicos: producir obras artísticas para la red y la televisión: puras imágenes, puro sonido. P.A.R.K. 4DTV es una organización de artistas fundada en 1991 en Amsterdam, donde tenemos nuestra oficina y nuestro cuartel editorial. Programamos cada noche videoprogramas en la televisión local de Amsterdam, 365 días al año. Los programas abarcan un amplio espectro, entre el aburrimiento y el espeluzne. Creemos que la televisión no sólo puede distribuir información o entretenimiento, también arte puro. Una imagen, una hora. descripción de la web: vídeo en vivo, texto, estación pirata, imágenes, animación radio.

[raveface radio]

Raveface radio es la primera experiencia de difusión multimedia online de flujo de imagen y sonido en tiempo real que se produce enteramente en nuestro país. Desarrollada por polygon, un pequeño grupo de ocho personas, se concentra -aunque no en exclusiva- en la difusión de música e imagen producida y remezclada por el propio grupo. Polygon trabaja como grupo musical (break-beat, drum&bass, junglejazz) y como videojokey's, enviando todo ello por la red. En raveface puede encontrarse además un magnífico archivo de grabaciones de algunas de las mejores sesiones de dj's celebradas en nuestro país.

dirección url: www.raveface.com

[rhizome]

Sin Rhizome, no existiría una "comunidad net.artística internacional", o al menos su forma no sería la que es. Rhizome es el lugar en el que "todo el mundo" informa y comunica los resultados de sus prácticas creadoras en la red -y lógicamente también el lugar al que todo el mundo acude para conocer lo que está sucediendo. Gracias a ello, la forma que adopta la comunidad net.artística se parece por lo menos aquí a la de una "comunidad de productores de medios" -es decir: a una para la cual la audiencia y el colectivo de los "emisores" tienden a coincidir. Si ello es así, se debe sobre todo a la experiencia de este tipo de listas, que inducen en su público una actitud participativa en línea.

dirección url: www.rhizome.org fecha de creación: Febrero de 1996 desarrollada por: Mark Tribe tipo de organización: no lucrativa equipo: Mark Tribe, Rachel Greene, Alex Galloway tipo de media-web: listas de correo, web site, archivo, plataforma de exhibición de arte. número de suscriptores: 2000 visitantes al mes: +/35,000 programación de contenidos: artículos, información, anuncios, reseñas, crítica, email art, imágenes. objetivos programáticos e ideológicos: Ser un espacio crítico y colectivo para la comunidad artística neomedial. Funcionar rizomáticamente, conectando escritores, lectores, artistas, críticos y toda clase de entusiastas alrededor del mundo. descripción de la web: El website de Rhizome es la fachada externa de nuestra dinámica comunidad enlazada. Los rhizomers están en todo momento en comunicación a través de las dos listas de correo, y el web site recoge y ordena todos los textos e información enviada por los suscriptores.

[the Thing]

The Thing es una de las primeras organizaciones en desarrollarse en la red internet al servicio de la comunidad artística. La mayoría de los artistas de reconocido prestigio que han producido trabajos para la red los han alojado en The Thing -que es además un proveedor de servicios internet completo. Además de los múltiples formatos postmediales que pueden encontrarse en sus páginas (listas de correo, net tv, net radio, ...) el "comunicador" de su más reciente interfaz constituye una innovación totalmente fascinante e inédita. Permite a los visitantes de la web saber qué otros visitantes andan por allí en el momento, conocer más de ellos e incluso entrar directamente en contacto, en línea. Junto a su principal sede neoyorkina, la red de The Thing se ha extendido a varios nodos europeos, como Viena, Berlín y Amsterdam.

dirección url: bbs.thing.net fecha de creación: BBS desde 1991, en la web desde 1995 desarrollada por: THE THING Inc. tipo de organización: no lucrativa equipo: Walter Palmethofer, Wolfgang Staehle, James Andrews, Manuel Schilcher, Ricardo Dominguez tipo de media-web: lista de correo, publicaciones electrónicas, net tv, net audio número de suscriptores: 6000 programación de contenidos: 12 artículos, 6 programas de tv, 3 de audio. objetivos programáticos e ideológicos: ser un servidor para la comunidad artística. THE THING es un website y un media lab desarrollado por artistas, dedicado a construir una comunidad, fomentando la participación y la creación de proyectos artísticos y teóricos en los nuevos media. El web site ofrece: conversación y envío de mensajería en tiempo real (se encuentra en 'paging' and 'chat'); el conector de THE THING (un software desarrollado internamente, que permite a los usuarios interactuar con los otros que visitan a la vez al site); un magazine online sobre arte, un tablón de anuncios moderado (la sección de [threads]); reseñas críticas de exposiciones, libros, películas y nuevos medios ([thing.review]); un espacio virtual para proyectos ([projects]); proyectos en vídeo y audio y actividades en directo ([video]) y ([audio]); y, finalmente, páginas creadas por artistas (en la sección [sites]). El énfasis se pone en generar un diálogo alrededor de un amplio espectro de cuestiones críticas sobre la cultura contemporánea. Fundado en 1991 por el artista Wolfgang Staehle, THE THING Bulletin Board System fue uno de los primeros foros en línea sobre arte contemporáneo. Como red electrónica sobre arte, THE THING ha sido uno de los primeros espacios en explorar los aspectos conceptuales, teóricos y prácticos de las nuevas tecnologías mediales, a través de la discusión online, los simposios y los proyectos de arte visual.

[Xchange]

Xchange es una red de radios.net, de emisoras en la red, que reúne en un mismo espacio a cerca de una cincuentena de emisoras. Administra una lista de correo con información específica sobre programación de net.radios, tien un calendario en línea y permite el seguimiento de programación en directo. Entre otras, están incorporadas a X-change radios tan míticas como backspace radio, la ya mencionada convex tv, OZOne, radio @irational o radioqualia.

dirección url: xchange.re-lab.net fecha de creación: 1997 / 1998 desarrollada por: iniciado y administrado por e-lab. desarrollado por los miembros de la xchange network. tipo de organización: xchange: (x) red para programadores alternativos no comerciales y proveedores individuales de contenidos audio. (x) intercambio y enlace de contenidos audio en el net.spacio. (x) desarrollándose para generar una comunidad net.audio equipo: administradores: Rasa Smite, Raitis Smits and Janis Garancs - proveedores de contenidos: todos los participantes en la red xchange. tipo de media-web: red de net radio y lista de correo. número de suscriptores: unos 150/200 objetivos programáticos e ideológicos: Como el título indica, Xchange fomenta el intercambio y la colaboración entre varios grupos de artistas cuyo campo de trabajo es Internet. En particular, se dirige a artistas que trabajan en áreas de net-radio y net-audio. Los protocolos real Audio hacen posible la transmisión de audio en la red con gran calidad, y esa tecnología de transmisión no sólo es utilizada por muchos proveedores comerciales, sino también por muchos artistas. Eso significa, por ejemplo, que es sencillo crear una estación de net.radio con medios técnicos relativamente simples alcanzando una audiencia potencialmente universal. Xchange no sólo es el mejor punto de partida para un viaje al mundo del sonido internet, sino también un lugar de encuentro de mentes creativas. Las listas de correo se utilizan para el intercambio, y no hay lugares mejores para hacerse una idea general del status actual y los proyectos más interesantes de este nuevo foro artístico. De esa forma, Xchange no es sólo un portal -la batalla de los "portales" se está librando en términos de millones de dólares- y un archivo de obras, sino también un lugar de encuentro para una nascente comunidad. Cualquiera puede ser parte de ella y participar y seguir proyectos desarrollados por artistas de todo el mundo.

art.matrix. La evanescencia del fantasma.

No ha ocurrido.

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

#

No puedo creer que todo esto esté pasando.

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

#

Si habéis visto *la película*, es como la escena del gato. No ha pasado nada especial, pero esto ya ha ocurrido antes. Y debemos entonces sospechar que

algo inesperado está ocurriendo. La más escalofriante de las sospechas es que esa falla revele que, justamente, nada nunca había ocurrido, nunca. Esta inquietud nos traspassa: ahora que la imaginamos pensable, lo que nos abruma es pensar que siempre haya sido así. ¿Puede haber sido siempre así?

#

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

#

No, perdonadme, no.

Lo que estoy diciendo no tiene nada que ver con el simulacro –no creo que esa categoría pueda interesarnos más. Sino, acaso, con los procesos de teatralización de la resistencia, con la absorción al dominio del espectáculo de la obscena fantasmagoría de su propia crítica. Por supuesto que éste es un proceso que conocemos bien, nada nuevo. Si un espectro shakespereano se ha colado en nuestro sistema para atribularnos, no es ése, no es ése. Hace tiempo que convivimos –y sabemos que lo hacemos, aunque algunos quieran fingir ignorarlo– con él.

Con todo, acaso, puede que la cadena perdida que origina nuestra peculiar situación sí tenga que ver con la singularidad de ese bucle. O, digamos, tal vez es su anticipación –esa brutal amenaza constituida por el hecho de que alguien, en algún lugar, pueda estar jugándose su gesto- la que origina el extravío. Pero el extravío ... de qué. En tanto mantengamos activo este esquema táctico del autodesmantelamiento aplazado, se supone que la energía del (sub)sistema –la potencia que asegura su capital simbólico- se debería mantener intacta. Se supone. O acaso es ella la que decae ...

#

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

#

Como una lluvia leve y continua de signos-enigma, *matrix* cae. Su cadencia es constante, pero cada uno de las matrices que emergen parecen llegar por sorpresa, por azar. Los signos se encadenan y forman secuencias que se arrastran en su caída, como si su peso estuviera en su unión. Ningún signo flota aislado, aunque se forma un constante “polvo de matrices rotas”, de fragmentos de cadena perdidos, que es el que (junto a la desincronía de las velocidades de caída) le da profundidad a la pantalla. Las matrices tienen algo de escritura, entre cabalística, cirílica y japonesa, y algunas líneas van cargadas de ceros y unos, de numeraciones invertidas. Parece una reducción matricial de otra es-

critura más compleja, y en cierto sentido uno no puede evitar la sensación de asistir a una transmisión de contenidos muy sofisticada, altamente elaborada, como si estuviera leyendo un gran libro, la gran biblia que contuviera incluso toda su hermenéutica. Una escritura todavía –o acaso definitivamente- profana, compleja pero indescifrable. El mensaje es inabordable, pero nada en él despierta el interés de leerlo: de alguna manera se sabe que *matrix* no se lee: se ejecuta.

No sólo no podría uno imaginar los objetos que se corresponden con este status cero de los signos, sino que tampoco podría uno imaginar una interpretación cualquiera de su fabulación. Como quiera que sea, su mensaje se agota en sí mismo, no admite mediadores, no se da a la interpretación. Es más, todo parece indicar que nos encontramos frente a un nivel de escritura estrictamente primordial. Total y enteramente productiva, para la que ninguna lectura, mediación o interpretación es necesaria. Ella es, precisamente, producción de producción, y cada uno de nosotros es no su lector, sino tan sólo una de las lecturas que ella desgrana, la producción y el efecto cadencial de sus cadenas matriciales, cayendo

#

Cualesquiera preguntas acerca de la verdad –del mundo verdadero, de su interpretación correcta- carecen de sentido. Matrix es esta experiencia de la falta de sentido de cualquier pretensión de establecer la prevalencia de una interpretación sobre otra. No se trata de establecer la falsedad tampoco de todas ellas, sino de evidenciar el carácter ficcional, construido, de cualquier versión del real, de todo el real. Y lo único que sería más real que ese real, es esta lluvia de matrices que es, pura y simplemente, la escritura de su economía estructural... la fianza simbólica de su ser imaginario, su arcano narrado.

Es esto lo que nos atrapa en estas pantallas. Ni detrás ni delante de ellas hay nada, absolutamente nada –sino acaso nuestro estar ahí, observándolas ocurrir. En el tiempo.

#

Lo que llamamos niveles de realidad no representa otra cosa que un ámbito de circulación. Lo propio de *matrix* es un entrecruzamiento vertiginoso en todas las direcciones –de esos ámbitos. Los flujos se aceleran, producidos en un vacío aneico; la misma idea de partícula carece de sentido: todo circular se hace molar, produce líneas –cuando menos como efecto. Y ese entrecruzarse

continuo de las líneas traza oscuramente un ruido de constelación, de nebulosa.

Algunas esquinas reverberan con otras, como relámpagos en un atardecer de verano. Los brillos rebotan de extremo a extremo, creando ecos de luz, negociaciones inesperadas de la energía.

Algunos recorridos persisten en la retina, en las memorias organizadoras, el tiempo suficiente de un instante –y prefiguran una economía relacional. Su ficción realimenta un poder que nos cautiva –el deseo, quizás, la pasión, la reciprocidad, tal vez. Presas de él, es como si nos relanzáramos mutuamente: unos en otros, como en una sala de espejos vacía con un reflejo que rebotara infinitamente, de rincón en rincón, de lugar en lugar, de nombre en nombre.

#

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

#

Diseminada en innumerables direcciones, esta fragmentación de los flujos – líneas de código, líneas de deriva- libera economías locales, hace impensable órdenes de comunidades genéricas. Sea cual sea el dominio, todo trabajo de ensamblamiento circulatorio funciona siempre en n-1. Como quiera que sea, no es imaginable alguna completud. No tenemos ya ese imaginario de universalidad que presupondría cerrar la definición de lo público en el entorno de alguna figura ecuménica. Al contrario, nos movemos en tierras provisionales, en espacios curvos. Nos agregamos en pequeñas comunidades micro,

provisorias: usar y tirar. La intensidad lo es todo: no es que compartamos a priori un lenguaje –sino que se conversa con unos u otros lenguajes y este ponerlos en común, consentirlos circular, nos une, nos enlaza. No hay otra política (Y2K) que esta de la no identidad, de la comunidad post-territorio.

#

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

#

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

—

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

El Teatro de la Resistencia Electrónica (hackers, artistas y activistas)

En sus *Comentarios a la Sociedad del Espectáculo*, publicados en 1988, Guy Debord proponía una hipótesis intensamente pesimista, descorazonadora para las posibilidades del trabajo revolucionario en la crítica del espectáculo. La de la fusión de los imperios antes rivales de “lo espectacular difuso” y “lo espectacular concentrado”, fundidos para entonces (1988) en el dominio único de “lo espectacular integrado”. En algún lugar, incluso, sugirió que esa fusión constituía la única novedad verdaderamente importante que se había producido en 20 años, manteniéndose en todo lo demás la plena vigencia de sus tesis publicadas en *la Sociedad del Espectáculo*. Quizás merezca la pena recordar que en 1992 aún presumía de que cada nueva edición de *La Sociedad del Espectáculo* seguía siendo “rigurosamente idéntica” a la anterior, apostillando, casi con fanfarronería, que él no era “de los que cambiaban”.

La cuestión que debe importarnos, en todo caso, no es si los autores o sus afiliaciones teóricas o ideológicas cambian, sino en qué medida las transformaciones del mundo contemporáneo reclaman de las concepciones de la praxis emancipatoria nuevos posicionamientos, nuevas definiciones estratégicas, nuevas fórmulas de replanteamiento táctico.

Quizás tendamos a anclarnos demasiado en ópticas y esquemas rígidos, repitiendo los tics y la retórica aprendida de manera irreflexiva y automática: en estos años hemos asistido al espectacular hundimiento de la izquierda parlamentaria y extraparlamentaria que de todo ello se sigue, titubeando entre el reformismo claudicante y la retórica radical más huera, incapaz de ofrecer alternativas reales a las cambiantes condiciones de nuestro mundo actual. Quizás

no sea ello el factor menos decisivo a la hora de provocar que tan a menudo nuestras mejores intenciones se vengán viendo defraudadas por la pobre realidad de lo que, mirado con sentido autocrítico, se sigue de nuestra praxis real, si es que ésta llega a existir.

Y digo “si es que llega”, porque las más de las veces esa praxis crítica, emancipatoria, se deja reemplazar casi con complacencia por alguno de sus simulacros: por el discurso autoexculpatorio encendido, por la declaración vehemente o demagógica –en la que cada cual se lava las manos- o incluso por ese otro tipo de acción simulatoria, vacía de consecuencias efectivas, que no tiene otra función que la consoladora. Treinta años después de aquel libro esclarecedor como pocos, sigue siendo tan cierto lo sostenido en su tesis penúltima –que “la lógica de la falsa conciencia no puede conocerse a sí misma”- como espectacularmente equívoco lo sostenido en la final: que la autoemancipación de nuestra época dependa de un definitivo “emanciparse de las bases materiales de la verdad tergiversada”.

Y si digo que ello es equívoco no es por la asombrosa desmesura de la “misión de instaurar la verdad en el mundo” (cito textualmente a Debord). Sino, más allá, porque conceptualizar de ese modo el entronque necesario de las tareas de la emancipación del ciudadano y de instauración de la verdad en el mundo señala, seguramente, un ideal (contradictorio, equívoco en sí mismo) epocalmente condicionado, el lugar común de un paradigma, de una manera de concebir el mundo que, para bien o para mal, ya no nos pertenece: ya puede sernos propia.

Como quiera que sea, y sean cuales sean las transformaciones que le reconozcamos a nuestro mundo contemporáneo, la tarea de una “emancipación de las bases materiales de la verdad tergiversada” ya no se nos aparece resoluble en la realización de alguna verdad absoluta alternativa: sino antes bien en la mayor apertura imaginable a la expresión diferencial y agonística de las visiones del mundo, en un contexto de confrontación crítica de los intereses y las hablas particulares. En un contexto de dialogación lo más abierta posible y nunca en la expresión de algún contenido de verdad definitivo, de algún imaginario modelo de “verdad no tergiversada” universalmente válido e históricamente

imponible bajo la bandera de la emancipación realizada, o cuando menos realizable.

Bajo esa perspectiva, el propio redentorismo salvífico que se enuncia poseedor de lo absoluto de alguna verdad no puede dejar de aparecérse nos como perteneciente al mismo imperio de la falsa conciencia –al dominio del espectáculo que supuestamente se pretende criticar, como su contrafigura efectiva –y a la postre más legitimante.

Lo que quiero decir, por presentar ahora ya una primera hipótesis e ir avanzando en la exposición del resto de mis sugerencias, es que acaso de aquel 88 acá lo que se haya hecho evidente no es ya la integración de las dos formas rivales del espectáculo, como sugería Debord, sino algo mucho más escalofriante y con mayores consecuencias para toda la teoría de la praxis crítica y emancipatoria. A saber: la integración plena en el dominio del espectáculo de la teatralización de su crítica, la absorción plena –y desactivadora- del simulacro de la resistencia revolucionaria, de la acción emancipatoria.

Son muchos los niveles a los que podríamos analizar este proceso –desde el cada día más escandaloso proceso de desactivación práctica de la esfera de lo político en las sociedades actuales, a la propia institucionalización específica de la cultura de lo alternativo en las prácticas artísticas y postartísticas contemporáneas- pero me limitaré a uno en el que quizás ese proceso de “teatralización de la resistencia” hace singularmente síntoma: el dominio de la resistencia electrónica, el de aquellas prácticas críticas -o con pretensión de serlo- que han tomado al escenario de la red internet como privilegiado “teatro” de su guerra propia, la más contemporánea de ellas -la cyberguerra.

#

La fantasía de un potencial específico de “resistencia” frente al “sistema” reservado al dominio electrónico es interesadamente alimentada desde todas las industrias del imaginario social, desde los mass media a la publicidad o el cine. Puede decirse que son bien pocas, y de bien corto alcance, las actuaciones que efectivamente han demostrado la efectividad de un activismo de acción directa hacker políticamente orientada en la red. Sin embargo, esos pocos casos son

extraordinariamente bien conocidos, han recibido una intensa publicidad mediática. Las acciones que han merecido tanta popularidad se limitan, en la mayoría de los casos, a minúsculas intervenciones sobre páginas web pertenecientes a instituciones o grandes corporaciones multinacionales, alterando su código html para insertar mensajes políticamente comprometidos. El caso más célebre fue el de la acción que en la primavera del 98 colocó mensajes antinucleares en más de 300 webs. Algunas otras acciones directas de más envergadura (como el desvío de un satélite militar) nunca han sido confirmadas, y pertenecen más a la leyenda del hacktivismismo que a su efectiva historia probada. Pero, y pese a lo aislado y modesto de las acciones realmente llevadas a cabo, la fantasía del potencial de contestación del hacktivismismo no conoce límites. A finales de mayo del 99, circuló mundialmente la noticia de que bandas de adolescentes hackers (conocidos como *script-kiddies*) habían “saboteado el servicio del FBI en la red” y días después múltiples páginas del senado, el ejército y la armada estadounidense. La noticia publicada en nuestros periódicos comenzaba preguntando: “¿Puede un grupo de adolescentes poner en ridículo al gobierno más poderoso del planeta?”. La respuesta era la que podíamos esperar: “en Internet, sí”.

En alguno de sus escritos más recientes, el Critical Art Ensemble, quizás el más prestigioso grupo de intelectuales y artistas que ha avalado a través de sus publicaciones el concepto de “resistencia electrónica”, ha denunciado la manipulación interesada de esta fantasía tanto por parte de los medios de comunicación como por parte de las agencias de información y los aparatos de estado. La consecuencia inmediata que se sigue de este tipo de actuaciones cuya única efectividad radica en el impacto mediático que consiguen —independientemente de la pequeña molestia que suponen para un webmaster de tener que limpiar del código añadido las páginas— no es sino el reforzamiento de los sistemas de seguridad y control. De semejantes actuaciones “ridiculizadoras”, en efecto, no se obtienen sino mayores presupuestos para los dispositivos de control social y mayores restricciones en el uso libre de la red para en conjunto de los ciudadanos.

Más allá de ello, no parece sino que alimentar ese imaginario de la vulnerabilidad de los sistemas de control —a manos del individuo cualquiera, movido además por intereses cualesquiera, rara vez de orden convencidamente políti-

co- beneficia sobre todo a las propias instancias a las que se pretende debilitar: gracias a ello se disimula la alucinante desproporción del combate. Parecería, en efecto, que los adversarios se enfrentan en pie de igualdad (como en las películas hollywoodienses, los implacables terroristas internacionales son siempre “casi” capaces de dismantelar los agenciamientos policiales de estado, están “casi” a su misma altura).

La otra cyberguerra, la verdadera, esa que no hace tanto vivimos de cerca con el bombardeo de Belgrado por la OTAN, demostró bien a las claras que esa apariencia de proporción en el uso de la información como arma es una falacia interesada (que incluso ha pasado bien disimulada gracias a la exhaustiva cobertura mediática prestada por ejemplo a los “errores” y sus “efectos colaterales”). Jamás en la historia de la guerra -y esto es preciso reconocerlo con toda claridad- se había dado una con tanta desproporción entre los adversarios en cuanto a su respectivo poderío armamentístico.

Decenas de miles contra casi cero bajas demuestra que el arma de la información –que a todas luces se ha convertido en la mayor fuerza generadora de poder, tanto en tiempos de presunta paz como en tiempos de abierta y declarada guerra- está exhaustivamente concentrada. Frente a la espeluznante evidencia de ese hecho, es el imaginario del acceso pirata o ilegal a su posesión el que resulta ridículo, si es que no cómplice –en la medida en que contribuye a camuflar en parte lo inaceptablemente terrorífico de ese hecho insoslayable. No hace en efecto sino contribuir benéficamente a los intereses de los aparatos de control dándole un perfil todavía humano, casi todavía épico, a esta espeluznante y posthumana cyberguerra.

Pero ese perfil humanizado es ciertamente falso. Como recientemente ha insistido Giorgio Agamben, toda fundación de un orden político de soberanía se asienta en la preservación del privilegio de declaración del estado de excepción –que autoriza la suspensión del principio de inviolabilidad de la vida humana. Bajo ese punto de vista, asistimos a la emergencia de un orden mundializado en el que la constitución de un nuevo modo del derecho y la soberanía transestatal se intenta fundar justamente –y es significativo el hecho de que el ataque se produjera invocando razones humanitarias, más allá de la soberanía

y el reconocimiento del principio territorial- en la reserva -a favor de una instancia armada- del privilegio a declarar la inocuidad de la vida humana, a decidir sobre eso que Agamben llama la vida nuda, de nuevo suspendida en sus derechos.

#

Pero volvamos a nuestra más modesta cyberguerra, la del activismo político en la red, la del hacktivismo políticamente comprometido y motivado. De lo que se trataría –una vez denunciado ese imaginario fraudulento del hacker de película que pone en ridículo al pentágono, a la CIA y a la Casa Blanca- es de preguntarnos seriamente por las posibilidades que la utilización de la red ofrece a la acción políticamente motivada, comprometida. Antes de valorar definitivamente esas posibilidades, creo necesario ofrecer una tipología de los modos de esa acción que en los escasos años de historia de la red se han dado. Seguiré en ello básicamente la tipología que me parece más completa de las que conozco, la de Stephen Wray.

Wray propone 5 categorías diferentes, 5 modalidades de “activismo en la red”. En la última de ellas Wray hace un poquito de futurología, atreviéndose a anticipar las posibilidades de actuación activista desde la red frente a la que él describe como “la próxima guerra”. El análisis de Wray a que me refiero está publicado el año 98, y toma como modelo de “última guerra” y primera cyber a la del Golfo. Un par de años después la realidad se encargó (con el bombardeo de Belgrado precisamente) de dejar muy atrás sus previsiones: como siempre que se hace política-ficción, la construcción del discurso envejece prematuramente con una velocidad escalofriante. Así que no incurriré en el mismo error, y me limitaré a presentar cuatro principales categorías o modalidades que, por describir el pasado y la historia en cierta forma ya asentada, pertenecen más incuestionablemente a las posibilidades reales de nuestro presente efectivo y su futuro inmediato.

#

La primera de esas 4 modalidades de activismo que podemos catalogar se identifica con el mero uso instrumental de la red como plataforma u órgano de difusión de las actividades que se realizan fuera de ella, en el propio espacio

social. Podríamos describir esta forma de utilización como una mera “informatización” de los movimientos sociales, siendo su uso similar al que pueden hacer de otro tipo de instrumentos de propaganda, desde el panfleto impreso a la revista o el periódico “orgánico”. Posée algunas ventajas frente a esos otros medios (mayor economía de recursos, mayor alcance potencial de “lectores”) pero también algunas desventajas: su limitación de alcance a los receptores a priori interesados. Mientras el cartel o el reparto callejero de propaganda, por ejemplo, permite acceder al ciudadano cualquiera, desprevenido en su paseo ciudadano, el reparto electrónico sólo alcanza, en principio, al receptor afín, ya que el medio de difusión utilizado (originalmente el BBS, Bulletin Board System, una especie de tablón de anuncios electrónico; actualmente la lista de receptores de correo) exige el pre-acuerdo tácito del destinatario, dirigiéndose a un cupo de ciudadanos a priori definido y cuando menos ya “simpatizante”.

Hace algunos años se crearon enormes expectativas en torno a este tipo de sistemas como potenciales gérmenes de formas de “democracia electrónica directa”. Pasado algún tiempo, el alcance de estos instrumentos, limitados a su consideración de dispositivos de propaganda o publicitación de la actividad de los diversos movimientos sociales, se reconoce en sus limitaciones efectivas –más capacitados quizás incluso para articular el debate y la comunicación interna de los propios colectivos que para proyectar un mensaje hacia la exterioridad del tejido social.

Con todo, me gustaría distinguir el diverso alcance que al respecto poseen las listas cerradas de receptores pasivos y los foros de debate abiertos y públicos, ya no concebidos como meros órganos instrumentales de propaganda, sino como espacios abiertos a la discusión y participación colectiva. En mi opinión estos foros constituyen algo distinto y que merece ser considerado aparte: pequeños experimentos tentativos de producción de una esfera pública alternativa; formas por tanto emergentes de un activismo postmedial que fija el horizonte de su praxis politizada no tanto en el apoyo instrumental a una actividad dada y ya pre-existente como en la producción directa de acción comunicativa, de esfera pública.

#

La segunda modalidad corresponde a la que identificaríamos como “infoguerra”. En realidad, este tipo de activismo medial que utiliza la red como instrumento específico de guerrilla-propaganda surge como una extensión de la primera modalidad, siendo en la práctica un desarrollo de ella. Aunque no encontráramos otros casos, tendríamos que inventar la categoría para dar cuenta de uno de los casos de activismo en la red más importantes que se han dado en estos años: el de la llamada infoguerra zapatista.

Invirtiendo los esquemas denunciados alarmistamente por la Rand Corporation en sus informes al servicio de las agencias militares estadounidenses, para alertar sobre la gravedad de las posibilidades de utilización de la red por parte de los grupos subversivos y terroristas internacionales, la infoguerra zapatista se desarrolló inicialmente sobre todo como guerra de información, como “guerra de palabras”. Aplicando el clásico esquema de la propaganda agit-prop, la infoguerra se constituyó de hecho en la principal arma de lucha zapatista desde la firma del alto el fuego a principios del 94. Una infoguerra desarrollada como guerra de palabras –sin excluir en todo caso la acción militar puntual de la guerrilla- que se ha mantenido desde entonces como principal foco abierto mediante el que el zapatismo insurgente ha asegurado su supervivencia en estos años.

Ya difundiendo los mensajes del Subcomandante Marcos u otros líderes zapatistas, ya denunciando las actuaciones asesinas del gobierno mexicano – como la matanza de Acteal en Chiapas a finales de 1997-, la infoguerra ha encontrado en la red internet el mejor medio para extender su lucha propagandística. Aun cuando no ha dejado de utilizar otros medios de información más tradicionales en el agit-prop, como el periódico La Jornada, es evidente que la capacidad de incidencia que ha encontrado la infoguerra zapatista en internet –desarrollada mediante listas de correos, grupos de noticias, listas de debate y websites- ha sido incuestionablemente muy superior. Sobre todo por su capacidad de extender las redes de resistencia y solidaridad con el zapatismo a nivel mundial.

Nos encontramos en esta segunda modalidad con un grado de intensidad en la acción de apoyo a un movimiento social cualitativamente distinta, hasta el punto de que esa acción informativa es en sí misma concebida como principal arma de guerra de un colectivo en lucha abierta. En todo caso, y si nos atenemos al tipo de actuaciones hasta aquí descritas –listas de correo, grupos de noticias, websites- nos movemos todavía en el terreno de la acción comunicativa, en la utilización de internet como canal de comunicación, pero todavía no como ámbito de acción efectiva, directa. Las siguientes dos modalidades cruzan ya, sin tapujos, esa frontera.

#

La primera de ellas es la que en sentido estricto podríamos describir como “resistencia electrónica” o “desobediencia civil electrónica”, para emplear los términos acuñados por el colectivo Critical Art Ensemble, y concebida bajo la prefiguración de la tradición clásica de la desobediencia civil pacifista y la acción directa.

En dos libros publicados en 1994 y 96, “La resistencia electrónica” y “La desobediencia civil electrónica y otras ideas impopulares”, el colectivo analizaba las tácticas de resistencia callejera y alteración de la infraestructura urbana de los grupos de acción directa, e intentaba teorizar las posibilidades de aplicar esas tácticas a la infraestructura de internet. Como tal, las ideas de “resistencia electrónica” y “desobediencia civil electrónica” no pasaban de ser especulaciones teóricas y abstractas, pero evidentemente formulaban hipótesis aplicables a una acción directa.

En opiniones que el colectivo ha expresado a posteriori, esas aplicaciones efectivas deberían, para resultar realmente eficaces, ser de carácter clandestino y radical; en una primera lectura de aquellos textos, sin embargo, se ponderaba positivamente el potencial simbólico que en sí mismo podía poseer la acción simulada, a tenor de su repercusión medial. Diríamos que de la ambigüedad de esa doble lectura han surgido las dos formas actualmente principales de “resistencia civil electrónica” que podemos diferenciar, llegándose ambas a manifestarse divergentes entre sí, hasta el punto de que los propios miembros

del Critical Art Ensemble han criticado abiertamente el desarrollo de la primera de ellas.

Podemos, para diferenciarlas, hablar de “resistencia electrónica simulatoria” frente a la “acción directa electrónica”.

#

El caso más conocido de la primera está representado por las acciones del colectivo autodesignado como “Teatro de la resistencia Electrónica”, fundado por Carmin Karasic y Brett Stalbaum y apoyado por otros miembros bien conocidos como Ricardo Domínguez. Su más conocida acción fue presentada en el festival Ars Electronica del 98, dedicado justamente al tema de la infoguerra. El proyecto, titulado SWARM, desarrollaba un dispositivo de acción directa simbólica que permitía el ejercicio colectivo de acciones de protesta mediante el llamamiento al bloqueo de determinados websites (en acciones que fueron catalogadas como “sentadas virtuales”). Para conseguir éstas, desarrollaron un software específico (un applet de java) llamado Floodnet, que facilitaba el reload constante de la página elegida. Si un número suficiente de usuarios respondía al llamamiento a la sentada virtual, el website objeto del ataque quedaba bloqueado, impidiendo el acceso a él de otros usuarios.

El primer llamamiento, realizado en el curso del propio festival, intentó bloquear en un acto simbólico y simultáneamente los websites de la presidencia del gobierno mexicano, la bolsa de Frankfurt y el Pentágono. El floodnet muy pronto, sin embargo, quedó inutilizado, y el intento de bloqueo resultó un fracaso. Sin embargo, más de 20000 personas participaron en el intento y la acción obtuvo una enorme repercusión medial, llegando incluso a ser reflejada en la primera página del NYTimes el 31 de Octubre de 1998. No es de extrañar que ese enorme éxito, obtenido por la eficacia “simbólica” constituida por el poder de amenaza del Floodnet superara con mucho en la evaluación el fracaso real, técnico, del intento. A ese primer llamamiento siguieron varios otros en apoyo de la lucha zapatista y contra los websites del gobierno mexicano, y finalmente en enero del 99 el software fue puesto a libre disposición pública, habiendo sido constantes los llamamientos públicos a realizar senta-

das virtuales utilizando el mecanismo. El éxito de todos ellos ha sido siempre desigual en cuanto a la eficacia técnica (en todo caso momentánea, y por tanto simbólica) y su repercusión mediática ha ido, lógicamente, descendiendo, una vez perdido ya su valor de novedad.

#

En cuanto al colectivo del Critical Art Ensemble, que originalmente acuñara la idea de la resistencia civil electrónica, muy pronto se desmarcó de esa estrategia, alegando literalmente que, bajo su punto de vista, “la estrategia indirecta, la de la manipulación de los media a través de un espectáculo de desobediencia orientado a conseguir el respaldo de la opinión pública, es una estrategia destinada al fracaso”. En otro lugar, y refiriéndose más explícitamente a la reacción de “miedo” provocado por la efectiva amenaza simulatoria del sabotaje electrónico, y su previa afirmación de que las agencias de seguridad quedarían atrapadas en la “hiperrealidad de las ficciones criminales y la catástrofe virtual” (cito literalmente), el CAE puntualiza:

“Este es un comentario que el CAE desearía no haber hecho nunca, ya que algunos activistas han empezado a tomárselo en serio y están intentando actuar de acuerdo con él, principalmente utilizando la red para producir amenazas de activismo hiperreales con el fin de azuzar el fuego de la paranoia de los estados corporación. Una vez más –sigo citando literalmente al CAE- se trata de una batalla mediática destinada a ser perdida”.

Sobre el papel, la alternativa propuesta por el CAE –la acción directa, radical y clandestina- está clara. Lo que no está tan claro es, obviamente, de qué hablamos cuando hablamos de ello –entre otras cosas porque si pudiéramos hacerlo abiertamente es que ese valor de clandestinidad habría sido traicionado (o nosotros en este momento lo estaríamos haciendo).

Sea como sea, me permito hacer dos valoraciones al respecto. Primera, que si no hablamos de acciones cuya eficacia dependa de su incidencia en los media, y a través de ellos de su incidencia en la formación de la opinión pública, no nos queda otra opción que pensar en acciones de carácter táctico cuya eficacia real dependerá exclusivamente de su capacidad de sabotaje concreto de las

dinámicas de funcionamiento reales de las “corporaciones-estado” –capacidad que inevitablemente reposará en la de “organizarse” antisimétricamente a las propias agencias de información, seguridad y control. Cito a los propios CAE: “Para lograr una utilización eficaz de estas tácticas deben desarrollarse métodos y medios de investigación, obtención de información y reclutamiento de informadores. (El CAE está dispuesto a apostar que el próximo escrito revolucionario sobre resistencia tratará de este problema, el de la generación de inteligencia amateur). Hasta que esto ocurra, la acción subjetiva-subversiva será poco eficaz. De momento, quienes no cuenten con una estrategia encubierta plenamente desarrollada sólo pueden actuar tácticamente contra los principios estratégicos de una institución, no contra situaciones y relaciones específicas. Evidentemente, una respuesta táctica a una iniciativa estratégica no tiene sentido. Resulta muy probable que una acción de este tipo no tenga los resultados deseados y sólo alerte a la agencia víctima de la acción para prepararse contra posibles presiones externas”.

#

La segunda valoración que querría hacer se refiere a cómo la práctica totalidad de las acciones que conocemos –y vuelvo a destacar la obviedad de que si conociéramos las otras es que no se habrían atendido a la condición de clandestinidad e inmediatez requeridas- se sitúan al margen de esta estrategia directa propuesta por el CAE, inclinándose más bien del lado de la simulación y buscando su eficacia política en la formación de opinión pública mediante la vía de su repercusión medial. Me gustaría citar, para cerrar este apartado, tres casos que me parecen de especial interés.

De un lado, la figura de Luther Blissett, como figura de autoría clandestina y compartida por un sin-número de intelectuales críticos que han elegido la vía de una identidad múltiple y simulada para participar en la discusión colectiva contemporánea en la red, como alternativa al espectáculo mismo de la autoría intelectual.

De otro, los trabajos de RTMark, art-mark, que también oscila entre esa acción puramente simulatoria y la acción directa y el sabotaje. Valga como ejemplo de su trabajo la “pagina simulada” de la campaña presidencial de George

Bush que realizaron y difundieron –una página orientada a desenmascarar los perfiles más duros de la ideología reaccionaria del personaje.

Por último, un trabajo de “simulación”-apropiación que dirige su activismo directamente contra las prácticas artísticas emergentes en el terreno del net.art, denunciando su actual evolución hacia la restauración de todas las convenciones artísticas tradicionales: la autoría, la objetivación-objetualización de la obra y a partir de ella su inmediata mercantilización. Me refiero al trabajo de sabotaje de 0100101010100.org y su “replicado” ilegal primero de la web de hell.com, y actualmente su mirrorización anticopy del site de teleportacia.org, cuando ella se constituyó en la primera galería comercial virtual de net.art.

#

La última de las modalidades de activismo en la red, de la que obviamente estas acciones –y esas directas propuestas por el CAE- ya se encuentran muy cerca son las del que llamaríamos “activismo hacker politizado” –o hacktivismo. Me atrevería a sugerir que en cierto sentido siguen el principio de la acción táctica, desarrollando pequeñas células interconectadas y nómadas desde las que intervenir, golpear y desaparecer, aplicando el principio del TAZ, de la Zona Temporalmente Autónoma. “El TAZ –cito a Hakim Bey- es como una revuelta que no se engancha con el Estado, una operación guerrillera que libera un área -de tierra, de tiempo, de imaginación- y entonces se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo”. En cierta forma, ese mismo es el principio que guía la acción clandestina hacker, el llamado hacktivismo.

Quizás podríamos todavía distinguir aquí entre dos tipos de actuaciones hacker. En primer lugar, aquéllas cuya finalidad es meramente negativa, destructiva: bloquear o sabotear los flujos de información de las corporaciones-estado (principal tipo de las actividades a las que se dedican el Chaos Computer Club o el grupo “The Cult of the Dead Cow”).

En segundo, aquellas otras orientadas en cambio a liberalizar al máximo el acceso a esos flujos de información. En este punto –del que no puedo evitar

declararme más simpatizante- el hacktivismo se acerca más a una práctica de acción directa a favor de reivindicaciones de carácter más afirmativo: tales como la del código abierto, la ampliación del ancho de banda de navegación, la del derecho a la privacidad y la encriptación, la utilización del freeware desarrollado colectivamente y sin licencia, o la independencia en la utilización de servidores propios –un tema candente ahora que la fraudulenta gratuidad del acceso amenaza con homogeneizar la navegación en un mundo de portales hegemónicos controlados por los grandes grupos de comunicación e información. Creo que éstas son cuestiones reales que están ahora mismo en juego en cuanto a la evolución de la red internet y que de ellas van a depender en buena medida las posibilidades de su utilización independiente y activista. Acaso tratar sobre ellas de manera concreta pueda resultar más positivo que seguir dejándose embucar por la fantasía romántica del pirata-bohemio reconvertido ahora en imaginario activista electrónico.

#

Sea como sea, no es mi intención valorar ahora las ventajas e inconvenientes de cada una de estas modalidades de activismo en la red, o tomar partido por alguna de ellas en contra de las otras. Antes bien, pienso que nada es mejor que su combinatoria, que nada resulta tan eficaz como la constelación de actitudes diversas y divergentes, emprendidas cada una de ellas autónomamente y sin pretender aglomerarlas en una estrategia unitaria y global. En cierto sentido, pienso que el modelo del enjambre molar (el modelo de SWARM, propuesto por el Teatro de la Resistencia Electrónica) es seguramente el más efectivo, en realidad no demasiado distante de ese modelo de pequeñas células activistas interconectadas que también defiende el CAE, el Critical Art Ensemble -aunque éste último se acerque más quizás a una especie de contraejército organizado en términos de guerrilla quasi-militarizada.

Me parece que, por desgracia, es demasiado frecuente que el debate sobre el qué hacer se extravíe recurrentemente en la polémica intestina y estéril contra quien adopta o elige adoptar una modalidad de la acción distinta a la que nosotros reivindicamos. Me parece que esa actitud, a veces intolerante, bebe de una herencia de ortodoxias y fes dogmáticas en “la” verdadera y única solución –que quizás convendría dejar un poco a un lado. Acaso en efecto ninguna

solución pueda funcionar mejor que la constelación estratégica de las distintas prácticas y formas de activismo, ese encuentro ocasional y provisorio por el que posiciones muy dispares se reenvían, sinérgicamente, refuerzo mutuo, en un archipiélago diseminado de formas diversificadas de experimentación, acción e intervención, cada una de ellas micropolíticamente orientadas pero interconectadas en su autonomía operativa.

#

Recién estrenado el año 2000, y a muy poca distancia todavía del estallido de la sobrecogedora “neoguerra” en la ex-yugoslavia, vivimos tiempos de horror, de incertidumbre, euforia y desconcierto mezclados a partes iguales. Resulta indudable que las estructuras de la acción política -no menos la militar, o la económica- está sufriendo transformaciones profundas, que más que nunca piden nuestra implicación, nuestro compromiso. Carecemos de recetas definitivas, en un mapa de nuestro tiempo que justamente está por construir, y acaso la única apuesta que podamos hacer con claridad es la de nuestra disposición activa a implicarnos. Sin esperar que pueda servir como panacea, quienes ya participamos activamente en la producción de esfera pública utilizando las posibilidades ofrecidas por la red sabemos que disponemos de un instrumento cuyos potenciales permanecen indecisos, dependiendo de la voluntad que regule su utilización, que en sí misma no asegura redención promisoría alguna -como algunas veces hemos querido creer-, pero tampoco nuestra condenación definitiva a manos del capital, las instituciones o el espectáculo -como algunos otros querrían que creyéramos.

Lo que está en juego es mucho, sin duda, y nuestra apuesta -en medio de todo ello- está clara: tomar siempre partido por la radicalización de las formas democráticas, por el fortalecimiento de los mecanismos de que aumenten las posibilidades de participación ciudadana en la conducción colectiva de los asuntos comunes. Nuestro empeño en “producir esfera pública” alternativa no puede tener otro objetivo que ése: favorecer el fortalecimiento de aquellos instrumentos que permiten -cuanto más posible- la expresión plural de los intereses y las visiones del mundo, facilitando su contraste y logrando a la vez que operen como mecanismos eficientes de regulación de la acción pública.

“La esfera pública -cito a Alexander Kluge- es el lugar donde los conflictos pueden ser resueltos por otro camino que la guerra”.

Pero no se trata sólo, entonces, de producir “esfera pública”, sino, y sobre todo, de producirla como políticamente activa, efectiva. Sólo ello nos permitirá invertir el proceso de desactivación de lo político en curso en las sociedades actuales a manos de lo mediático, de la lógica del espectáculo integrado. Sólo eso permitirá de hecho que nuestra acción sirva para algo más que la autocomplacencia -o el refuerzo a la falsa conciencia colectiva de nuestra difusa clase de intelectuales fin de milenio. Sólo ello permitirá que, en última instancia, el “Teatro de la Resistencia Electrónica” nombre algo más que una topología vacía del simulacro, un lugar absorbido a la propia lógica del espectáculo integrado, para señalar un auténtico escenario desde el que abordar, reescribir y reforzar la continuidad de una lucha irrenunciable por el aumento de los grados de emancipación y justicia en las relaciones entre los hombres.

Ejemplos de cada modalidad y direcciones web

1. Informatización movimientos sociales.

Amnistía on line, amnesty.org

2. Infoguerra.

Zapatistas. eco.utexas.edu/faculty/Cleaver/zapsincyber.html

3. Resistencia electrónica

3.1. Resistencia electrónica simulatoria:

Teatro de la Resistencia Electrónica. thing.net/~floating/flood.html

3.2. Acción directa electrónica:

Critical Art Ensemble - mailer.fsu.edu/~sbarnes
LutherBlissett www.syntac.net/lutherblissett/
®™ark www.gwbush.com
01001.org www.0100101110101101.ORG

4. Hacktivismo

4.1. Actividad Hacker Politizada (sabotaje flujos)

Chaos Computer Club www.berlin.ccc.de
Cult of Death Cow www.cultdeadcow.com

4.2. Liberación flujos información

GNU www.gnu.org

5. Producción de esfera pública

IO_Lavoro inmateriale io.khm.de/lavoro/

El museo contemporáneo y la esfera pública

“Libertad, igualdad, fraternidad”. Este triple canto ordenó una cierta agitación ciudadana, una efervescencia callejera que cambió radicalmente nuestro mundo. Por debajo de su proclama latía mucho, toda una forma diversa de comprender la existencia humana, lo social, la misma concepción moral del existir del hombre en la tierra, eso que haciendo todavía un homenaje desde lejos a Hannah Arendt podemos llamar “la condición humana”. Lo que allí emergía poseía un alcance entonces todavía difícil de interpretar, y en cierta forma no puede dejar de resultarnos misterioso que esa proclama compartida, encendida como una chispa de complicidad prendida simultáneamente en una gran multitud de los espíritus, nos interpele tanto todavía. Tanto, que no estaría demasiado errado el punto de vista que sostuviera que todo el tiempo histórico venido después, después de aquel encendido canto, ha tenido más que nada como sentido y encargo -el de interpretar el significado, o si queréis el de dársele en los hechos, de aquellas tres proclamas. Libertad, igualdad, fraternidad.

Quiero con esto decir que nuestro tiempo, aunque tan alejado en apariencia de la tensión histórica que diera vida a aquella proclama, bebe todavía el mismo reto, que es un reto no resuelto. Como ha escrito Charles Taylor, en *Fuentes del yo*, “aún está por entender la insólita combinación de grandeza y peligro, de *grandeur et misère*, que caracteriza a la edad moderna. Percibir plenamente la complejidad y la riqueza de la edad moderna es percibir hasta qué punto estamos todavía inmersos en ella, pese a todos los intentos de rechazarla”.

Si el punto de vista defendido por Taylor es cierto, y yo lo comparto en buena medida, toda la construcción de la identidad moderna, del yo en ella, depende de la posibilidad de definir al sujeto en un orden moral, de responsabilidad

sobre la propia acción pública. Eso significa que toda la contemporánea tendencia a afirmar los poderes y derechos del yo, de la interioridad, la privacidad o la intimidad, fracasaría siempre si quisiera ignorar esta dimensión moral que se proyecta en el escenario de lo público, sobre la que se basa y estructura toda la construcción del yo moderno. Dicho de otra manera, y vamos entrando en materia: que para la modernidad -y para nosotros mismos, habitantes de su legado- el ámbito del yo y la privacidad es un constructo dependiente de la esfera de la acción práctica prioritariamente, y por serlo así viene obligadamente sometida a su dialéctica con la esfera de lo colectivo, de lo público, de lo social. Dicho de otra forma, todavía: todo aquello que podríamos llamar, tomando ahora la expresión de Giddens, “las transformaciones de la intimidad”, debe necesariamente contemplarse en el contexto de las propias transformaciones de lo público características de las sociedades actuales -ya que cualquier especulación acerca de la consistencia constitutiva del yo pasa por el reconocimiento de su ubicación en el espacio de lo público, de la ciudad. Esto es, y si me permitís que resuma ahora en un pequeño epigrama, que en la modernidad la construcción del yo, de la identidad, se cumple en un orden primordialmente político (también en el sentido en que polis es la ciudad, el territorio de los “varios”, de los “múltiples”), que cualesquiera estructuras de la intimidad o de la privacidad poseen necesariamente su proyección en el dominio de lo público, y que es la dialéctica problemática que se establece entre ambas esferas la que alimenta de complejidad la misma realizabilidad de aquella triple y encendida proclama: “libertad, igualdad, fraternidad”.

Me gustaría que se retuviera esta sugerencia -e incluso que se la reconociera en la órbita del trabajo que a mi modo de ver ha llevado más lejos en su radicalidad la reflexión política sobre el sentido del capitalismo en las sociedades actuales. Me refiero al Antiedipo de Deleuze y Guattari, publicado hace ahora ya 30 años, y a su puesta en evidencia de cómo un modo de construcción de la subjetividad es por entero dependiente (por serlo de ordenamiento específico del espacio de la representación), de la hegemonía de un modelo históricamente determinado -y despótico por cierto- de organización social y política del mundo: el modo del capitalismo. Bajo ese punto de vista, la producción experimental del yo y los dominios de la identidad y el sujeto pueden pasar a incluso ser concebidos como trabajos de intervención radical, y el desarrollo

de “estrategias de la intimidad”, o de agenciamientos experimentales en el orden de la gestión del deseo y sus figuras, se despliega en un campo politizado de trabajo revolucionario, capaz además de proyectar su eficacia transformadora a toda la esfera de lo social mismo.

#

Se ha dicho que el conflicto político esencial de lo moderno es irresoluble porque los objetivos de libertad e igualdad (o libertad y justicia) son incompatibles. Esta es una idea casi generalizada en el universo de la filosofía moral y política contemporánea, y la resolución que unos u otros pensadores proponen suele atravesar la priorización de una u otra idea reguladora, en detrimento de la segunda. Si hablamos de pensadores neoliberales, veremos cómo ponen el énfasis en una idea debilitada de libertad, poco menos que identificada con la mera libertad de actuación en el ámbito de las relaciones económicas, y en que el pluralismo de las visiones del mundo y las ideas del bien no es superable, por lo que no cabe pensar ninguna conceptualización de una idea de justicia o del bien común que no sea puramente procedimental - esto es, limitada a la mera moderación regulativa del conflicto de los intereses.

Si hablamos en cambio de los pensadores comunitaristas, lo que parece inadecuado es considerar como punto de partida la afirmación de la irreductible libertad del individuo, toda vez que pensar a éste fuera de su posición en un contexto comunitario dado significa desconocer la verdadera condición del yo, impensable fuera de su posicionalidad en el seno de una comunidad, compartiendo sus creencias, sus relatos constituyentes y los hábitos de comportamiento regulados por ellos. Aquí una idea de la justicia ya no meramente procedimental es pensable, desde la defensa revisada de un posible socialismo radical, cuya realizabilidad no se concibe en los términos de ningún esencialismo histórico, sino como resultado de la elección de una opción plausible a partir de la mera radicalización del mismo proyecto democrático. La toma de partido a favor de constituir la en hegemónica no atraviesa entonces y nunca la suspensión del diálogo público o el conflicto de las interpretaciones sino que justamente al contrario depende de la radical multiplicación de los escenarios del diálogo público -o lo que es lo mismo, de la producción activista de lo público como dominio políticamente activo.

Sea como sea, parece que inevitablemente aflora en este debate sordo entre distintas concepciones políticas el eco de un clásico conflicto de las esferas: la de lo público y la de lo privado. Un conflicto larvado en todo el despliegue del mismo proyecto moderno, que acaso tenga el misterio de su resolución justamente en la tercera de las voces, la de fraternidad.

¿Qué podría ella -la idea de fraternidad- significar hoy, todavía? Puede que todo el misterio del engranamiento no resuelto entre lo público y lo privado, e incluso entre los ideales de libertad y justicia -resida justamente aquí, en esta necesidad de repensar y dar sentido (y resolver entonces en los propios hechos) la misma idea de fraternidad.

Una idea que sin duda concierne de modo muy específico a la esfera de la experiencia estética -pues es en ella donde se depositaba el contenido mismo del sentimiento de gregariedad, de comunidad. Su dimensionamiento antropológico, allí donde un concepto meramente instrumental de la idea de razón especulativa como garante de la capacidad de juzgar coincidentemente era trascendido. La experiencia, en efecto, de la coincidencia no condicionada en el juicio de gusto -era en última instancia el argumento máximo de reconocimiento de hermandad de la especie humana que los ilustrados podían imaginar. Y por ende esa experiencia de hermandad antropológica -sobre la que se apoyan tanto todas las estéticas de la catharsis como las estéticas de la solidaridad al estilo de la rortyana- esa experiencia de hermandad se afirmaba como principal motivo de la fruición estética. Dicho de otra forma: el origen del placer estético no era puesto por ninguna experiencia sensorialista del objeto como tal: sino por la experiencia de reconocimiento de una semejanza estructural con los otros sujetos en la coincidencia incondicionada en el juicio de gusto, en la valoración del objeto y en la misma experiencia, nombrada como tal con acuerdo unánime, de la belleza.

Resulta evidente que ese sueño de universalidad hermanada de la especie humana en el juicio de gusto es un sueño roto, cuyo etnocentrismo en torno a unos imaginarios compartidos por la organización específica e históricamente determinada de una hegemonía cultural ha sido ya puesto en evidencia, por lo

que la pregunta que ahora se alza es desde dónde, y cómo, restaurar el “efecto de hermandad”, la experiencia de fraternidad, de comunidad.

Quizás es de ella de lo que habla Agamben, cuando sugiere en ese hermoso libro que es “La Comunidad que viene”, quizás el más enigmático ensayo en su exquisita brevedad de los que han brillado en el final de milenio:

“seleccionar en la nueva humanidad planetaria aquellos caracteres que permitan su supervivencia, remover el diafragma sutil que separa la mala publicidad mediática de la perfecta exterioridad que se comunica sólo a sí misma -ésa es la tarea política de nuestra generación”. Una tarea, nos atrevemos a añadir, que sin duda compromete de manera directa, y por las razones que ya hemos ido insinuando, a la misma esfera de la estética, de la experiencia artística. Una esfera estética, en todo caso, y por su parte, explícitamente politizada -obvio es decirlo.

#

La tensión dialéctica entre lo privado y lo público no ocupa un lugar marginal en el proyecto ilustrado, su discusión es central a toda la construcción de la visión moderna del mundo. La misma idea de una razón especulativa -lo que con Kant podríamos llamar una idea de la Razón pura- no es pensable al margen de la disposición de un mecanismo de “puesta en lo público”, en el escenario del contraste dialógico, de los propios juicios, de las propias opiniones. No es extraño que los intentos contemporáneos de reconstrucción de aquel sujeto trascendental kantiano se resuelvan siempre en la construcción especulativa de un ámbito público de intercambio del pensamiento, de la acción comunicativa: por ejemplo, en la idea de una razón pública de John Rawls o en la de una Comunidad de Comunicación en Habermas. El mismo carácter sintético de los juicios, y la naturaleza “convergente” de los procesos de la razón, permitía confiar en que de la confrontación de las opiniones (el kantiano público enunciarse del pensamiento) cabría esperar la obtención de un consenso superador. La confluencia entre el mecanismo cognoscitivo, productor de verdades científicas, teóricas digamos, y el mecanismo de construcción social, política, de la “verdad jurídica”, de la verdad práctica y moral, era requerido -y en ello precisamente se fundaba la presunción de una índole

moral del sujeto, fluidamente habitante a la vez de su propio interior autónomo e incondicionado, de su propia “privacidad”, y de la polis, de la ciudad, de lo público.

La construcción histórica del estado de derecho y la democracia parlamentaria, como el instrumento capaz de garantizar que no se interrumpía ni lesionaba la libertad o autonomía de la voluntad individual por encadenarse al mandato de la ley promulgada por el derecho -si es que éste en efecto resultaba emanado de un proceso de acuerdo en lo público asistido potencialmente al menos por la totalidad de la ciudadanía-, dependía, y depende, precisamente de esta dialéctica. Podríamos incluso entender que toda la tradición hegeliano-marxista de la izquierda no hizo otra cosa que intentar extraer las consecuencias directas de esta fe ilustrada en el mecanismo de la puesta en público del propio pensamiento como mecanismo de construcción doblemente valiosa de verdad científica y valor moral. Toda vez que esa fe habría de necesariamente desembocar en una afirmación del carácter “trascendental” del espíritu, del carácter público del sujeto de la historia, y consiguientemente en la afirmación de la plena legitimidad de legislar la totalidad del universo de las relaciones políticas y económicas precisa y únicamente desde la consideración del interés común, público -incluso allí donde él llegara a suponer el rebasamiento o la denegación del privado.

Evidentemente fue ahí donde la dialéctica privado / público reveló, históricamente hablando, su carácter contradictorio -y fue Habermas quien en su análisis de la esfera de la publicidad burguesa puso esta contradicción en evidencia de manera más clara. Si la de lo público surge en la ilustración como esfera implícitamente impolítica -e incluso antipolítica, puesto que su misión era preservar la libertad de expresión pública del pensamiento contra el poder político, contra la ingerencia estatal- lo cierto es que su politización progresiva en los siglos XIX y XX, toma definitivamente cuerpo en un programa orientado precisamente a la construcción histórica de un sujeto colectivo de la Historia -que cuestiona y posterga los propios derechos del individuo, de la privacidad.

La reacción burguesa contra ese proceso evidencia que el carácter impolítico con el que surge la estructura de la publicidad, de la esfera pública, no era

inocente: sino plenamente instrumentada por los intereses de dominación de la clase entonces en ascenso. La despolitización de la esfera de lo público -cuyo modelo originario por cierto no era otro que la tertulia literaria- estaba en realidad presupuesta y requerida desde su nacimiento, y aunque ella diera pie al mecanismo parlamentario e incluso a todo el experimento socialista, su desactivación como estructura politizada resultaba fundamental, movida por un interés bien poco altruista.

Con su producción en efecto no se trataba tanto de garantizar los derechos del libre pensamiento, la libertad de interpretación del mundo o la defensa de la propia idea del bien -como de asegurar la plena autonomía de la voluntad, de la libertad de actuación, en el orden de las relaciones económico-productivas, en la esfera misma del mercado. Que su restricción a ello colapsaba toda posibilidad de eliminación final de la totalidad de las relaciones de dominio del hombre por el hombre estaba claro -toda vez que la presunción de un acceso en igualdad de condiciones a esa libre acción era una falacia evidente, rápidamente desenmascarada por la crítica de la ideología.

La emergencia como tal de una genuina esfera de lo público, políticamente activa, habría entonces de ser rápidamente neutralizada. Ello -mediante procesos que sería aquí imposible intentar reconstruir, pero entre los que la misma mediatización de lo político y la conversión en espectáculo de todo el dominio de la representación no son los menos importantes- se ha cumplido ya plenamente en las sociedades actuales. Es a partir de ello que cobra pleno sentido la afirmación de Habermas: en las sociedades actuales, el dominio de lo público no está dado como tal dominio activo -sino que su construcción es, en todo momento y a cada ocasión, tarea. O la también conocida afirmación de Kluge, recordándonos que la producción de una esfera pública es en las sociedades contemporáneas inevitablemente efímera, eficaz sólo por un tiempo muy breve y cada vez un objetivo más seriamente amenazado.

#

Abandonaré aquí definitivamente esta reflexión acerca de lo público y lo privado en abstracto -y la cuestión de su despolitización programada en las sociedades actuales-, para centrarme a partir de ahora y en exclusiva en la conside-

ración de la suerte de un dispositivo específico, que si no me equivoco tiene que ver con este mismo impulso moderno de producción de un dominio de lo público -y su crisis actual con la misma desactivación como esfera políticamente activa de lo público en las sociedades actuales. Me refiero, como es obvio, al dispositivo museístico, y en particular al museo de arte contemporáneo.

Puesto que ello es bien conocido, no me extenderé en plantear una genealogía moderna del museo que lo relacione con el propio proyecto ilustrado. Para lo que aquí nos interesa, me limitaré a sugerir que obviamente la aparición histórica del museo en el contexto del proyecto ilustrado tiene que ver con esa vocación ecuménica característica que aspira a establecer una definición genérica y universalizada de la misma condición humana. En términos generales cabe en primer lugar decir que el museo depende de una concepción “enciclopédica” -clasificable, archivística, como Foucault ha mostrado- del saber, del conocimiento. Si hacemos referencia a dos tipos de museos específicos -el antropológico y el de arte- encontraremos que este dispositivo emergido para inventariar y repertorizar los saberes (y hacer pensable su sumatorio abstracto), tiene además una segunda misión todavía más importante: referirlos a la propia historia del hombre como productor del mundo e inventar a éste como tal trascendental universal, como humanidad, como especie que se afirma más allá de toda particularidad -es en ese sentido que Foucault decía que “el hombre” era un invento reciente.

Ya hemos sugerido hasta qué punto el efecto primordial de la experiencia estética es el del reconocimiento mutuo en un orden de gregariedad -el reconocimiento en el compartir un imaginario no sólo individual, privado, sino universal, común a todos los hombres. De ahí que el museo -si se quiere como broche o eslabón final de una sucesión de construcciones del espacio público que empieza en el teatro y sigue en el jardín barroco y en la fiesta cortesana, y termina en la exposición universal o el parque temático contemporáneo- de ahí digo que el museo resulte el episodio más refinado y con mayor potencial para esta producción no sólo de lo público como espacio, como topos: sino también de lo público como lugar del mutuo reconocimiento en la identidad compartida, justamente en el presunto compartirse universal de la experiencia

estética. El objetivo del museo es la producción del sujeto universal, colectivo, la producción misma de lo público, de la propia “condición humana” como universal y predicable de todo sujeto de conocimiento y experiencia.

Si esa condición humana fuera pensable como tal, en efecto y definitivamente, el museo sería su casa en la tierra. No el gobierno o el estado, no el parlamento de las naciones o la declaración universal de los derechos del hombre: donde la totalidad de los hombres se llamaban a mutuo reconocimiento de una identidad universal compartida -era justamente en el territorio del museo. Y para ser más precisos, en el museo de arte, por recibir él el encargo de inventariar el repertorio de las formas capaces de reclamar el reconocimiento complacido, la fruición catárticamente compartida, de la especie toda, el inventario de los objetos de gusto capaces de espontáneamente obtener el consenso universal de los espíritus.

A un ilustrado le cabría concebir que la norma del juicio deductivo matemático no necesariamente lo obtendría, o que la afirmación de la autonomía de la voluntad tampoco: pero siempre estaría convencido de que la escucha de una sinfonía mozartiana o la contemplación de la Gioconda lo obtendría de modo espontáneo y sin duda. En ella, en el territorio de la experiencia estética -y de ahí la importancia de su educación para el proyecto moderno- el ilustrado encontraba ese factor de hermandad última, de mutuo reconocimiento definitivo: de ahí que al respecto su topologización pública resultara fundamental. No hay, podríamos decir cargando las tintas, experiencia estética privada. Sólo en tanto se diera en lo público cobraba tal experiencia estética sentido. No es, por tanto, que el museo responda al proceso de democratización de las sociedades contemporáneas. Es que ese proceso -entendido en términos rigurosamente modernos- proyecta justamente sobre el museo el encargo de producir el dispositivo de escenificación histórica en el dominio público de ese imaginario universal que haría creíble la presuposición de existencia de la humanidad -del universal hombre- como tal.

#

La definición de un ámbito de comunicación auténtica, directa y no mediada, para la totalidad de los seres humanos, para el universal hombre, habría sido entonces el objetivo último del museo, cuya responsabilidad no es otra que

dar soporte, en el orden de la representación, a la fantasmagoría de una república, de un dominio de la interacción pública entre los espíritus universal y no mediada. La significación e importancia extra-artística del dispositivo está entonces a la vista: es él el que recibe el encargo de hacer pensable el sueño de una comunicación directa y universal entre los sujetos de conocimiento, dando en él fundamento no sólo a la forma de organización social y política que históricamente emerge en ese momento -el estado de derecho apoyado en la democracia parlamentaria: lo que podemos llamar la forma republicana como tal-, sino también una conceptualización específica del instrumento de legitimación genérico de los discursos y enunciados de saber, la razón misma, y ello tanto para los dominios puramente especulativo-científicos como para la misma esfera de los comportamientos prácticos, para la esfera de la moral y la ética.

No es necesario decir que ese es justamente el primer nivel al que cabe hablar del fracaso del museo como tal. El sueño universalista de una comunidad global de los espíritus se revela un sueño inconsistente, cuando no un sueño interesado de dominación: el sueño etnocéntrico -y logocéntrico- de un modelo cultural hegemónico. La fantasmagoría universalista -prendida en el museo como en la feria universal- choca con la evidencia de la dispersión de los imaginarios, de las particularidades diferenciales de lo cultural, con la multiplicación de las formas del ordenamiento simbólico. Y el sueño de un repertorio unificado, espontáneamente reconocible como patrimonio unánime del universal “hombre” capaz de apuntalar un orden en lo público de consenso unificado, sirve por entero a los intereses de dominación de una conceptualización específica del sujeto -racial, sexista y culturalmente orientado- en sus pretensiones de ser reconocida como modelo universal.

Frente a esa topología universalista y unificadora que alienta la conceptualización moderna, ilustrada, del museo, el contemporáneo afloramiento a la evidencia de la dispersión de la diferencia cultural reclama al contrario un sistema fragmentarizado y disperso de heterotopías, de escenarios multiplicados en una red ajerárquica de representaciones de la diferencia, de lugares para la disposición de imaginarios multiplicados. Lo que se soñaba bajo la perspectiva de la convergencia enciclopédica en un sueño de encuentro ecuménico se dispersa ahora en un sistema satelizado y ex-céntrico de lugares otros, de “platós”,

en los que comparecen de forma efímera y estratégica las puntuales emergencias de un imaginario desregulado, estallado en el rizoma contemporáneo de la multiplicación de las diferencias -que más que a la enciclopedia ilustrada se parece ahora a aquél catálogo delirante y febril que Bouvard y Pecuchet comenzarían a elaborar, y nada ni nadie podría ya nunca culminar.

#

La fantasía de una comunicación universal y auténtica entre los espíritus, que alienta la aparición moderna del museo, fracasa a un segundo nivel: aquél para el que ese sueño de intermediación y autenticidad colapsa en la emergencia irreversible de las industrias culturales -que irrevocablemente absorben la institución museística a su seno. La fantasía de un orden de las relaciones de comunicación entre sujetos, no sometido a su reducción cosificada bajo la prefiguración de la forma de la mercancía, se desvanece, restando únicamente la evidencia de su integración como engranaje en el seno de un sistema del arte exhaustivamente organizado bajo el mandato regulador del tejido económico-productivo. En vez de constituirse en el instrumento eficaz para asegurar una recepción universal de la experiencia estética, no reservada a una clase privilegiada de los sujetos de conocimiento, el museo se transfigura en eficiente operador integrado en un sistema del arte exhaustivamente organizado en los términos de la industria cultural.

Se cumple de esa forma una reducción de las dos vías -coleccionismo público, coleccionismo privado- que instrumentan la distribución social del conocimiento artístico bajo una prefiguración común: la de la reducción de la obra de arte a su forma mercancía. El museo fracasa así también como dispositivo garante de un acceso público y no restringido al patrimonio del valor estético -para convertirse en un mero aparato efectivo para la plena instrumentación del interés comunicativo por la industria cultural, su supeditación a la regulación por el mercado. En esas condiciones, los sueños de universalización de la experiencia estética -en lo que habrían de apuntar a una extinción del existir separado de lo artístico como tal, proyectándose por tanto de modo aporético en la emergencia histórica de un dominio autónomo de la institución-Arte- se desvanecen. A su rebufo no aparece sino una desasosegante relación de tensión autonegadora mantenida, resuelta en el agonismo de una histéresis crítica -

que obliga a jugar el incómodo papel del agente doble, para utilizar la expresión que Hans Haacke hizo célebre- cuando no en la actualmente entronizada falsa conciencia cínica, tristemente adoptada por una gran mayoría de los artistas -para no hablar del resto de los agentes sociales implicados en la escena.

#

Se trataría entonces, me parece, de proceder de urgencia a un desmantelamiento sistemático de la misma idea moderna de museo, mostrando lo inevitable de su fracaso en cuanto ideal regulador, para a partir de ello desenmascarar su funcionamiento efectivo como puro mecanismo legitimador del estado de cosas existente, un estado de cosas caracterizado por la plena absorción del sistema del arte por la industria cultural en su contemporánea forma espectáculo. Me atrevería a decir que ese desmantelamiento desenmascarador -y la producción estratégica de dispositivos alternativos de afloramiento de un dominio público no depotenciado políticamente- ha sido, en muy buena medida, uno de los más constantes *leit motifs* de las prácticas artísticas críticas de la segunda mitad de siglo -y lo cierto es que algunas de las lecturas críticas que con mayor fortuna están empezando recientemente a revisar su historia apuntan en esta dirección. No soy historiador, ni tengo vocación alguna de parecerlo, así que no es en modo alguno mi intención reconstruir aquí esa pequeña historia crítica.

Por lo que a mi se refiere, mi única intención ahora ya es catalogar, muy brevemente y para terminar, alguna de las direcciones en que esa producción experimental del (no)museo ha sido abordada, desde el terreno de las mismas prácticas artísticas, y si acaso especular por un momento, para terminar en ello, con una consideración de los potenciales de futuro que a esas estrategias de resistencia contra- o post-museísticas pueden hoy reconocérseles.

#

La primera es una línea de global cuestionamiento de la misma autonomía del arte -y quizás toda la órbita del conceptualismo esté marcada por ese objetivo, que es un objetivo de autorreflexión crítica, de autonegación. Podríamos ejemplificar de manera paradigmática esta línea estratégica en el concepto amplia-

do de arte y la idea de escultura social de Beuys. Se trata aquí de plantear una crítica frontal al mismo existir separado de la institución-Arte, operando en una dirección de extinción global de los dispositivos sobre los que se estructura su misma historicidad efectiva. Así, se trataría de poner en suspenso la regulación por la forma mercancía de la obra de arte: al respecto no son espúrios todos los procesos de desmaterialización de ésta, todas las referenciaciones al proceso, al trabajo con el propio cuerpo y la acción, a la intervención en el paisaje o el espacio de la vida cotidiana, ... en definitiva todos los procesos que plantean una alternativa al condicionamiento de objeto -siempre sometido a su alienación por el poder transfigurador de la mercancía. Simultáneamente, se trata de poner en suspenso la organización social de la división del trabajo, eliminando -cuando menos en lo que a la experiencia estética se refiere- la diferencia entre productor y consumidor, entre artista y hombre común. La declaración beuysiana de “todo hombre es artista” vuelve a aparecérsenos paradigmática, siendo el objetivo último la reapropiación integral de sus potenciales de experiencia por parte del sujeto de conocimiento. Por último, y como tercer nivel de este horizonte de extinciones figuradas que comprometen el cuestionamiento frontal de la autonomía del arte, el de su propia institución pública en tanto que cristalizada en aparato de estado. La defensa beuysiana de una democracia directa vuelve sin duda a aparecerse como el mejor ejemplo de este planteamiento. Tan obvio es que este triple juego cuestiona desde luego en profundidad la existencia de la propia institución museística, como que la respuesta de ésta no puede ser otra que la transformación efectiva de sus estructuras para dar en ella cabida y absorber todo aquello que tan frontalmente la cuestiona -obteniendo a cambio una legitimidad aumentada y, a la vez, neutralizando el valor de resistencia específica que todo ello conllevaba.

#

La segunda línea de actuaciones -y creo necesario disculparme por recurrir a fórmulas que en su voluntad de clarificación casi pedagógica es seguro que incurrirán en constante simplificación- se dispone bajo una perspectiva más oblicua y estratégica: no dándose como misión tanto la negación y el cuestionamiento frontal de la misma existencia autónoma de la institución-Arte -cuanto una intervención estratégica en ella, buscando la generación es-

pecífica de dispositivos alternativos de producción de esa esfera pública, en los márgenes, fisuras y periferias de la propia industria cultural, dándose por objetivo la apertura y producción de territorios, de dominios o dispositivos, en los que hacer imaginables procesos discursivos autónomos de comunicación directa, auténtica y no mediada. Sin duda, todo el desarrollo de dispositivos mediales -todo lo que se ha llamado *media.art*- participa de este propósito. La generación de dispositivos independientes de distribución del conocimiento artístico -desde el espacio alternativo o el trabajo en el espacio público, social o urbano, a la web independiente, pasando por el propio trabajo en el entorno crítico de la revista o en la misma producción *media.artística* estrictamente concebida y desarrollada como tal-, esa generación de dispositivos se plantea aquí como objetivo operativo inmediato de producción de modos de exposición y distribución social del conocimiento artístico definitivamente post-museales, para los que el entorno espacializado del museo como topos, como lugar organizador de la recepción social de las prácticas comunicativas, carece de atributos definitivamente tentadores.

Las transformaciones a las que aquí el museo es convocado poco menos que rozan sus límites. Muy en concreto por una razón casi estructural que afecta al modo mismo de ser de los objetos cuya recepción pública le corresponde administrar: toda vez la naturaleza específicamente medial -y por tanto deslocalizada- de dichos objetos y su carácter cada vez menos sustanciado en una referencia material inmediata, requeridora de un dispositivo espacializado de organización de la recepción pública, es una realidad histórica cada vez más indiscutible. Que a partir de ello al museo no le queda otro remedio que reestructurar sus dispositivos de recepción pública, y los modos de contemplación que sea capaz de articular, parece una evidencia. Como lo es que cada vez se verá más impelido a estructurarse como dispositivo multimedial de comunicación social -y menos como contenedor espacializado de objetos estáticos, como mero repertorizador del inventario presuntamente estabilizado del “valor estético”. Cada vez más, en definitiva -y sin duda ése es el futuro del museo- como sistema o constelación diseminada de dispositivos deterritorializados operando a favor no del asentamiento y la estabilización de un genérico universalista del valor estético, sino al contrario a favor de la multiplicación

exponencial de los imaginarios colectivos y las escenas de su encuentro activado en el dominio de lo público.

#

Creo que éstos son algunos de los desafíos que al museo le cumple en nuestros días afrontar. Para lograr hacerlo -resistiendo tanto a la presión que lo atrae al seno de las industrias del entretenimiento como a la instrumentación política que proyecta en él un interés exclusivamente legitimador de su propia actuación- no creo que disponga de otro instrumento que el mismo que le dio nacimiento. Su capacidad de generar como activa una esfera pública -de encuentro activo entre ciudadanos, entre sujetos de conocimiento y voluntad reunidos para discutir y libremente decidir sobre la conducción común de los asuntos que les conciernen, reunidos para, en última instancia, producirse y reconocerse en su diferencia recíproca como genuina comunidad -como tal vez esa anunciada por Agamben “comunidad que viene”.

Acaso deba el museo en ello, y de cualquier forma, aplicarse mucho, pues vienen tiempos y posibilidades tecnológicas que muy previsiblemente le rebasen en sus capacidades -sobre todo por lo mucho que rebajan los requerimientos infraestructurales necesarios para cumplir tales funciones. Si ello es así, puede que en efecto y muy pronto, el museo habite en tiempo prestado -y nuevos dispositivos neomediales de distribución social de la experiencia estética comiencen a rebasar su hegemonía contemporánea.

#

Sea ello así o no, creo que las radicales transformaciones que en el ámbito de lo visual están teniendo lugar en las sociedades contemporáneas señalan un doble reto. Para los gestores públicos responsables de las instituciones, el de actuar con presteza y visión histórica frente a lo crucial de las transformaciones en curso. Y para cada uno de nosotros, el de comprometer nuestro trabajo para lograr que el sentido de esas transformaciones no se resuelva en mera absorción de las prácticas artísticas por las industrias del entretenimiento, y sirva en cambio y todavía -cuando menos tentativamente- a los intereses de generación de plataformas de comunicación directa y no mediada, al desmantelamiento de la representación como instrumentadora de toda nues-

tra relación con los mundos de vida, a la construcción efectiva de nuevas formas de comunidad que, sin confundirse con la forma expropiada que ellas adoptan en lo mediático, permitan el encuentro y el diálogo libre y participativo en un dominio de lo público no neutralizado.

Una responsabilidad que, sin duda, es de alcance político -y que es forzoso asumir, dejando atrás el clima de decepción anticipada que delega toda la responsabilidad de la historia, *after the facts*, en las ciegas manos de los procesos que rigen los sistemas sociales (lo que en última instancia significa abandonarlos al mejor interés e las industrias). Cualquier cosa que las prácticas visuales, lleguen a ser, nuestra responsabilidad es intervenir para conducir sus procesos de transformación conforme a objetivos éticos, sociales y políticos, libre, voluntaria y racionalmente definidos y asumidos.

Es mucho lo que está en juego. No sólo el futuro de las propias prácticas de la comunicación visual, sino también -y reconociendo la tremenda incidencia de éstas en el mundo contemporáneo, su capacidad casi absoluta de condicionar los mundos de vida actuales- el de la totalidad con la que ellas se relacionan, en la que ellas se inscriben. Como quiera que sea, y sea cual sea la posición que particularmente adoptemos frente a ello, ésa -y es muy grande- es ahora, en efecto y definitivamente, nuestra absoluta y propia responsabilidad -como artífices de un tiempo que ahora ya, y si no me equivoco, ha comenzado.

net.art: (no)arte, en una zona temporalmente autónoma

1936. Walter Benjamin publica “la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, el conocido ensayo que, históricamente hablando, inaugura la reflexión sobre las transformaciones que en el universo de la obra de arte se producen por la aparición de nuevas tecnologías de comunicación y difusión del conocimiento artístico.

Todavía, sin embargo, se trata de dos mundos, de mundos no mezclados. Para Benjamin, la constelación de la obra y la de su reproducción técnica viven a distancia, no cabe la posibilidad de confundirlas. Una cosa es la obra y otra bien distinta su reproducción.

No obstante, ambos mundos comienzan ya a aproximarse, a acortar distancias, y ello va a conllevar importantes consecuencias para las formas de la experiencia artística. Ese era, como es bien sabido, el objeto de su reflexión sobre la pérdida de aura.

En tanto el aura estaba vinculada al “aquí” y “ahora” irrepetibles de la obra, del original, el hecho de que el conocimiento artístico se produjera en buena parte por relación a su reproducción técnica, necesariamente habría de traducirse en una pérdida de aura: o si se quiere, en una minimización de esa distancia que, como objeto de forzado culto, la obra interponía ante los ojos de su espectador. Una distancia que, simultáneamente a la que separa “obra” y “reproducción técnica”, ha empezado a desvanecerse, ha empezado a convertirse en “distancia cero”.

En esa pérdida de distancia y, digamos, amenaza de colisión definitiva entre las constelaciones de la obra y su reproducción, vibra además una tercera: la que separaría todavía a la artística del resto del sistema general de la imagen.

En el desbordamiento de la frontera que separaba a la obra de su reproducción se anuncia, en efecto y dicho de otra forma, la posibilidad de una definitiva disolución del existir separado de lo artístico en el seno indiferenciado del sistema general de la imagen. Antes de llegar tan lejos, sin embargo, he de volver primero a mi tesis inicial. La de que lo ocurrido en el tiempo que nos separa de aquel 1936 que pudo ser descrito como “era de la reproductibilidad técnica” conlleva una multiplicada dificultad de distinguir con plena nitidez la obra de su reproducción. Y que explorar esa indistinguibilidad, por cierto, ha sido el *leit motiv* principal de buena parte del arte más activista y crítico que se ha producido, justamente, en todo este tiempo.

#

El papel jugado por la fotografía en todo este proceso es sin duda absolutamente fundamental. Y ello por una doble razón. Muy pronto se convirtió en el instrumento de reproducción por excelencia, sirviendo de base al desarrollo del catálogo y la revista ilustrada, los medios principales de difusión del conocimiento artístico. Pero a la vez, la propia fotografía se desarrollaría muy pronto como práctica artística ella misma: la posibilidad de colisión y desbordamiento recíproco de obra y reproducción quedaría inmediatamente servida en el campo fotográfico. En tanto es cierto que esa colisión ponía en jaque el mismo existir separado de lo artístico, se entiende bien la reacción de control que con respecto a la fotografía adoptó rápidamente la institución-Arte.

Le aseguró a la fotografía un rango de artísticidad -de segundo nivel, eso sí- a condición de que garantizara la perfecta distinguibilidad entre reproducción y original. El enmarcado aparatoso, la constante interposición de un amplio *passe-par-tout*, el desarrollo de una cierta pictorialidad, la apergaminada insistencia en la “calidad técnica”, el empleo de papeles con textura y luces propias y, sobre todo, el riguroso control de la tirada, constituían el conjunto de dispositivos que en el campo fotográfico fraguaban lo que Derrida llamaría el *parergon*, el “alrededor de la obra” que aseguraba su consistencia como tal -y permitían claramente diferenciarla de su reproducción. El aura del original -y con ello la tranquilidad de la institución-Arte- quedaba preservada.

Pero por poco tiempo. Todo ese conjunto de dispositivos de garantía, en efecto, valía de bien poco -contra la fuerza desestabilizadora que la propia naturaleza técnica de la fotografía posee. Partiendo de ella, el atentado contra la discernibilidad entre original y reproducción estaba, como digo, servido: está en la propia ontología de la imagen-técnica el darse como multiplicidad irreductible, el no vincular su existir a una unicidad irrepetible, a una singularidad individualizable y única.

#

En mi opinión, además, el verdadero ingreso de pleno derecho del campo fotográfico en el dominio del arte contemporáneo se produce cuando esta fuerza desestabilizadora y deconstructiva es explotada. No, por tanto, cuando la fotografía reproduce los tics de la pintura -cuando intenta adquirir “aura”. Sino, más bien al contrario, cuando pone en juego su propio potencial diferenciado, cuando desarrolla su propio lenguaje a partir de la exploración de su propia y específica virtualidad técnica. No hay nada más cursi y fallido que las pretensiones de la fotografía artística. Sólo cuando la fotografía explota su potencial antiartístico -comienza a escribir páginas que merecen dignamente considerarse en la historia del arte contemporáneo. Y ello por una razón evidente. Esa historia del arte contemporáneo no es otra que la del cuestionamiento de su propia tradición.

Si ello puede legítimamente decirse de toda la tradición contemporánea del arte, me parece que lo mismo es obligado repetir a propósito de la fotografía: únicamente habría ingresado de pleno derecho en la historia de la vanguardia en tanto cuestionando su propia condición artística. Al decir de Jeff Wall, esto no ocurre sino ya con la generación conceptual de los años sesenta. Con sus propias palabras:

“Para la generación de los sesenta, la fotografía artística permanecía demasiado enraizada en las tradiciones pictóricas del arte moderno. Vivía una existencia marginal, de una serenidad irritante, que la mantenía a distancia del drama intelectual del vanguardismo, al tiempo que reivindicaba un lugar destacado, o incluso definitivo, dentro de éste. Los artistas más jóvenes querían alterar este orden, desarraigar y radicalizar el medio, y así lo hicieron, mediante el

recurso más sofisticado que tenían a su alcance: la autocrítica del arte asociada a la tradición vanguardista. Su enfoque insinuaba que la fotografía todavía no se había convertido en vanguardia (...). Todavía no había llevado a cabo el autoderrocamiento o deconstrucción que las otras artes habían establecido como algo fundamental para su desarrollo y su amor propio”.

#

Es bien conocido cómo los artistas de esa generación realizan su intento de “desarraigar y radicalizar el medio”: por un lado, y en una aproximación al fotodocumentalismo y la fotografía sin pretensiones de artisticidad específica, se sirven de ella como documento -de sus propios comportamientos, acciones, “señalizaciones”, etc, pero también del propio dominio de lo social, del orden de la vida cotidiana. Por otro lado, exploran las virtualidades de un medio técnico que, con su desarrollo industrial en la segunda mitad de siglo, pone la capacidad de producción de imágenes al alcance de cualquier persona. La disolución del existir separado de lo artístico que niega el privilegio de la condición de artista a sujetos específicos, para pregonarla del total de la humanidad -según la célebre consigna beuysiana-, encuentra en el slogan de la Kodak en los 60 un inesperado refuerzo. “Tu aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”. No es sólo que los jóvenes artistas de esos años imitaban en sus trabajos documentalistas el amateurismo de las fotografías instantáneas -ironizando contra el tic de la artistización de la fotografía que hasta entonces había reproducido sin sentido crítico los criterios del “arte culto”, de la “técnica” y la calidad. Más allá de ello, se invitaba a escrutar los potenciales de la negación de la autoría, de la artisticidad. Como el propio Godard decía: “Kodak hace el 90 %”.

#

Pero no es mi pretensión reconstruir -ni siquiera parcialmente- ninguna historia de la fotografía -sino únicamente situar su importancia para entender la interrogación que en el contexto de nuestra “era de la imagen técnica”, le concierne hoy específicamente al arte.

Desde esa perspectiva, me gustaría proponer algunos ejemplos en los que la colisión entre obra y reproducción ha sido un objetivo crítico perseguido por

los propios artistas -como precisamente un modo de atentar contra la estabilidad aurática de la obra producida.

El primero es el de los proyectos para páginas de revista. Lo crucial en ellos, para lo que aquí nos interesa, es el hecho de que no hay diferencia entre la obra y su reproducción. La obra está pensada y producida para darse “en” la revista. Las páginas de revista no “documentan” acerca de la obra: son la propia obra.

Un segundo ejemplo: trabajos como los de Hamish Fulton o Richard Long. En ellos, lo que vemos es documentación acerca de un recorrido. En realidad, se supone que la obra es el propio recorrido -incluso el acto mental de pensarlo. La fotografía tiene una mera misión indiciaria, ilustrativa con respecto a la actividad a que se refiere. Desde luego, es la fotografía lo que se comercializa - y todos los dispositivos de control son re-producidos alrededor de ella para asegurar la estabilidad aurática y mercantil. Pero siempre será una insensatez tomar cualquier copia en particular, por más que lleve la firma del artista, como “la obra” -rechazando cualquier otra reproducción. Y ello toda vez que incluso esa firmada no tiene otra misión que documentar sobre una acción y una experiencia. Al respecto, no hay pérdida alguna de “cantidad de información” entre el supuesto original constituido por la copia controlada por la firma del artista y, por ejemplo, esta reproducción que aquí podemos contemplar.

El tercer ejemplo remite a todo un ámbito, a casi un género: el del vídeo utilizado como documentación de una acción, de una *performance*. En toda la *videoperformance* vuelve a producirse colisión entre el original, su documento y la reproducción de éste. Si estuviéramos frente a una copia de una videoperformance, podríamos preguntarnos si estaríamos en presencia del original o sólo de un documento sobre tal original. ¿Es la performance el original en sí misma, como acontecimiento irrepetible, o más bien lo es el vídeo que la documenta?

#

Justamente este tomar al documento por la obra, barriendo definitivamente la distancia entre uno y otra, es el fundamento del fotoconceptualismo que, como

recuperación de muchas de las problemáticas de la tradición conceptual, surge en los años 80 y se desarrolla hasta dar origen a toda la nueva fotografía narrativa, cinematografizada. Propongo como ejemplo el de Jeff Wall, sin duda la figura central para entender todo el afloramiento en los últimos años de una problematización específica del trabajo narrativo en el ámbito de la imagen técnica.

Como penúltimo escalón de esta tradición crítica de usurpación por la obra de su dispositivo de reproducción y difusión pública mencionaría todo el vídeo activismo de los setenta, vinculado al proyecto teórico de la Internacional situacionista, para el que de nuevo la accesibilidad a una cámara permitiría restituir, al menos potencialmente, el sueño de “todo hombre artista”.

#

Finalmente, y para terminar con esta serie, mencionaré ahora el tipo de práctica comunicativo-creadora en la que a partir de este momento quiero centrarme, como práctica específicamente crítica surgida con todo su potencial en el momento preciso en el que la “era de la imagen técnica” ha llegado a su consagración histórica. Me refiero al net.art, al arte realizado “en” y para la red.

Tomemos como ejemplo una obra de jodi. Obviamente, sería insensato ya por completo preguntarnos si lo que vemos es la obra o su reproducción: la obra “está” exactamente en el lugar de su distribución, en nuestra pantalla de ordenador -y en el caché de su memoria- en el momento mismo en que la vemos. Podemos además guardarla en el disco duro, con lo que tendríamos una copia de todos los ficheros que la componen. A partir de ello, podríamos igualmente verla desde nuestro propio disco. La pregunta es: ¿tiene sentido entonces seguir preguntando por la distancia entre original y copia? ¿no ha quedado aquí ya barrida toda distancia entre ellos?

#

La primera cuestión que surge a propósito del *net-art* es, seguramente, la de su efectiva condición de “arte”, condición que no se le concede *a priori* y de antemano. Tanto por razones de forma, como por razones de pura sociología del valor cultural, esa pregunta no es espuria. Son muchos los artistas que

consideran que el medio es inadecuado para la producción de nuevas formas genuinas de arte, y que no se trataría sino de un mero soporte adecuado para la “reproducción” y “difusión”, para la mera “información”. La proximidad de su emergencia al desarrollo del “diseño” gráfico en pantalla y el hecho de que en su gran mayoría los nuevos net-artistas procedan de ese campo hace que, efectivamente, esta primera duda tenga su fundamento.

#

Si a ello se añade la dificultad de su inscripción en los dispositivos sociales, públicos, que articulan la fijación de su “valor” -es decir, tanto el mercado como la institución museística y crítica- la puesta en duda del genuino valor “artístico” de las prácticas comunicativas desarrolladas en la red parece encontrar sólido fundamento. Siendo algo que no puede venderse ni almacenarse, y ni siquiera visitarse o contemplarse de la forma en que todo aquello que hasta ahora llamábamos arte es vendible, museable y contemplable, entonces parece que hablar de arte a propósito de unas paginitas que pueden aparecer en la pantalla de cualquier ordenador doméstico -puede resultar impropio. Tanto más, cuanto que el valor estético de dichas páginas parece en principio poder asimilarse a la calidad de sus hallazgos técnicos o formales.

Creo que esta es una manera falaz de plantear el problema, y que el *net-art* debe huir de caer en la trampa que ella introduce. Responder a ella en tono reivindicativo -reclamando el reconocimiento de una condición específicamente artística- es siempre caer en la trampa que desde el futuro le tiende a una forma que todavía hoy habita una “zona temporalmente autónoma” su previsiblemente futura institucionalización.

Lejos de pensar desde esa trampa, lejos de pensar desde la pretensión del “reconocimiento”, del querer ser apreciada como forma artística (que es la trampa en que cayó la fotografía, y la que le impidió desarrollar durante tanto tiempo su propio potencial específico), es preciso entonces explorar antes todo el potencial crítico y de cuestionamiento que sobre la misma noción de arte posee el desarrollo de una práctica que, afortunadamente y todavía, se ejerce en sus márgenes.

Ese potencial reside no en su capacidad de producir hallazgos formales o virtuosismos técnicos. Sino precisamente en su capacidad de cuestionar el mismo existir separado de lo artístico en las sociedades actuales, en su capacidad de generar lo que los situacionistas describían como procesos de comunicación directa; en su potencial, en definitiva, para habitar y habilitar zonas inasequibles -cuando menos por ahora- a su absorción por el orden institucional -vigente.

#

A la hora de precisar en qué sentido hablo del *net-art* como habitando, y a la vez habilitando, una zona autónoma, me gustaría analizar su especificidad diferencial a la luz de dos consideraciones básicas -una relativa a su especificidad formal, la otra a su modo de poder darse en lo público, a su modo de difundirse, de distribuirse. Ambas consideraciones, además, habrán de hacerse teniendo en cuenta un contexto propio y epocal, la circunstancia distintiva, social e históricamente hablando, en que este fenómeno se produce.

Por lo que a este último se refiere, creo que ese contexto de consideración obligada es el que viene recientemente siendo descrito como proceso generalizado de estetización del mundo en las sociedades actuales. Para no flotar en abstracciones difusas, me apresuraré a concretar que ese fenómeno de estetización del mundo viene provocado por el proceso de expansión en las sociedades actuales de las tecnologías de comunicación y el consiguiente condicionamiento de los modos de la experiencia por el media audiovisual y representa, por un lado, la estetización exhaustiva del sistema de los objetos, y por otro la estetización misma de los modos de la experiencia, una estetización difusa y generalizada de las formas del conocer mismo, al decir de pensadores como Vattimo o Bubner.

Esta estetización generalizada tanto del sistema de los objetos como de los modos de la experiencia tiene una consecuencia inmediata e inevitable sobre el universo de lo propiamente artístico: el desvanecimiento de su sentido específico. Si en efecto -y subrayo el carácter hipotético con el que hago esta afirmación- si en efecto consideráramos cumplido ese proceso de estetización generalizada tanto del sistema de los objetos como de las formas de la experiencia,

entonces cabría afirmar la definitiva pérdida de sentido del existir separado de lo artístico en las sociedades actuales. Dándose la totalidad de la experiencia bajo la prefiguración de una forma estetizada, qué especificidad diferencial le estaría reservada a una experiencia propia y característica de lo artístico. De la misma forma, qué carácter diferencial le restaría reservado al objeto artístico como tal -frente al resto de un sistema de los objetos profusa y profundamente estetizado. O dicho de otra forma, qué fundamento de necesidad diferencial le restaría, en las sociedades actuales, a la constelación de la obra producida.

#

Puesto que no pretendo explotar la proclamación, aunque sea hipotética, de una nueva “muerte del arte”, por estetización del mundo y la experiencia en las sociedades actuales esta vez, me apresuraré a proponer una sugerencia que la desvíe. Será en su marco donde me parecerá oportuno reflexionar, precisamente, sobre el sentido de la aparición del *net-art* -como zona autónoma- en las sociedades actuales. Si en efecto se produce una pérdida de sentido y especificidad diferencial de la experiencia de lo artístico -y de la constelación de la obra producida frente al resto del sistema de los objetos-, donde a las prácticas artísticas les será dado retener una función propia habrá de ser precisamente frente a la decisión del signo -alienador o revolucionario- que ese proceso de transformación radical de las formas de la experiencia conlleve a la postre.

Para entender lo que quiero decir ha de recordarse que la figura de la muerte del arte ha orientado programáticamente el desarrollo de toda la práctica artística de la vanguardia del siglo XX concebida como crítica radical inmanente o autocuestionamiento del propio existir separado de lo artístico. Que esa disolución suponga una intensificación de las formas de la experiencia -o la pura consagración del dominio del espectáculo y la mediación absolutizada de la experiencia por la representación, es justamente lo que está en juego.

Dicho de otra manera: la función que frente al proceso de estetización del mundo le resta al arte es inevitablemente política, y no puede en ningún caso resolverse en los términos de un resistirse reaccionario a su desvanecerse. Sino más bien en un contribuir a que el signo de ese desvanecimiento, de esa desaparición de su existir separado, se produzca no en los términos de una disolu-

ción en el seno de las industrias del entretenimiento y el espectáculo, sino en los de una intensificación consciente de los modos de la experiencia, de las formas de articulación crítica de la vida cotidiana.

#

Por lo que se refiere a su especificidad formal, me gustaría señalar ahora los que considero rasgos característicos del naciente *net-art* -precisamente aquellos que le dotan de un tremendo potencial específico para permitir esta producción de una zona temporalmente autónoma.

No destacaré los rasgos que es más habitual señalar -tales como la interactividad, la anomia y la anonimia, la propensión a la producción colectiva y el cuestionamiento global de la autoría, la ajerarquización de su circular público y ni siquiera el carácter virtual/inmaterial. Los que voy a destacar tienen que ver sobre todo con la transformación del estatuto ontológico de la representación, de la imagen, en las sociedades contemporáneas. Desde ese punto de vista, destacaré de entrada que el *net-art* me parece capaz de usufructuar y aglutinar las herencias críticas de toda la constelación de la imagen técnica -empezando por la fotografía, para seguir por cine y vídeo y terminar con el *computer art* y el arte multimedia. Como tal heredero del conjunto de potenciales críticos de esa amplia familia de la imagen técnica, señalaré tres grandes rasgos, en los que entiendo se cifra todo su potencial crítico. Estos tres rasgos son:

- 1, su inorganicidad implícita, no necesariamente evidenciada;
- 2, su carácter escritural, deconstructivo;
- y 3, el dimensionamiento temporal de su espacio signifiante.

#

El primero, que he descrito como inorganicidad implícita, se refiere al carácter de fragmentación compuesta que presenta su apariencia formal, su inmediatez signifiante. Si en el orden clásico la representación es pensada como totalidad homogénea y unívoca, en un orden de completud cerrada y armónica, en cambio lo característico de la vanguardias es el trabajo de fragmentación inorgánica de la superficie signifiante, ese “trabajo” de dispersión del detalle

que se evidencia en todas las técnicas de corte y recomposición propias de la vanguardia -desde el collage o la fragmentación cubista al fotomontaje o la diseminación de los efectos significantes propia de la instalación.

Lo característico de la imagen técnica es que mantiene esa tensión irresuelta de la composición fragmentaria, pero ya no se obliga a dejar testimonio de la condición inorgánica de la composición. La imagen técnica es inorgánica, fragmentaria, conoce su condición de “construida”, es un producto de, por así decir, “cosido de fragmentos” -como lo era la forma vanguardista.

Sin embargo, puede no sólo no poner ningún empeño en evidenciar esa condición de fragmentación inorgánica (como imponía el canon vanguardista) sino incluso presentarse con una apariencia plenamente resuelta de organicidad, de completud.

Si tomamos como ejemplo de este tipo de producciones de la imagen técnica una de las recientes obras de Jeff Wall producidas por ordenador, sabemos que se trata de un collage, es decir que la apariencia mostrada es el resultado de un trabajo de “pegado” de una gran diversidad de detalles que pertenecen a distintos lugares y tiempos. La diferencia es que, al contrario que la imagen vanguardista, la imagen técnica no necesita evidenciar sus “costuras”, sino que se presenta con apariencia de organicidad, de totalidad cerrada. Lo importante es en ningún caso olvidar que ese carácter de construida, de compuesta por la yuxtaposición de fragmentos, está a la base de su producción. En el caso de cualquier imagen de *net-art*, este carácter de construido es evidente -difícilmente podría hacerse una página con un elemento único- pero el carácter de inorganicidad, de descomposición fragmentaria, no necesariamente debe cumplimentarse como un gesto requerido. Justamente al contrario, la obra de *net-art* pide ser leída como totalidad, como “unidad de significancia”.

#

Segundo rasgo. El que he llamado de escrituralidad deconstructiva. En el ámbito de la imagen técnica, y muy en particular en el del *net-art*, se produce la colisión de las economías de la imagen y el texto, debiendo leerse las imágenes como si de escrituras jeroglíficas se trataran -la clásica función del icono- y a la

vez los textos son en sí mismos tratados como imágenes, como acontecimientos visuales.

Esta colisión de visualidad y texto es característica de todas las economías alegóricas y barrocas de la representación, y si en lo formal se presenta como un entrelazamiento y una cierta indistinción entre uno y otro registro, lo fundamental que en ello sucede tiene que ver con el régimen de significancia que esa economía alegórica instaura. Un régimen que resiste a toda convención de estabilidad y fijeza de los significados.

Frente a las presuposiciones de estabilidad del sentido que operan en un orden de verbalidad, el régimen que se establece bajo una economía alegórica de la representación da al contrario por sentada la apertura e inacabamiento de los procesos de significación, que no se entregan como plenamente cumplidos en el signo, sino que han de completarse en el aplazamiento interpretativo de un proceso inacabable de lectura. El significado, en efecto, es el producto de un proceso de puesta en relación de cada signo en su sintagma con todos los siguientes que configuran un orden del discurso, un paradigma. La lectura de un signo bajo esa economía de la representación nunca es inmediato y simple, sino que depende de los entrecruces que cada signo establezca con otros, de su deriva lectora y su interacción textual.

Ese carácter intertextual de los procesos de producción de la significancia -que operan deconstructivamente poniendo en cuestión cualesquiera pretensiones de estabilidad de las economías del sentido- es todavía más evidente en el universo del web, regido por el signo del link, del hiperenlace. Ninguna obra o página es tanto en sí misma como en la deriva intertextual -en el hiperenlace- que es capaz de establecer. El valor del signo es su valor de deriva, digamos.

#

Ya en ello el signo -y entramos en el tercero de los rasgos- se abre y expande a una temporalidad interna: la de la lectura. En ese no darse su contenido de significancia de modo inmediato y pleno, sino como apertura a un proceso aplazado de lectura, de interpretación, el signo, en tanto que escritura posterizada, se expande en una temporalidad interna.

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

#

Al contrario que el símbolo clásico, no pretende representar nada duradero o eterno, sino que se hace testimonio de pasajereidad, de lo efímero. A cambio, gana esa temporalidad interna -a la que el signo clásico renunciaba- así esta sea una temporalidad precaria. Merced a ella, la imagen técnica se expande en un tiempo interno que provee un contexto para el desarrollo de un espacio de narratividad. Si el signo clásico era estático y pretendía valer en lo simbólico como eterno, como testimonio de una promesa correspondiente al celebrado *desir de durer*, el signo característico de la imagen técnica es efímero y temporal, pero se expande en un tiempo interno de relato, se “noveliza”, se hace narrativo -y no pretende darse “de una vez”, en un tiempo cerrado, único e instantáneo.

Tanto el carácter de inorganicidad implícita como el de escrituralidad se proyectan en esta emergencia de un dimensionamiento narrativo en la propia temporalidad interna de la imagen -que de esa forma se hace imagen-tiempo, imagen-movimiento.

Yo diría que en este conjunto de rasgos se expresa un potencial de profunda novedad en cuanto a la representación -que en el universo de la imagen técnica y el *net-art* en particular comparece como, a la vez, crítica de las pretensiones de la representación, de la economía simbólica que ella soporta.

#

En la experiencia que provee un espacio de la representación que en su dinamicidad interna alberga un tiempo expandido, se abre además la caracte-

rística que le da al *net-art* una capacidad inédita para que en su ámbito se cumpla una transformación radical de la experiencia de la imagen, de la representación. Me refiero al hecho de que este dimensionamiento interno de un tiempo de relato se da simultáneamente a una completa y absoluta deslocalización espacial.

Eso implica por un lado que nada de lo que aquí ocurre tiene lugar propio; que el *net-art* es literalmente “utópico”, es justamente “lo que no acontece en lugar alguno” y, al mismo tiempo, lo que se da en una multiplicidad de espacios, ubicuamente. En todos ellos puede darse a la vez, habitando una multiplicidad de lugares y tiempos, siendo ubicuo y multisíncrono, no teniendo a la vez ni espacio ni tiempo propio, ni aquí ni ahora.

Transformaciones imagen-técnica en relación al tiempo de la representación.

#

En ello pierde definitivamente el “aura”, siempre ligada a la percepción de una distancia -que se refiere a una localización, a una “remisión de origen”, a las coordenadas de un aquí y un ahora determinados. Justamente eso es lo que el *net-art* pierde de manera definitiva, y las consecuencias de este extravío, que ahora definitivamente sí está en trance de cumplirse, son por completo incalculables.

Por primera vez, puede darse una “obra” en que no es ya que la diferencia entre la “reproducción” y el “original” no sea relevante: sino que la propia obra se da, precisa y exclusivamente, en el soporte de su difusión pública.

En mi opinión, es este último rasgo el que puede determinar un trastorno profundo y radical de las formas contemporáneas de experiencia de lo artístico, toda vez que los instrumentos de institucionalización de la experiencia de la obra están vinculados a la presunción de una diferencia ontológica entre el original y su reproducción. Rebasada esa diferencia, se hace muy difícil mantener las presuposiciones que permiten articular su forma institucionalizada - que, tanto en mercado como en museo, dependen justamente de la posibilidad de establecer esa diferencia ontológica entre el original y su reproducción.

#

Todo está, de esta forma, en trance de un muy profundo cambio. Y no sólo porque las mismas transformaciones tecnológicas que han permitido la emergencia histórica de una imagen-movimiento en la órbita de la imagen-técnica estén ya en condiciones de permitir también la de un dominio de la representación no objetualmente condicionado -sino total y absolutamente desmaterializado, transformado en mero portador deslocalizado de cantidades específicas de información. No sólo por ello sino también porque junto a esas posibilidades se pone a la vez, y de modo consecuente, la posibilidad de generalizar medios de distribución específicos con potencialidad ahora sí de lograr alcance universal, toda vez que el lastre del condicionamiento espacializado -ese que requería que toda la experiencia de la imagen tuviera que darse en espacios «físicos», en *edificios*, en localizaciones dadas sobre las que fijar el «aquí y ahora» en un origen espaciotemporalmente localizado-, ese lastre queda en suspenso. Que de ello puede seguirse -que en poco tiempo habrá de seguirse- una transformación «estructural», profunda, del propio dominio de la institución-Arte es algo que, me parece, va ahora ya de suyo.

#

Con todo, no cabe -por supuesto- ser ingenuo. Que ese previsible derrumbe -como hegemónicas, en lo que a la caracterización epocal de la forma de la experiencia artística- de las estructuras de distribución social del conocimiento estético y las instituciones vinculadas a esa función esté ciertamente ya a la vista, no quiere decir que ello tenga que necesariamente considerarse un éxito específico del propio programa de autocrítica radical inmanente de la vanguardia tardía. Es obvio, es más, que éste no pasa por buenos momentos -si atendemos a su capacidad actual de producir autorreflexión. Tampoco puede pensarse que ese conjunto de transformaciones estructurales -de muy profundo calado *político*- pueda verse cumplido sólo por la emergencia de unos desarrollos técnicos -que a la postre te y por encima de todo ello, pesa la propia presión de la expansiva forma de la cultura de masas, que sin duda encontrará en estas nuevas estructuras de distribución de la experiencia artística las mejores ocasiones para organizar, por fin de modo rentable, su industria.

Tipo de signo	imagen simbólica signo clásico representación figural	imagen-tiempo / imagen -movimiento imagen técnica captura digital
Cualidad	estaticidad	dinamicidad interior temporalidad
Tiempo simbólico	promesa de duración	efimeridad
Localización	aquí y ahora	ubicuidad, deslocalización
Efecto de experiencia	aura, distancia	inmediatez, distancia zero obra / reproducción
Sistema del arte	existir separado institución-arte	disolución, sistema general imagen técnica

Eso significa que del sueño *político* del derrumbe de estas estructuras de la institución-Arte, tal y como la conocemos, vendrá muy poco tiempo más tarde a despertarnos la realidad de una forma renovada y aún más exhaustivamente industrializada, y que los revividos sueños de una comunicación directa entre sujetos de conocimiento se esfumarán rápidamente, como humo en el aire. Al contrario, puede que incluso no nos quede otro remedio que reconocer a toda prisa que si en este proceso -en el que ciertamente se cumple un desbordamiento de la lógica de la institución-Arte que conocemos- tiene lugar una cierta disolución del existir separado de lo artístico en las sociedades actuales, su plena e indiferenciada inmersión en el seno del sistema general de la imagen, ella no sucederá sino en beneficio de su integración plena en el seno de las industrias del entretenimiento, en el curso de ese proceso de evolución característico de las sociedades del capitalismo avanzado que hemos descrito, en otros lugares, como «estetización del mundo». Que ello sea así, que esa disolución del existir separado de lo artístico se cumpla como plena absorción en las industrias del entretenimiento, o sirva en cambio y todavía a los intereses de generación de plataformas de comunicación directa y no mediada, o a los del mismo desmantelamiento de la representación como instrumentadora de toda nuestra relación con los mundos de vida, señala nuestra responsabilidad -como artistas, como críticos, como agentes sociales implicados en la transformación efectiva de las prácticas visuales concretas, reales.

Presencia y participación. Dos cualidades del arte en la web

Presencia y participación han sido definidas como las cualidades por excelencia del trabajo artístico en la red. Independientemente, en efecto, de las determinaciones técnicas o lingüísticas que puedan caracterizar al medio, lo específicamente propio del *web art* es su *modo de socializarse*. Quiero decir, la peculiar panoplia de *estrategias de recepción* que articula. Nada diferencia tanto al *web art* de otras prácticas como el hecho de que su modo de recepción, su manera de alcanzar al espectador, reclama otras pautas de “consumo cultural”, de lectura o recepción, que aquellos a las que éste (el espectador, ahora *usuario*) está habituado.

En tanto, en efecto, estos hábitos no coinciden con los modos de recepción convencionales de las prácticas artísticas -relacionados con su presentación *espacializada* y objetualmente condicionada- incluso podemos cuestionar la adecuación de definir las como tales *prácticas artísticas*.

No me refiero -obviamente- a la resistencia de las instituciones artísticas contra estas nuevas prácticas (una resistencia medida, lacerantemente medida), sino más bien al contrario: a la resistencia que estas prácticas, por sus cualidades específicas, ejercen *contra la institución-arte*.

Acaso explorar ese potencial haya sido una de sus mayores virtudes -en los años primeros de lo que ahora ya podemos describir como su *período heroico*.

#

Cuando se habla de *participación* en cuestiones artísticas parece necesario extremar las cautelas. Es muy posible que el límite de participación posible en una *obra* como tal se sitúe ya en el propio acto de recepción, de *lectura* -toda

lectura es un proceso alucinatorio, decía Benjamin. Quiero decir que, como dejara hace ya tiempo bien establecido Duchamp, ninguna obra efectúa otra cosa que un cierto *coeficiente de artisticidad*, y es siempre el espectador el encargado de cumplimentar el proceso. Diríamos que “la expectación” en sí misma, en el proceso creativo, es ya un acto participativo -o digamos más precisamente que cuando no hay tal acto participativo no hay de hecho experiencia propiamente artística.

Pero esto es una cosa: y otra bien distinta pretender que por clicar aquí o allá, por conseguir ciertos resultados a partir de ciertas actuaciones, se logra un grado de participación añadido. La mayoría de las veces es lo contrario -y lo que suele ocurrir es que un larvado *despotismo tecnológico* intenta pasar enmascarado bajo un torbellino de falsarias promesas de democraticidad.

#

Podríamos dar por bueno un cierto síntoma para hablar, con propiedad, de *participación*: que el efecto de nuestra acción no se produzca únicamente en la superficie del interfaz, en la *pantalla total*, sino que provenga de otro sujeto de conocimiento, situado al otro lado de nuestra actuación, de nuestra práctica. Quiero decir: que no hay interacción verdadera -o es una interacción carente en sí misma de todo interés- cuando el diálogo que abre la *obra* culmina en la *propia obra*. No hay *participación* genuina cuando el interfaz articula una interacción sujeto-máquina, o, valga decir, sujeto-obra. Una *auténtica participación* solo comienza cuando el interfaz abre a una interacción sujeto-sujeto (digamos: sujeto-máquina-sujeto), cuando al otro lado de nuestra acción expresiva, significativa, encontramos todavía a un sujeto *capaz de interpretación*.

Por poner un ejemplo: que en el *please change beliefs* de Jenny Holzer empieza a haber interacción sólo en el momento en el que nuestras intervenciones como usuarios son accesibles, y transformables a su vez, por terceros. Si la obra nos diera la posibilidad de incrustar modificaciones, pero no quedaran disponibles a la vista de terceros, entonces tendríamos que hablar de otra cosa -pero *nunca de participación*.

#

Volvamos ahora, aunque sea por un momento, al primero de los rasgos: la *presencia*. No podríamos hablar aquí de *presencia* en los términos *espaciales* tradicionales -no se trata del clásico *estar presente* a la obra que reclama el contenido aurático, todavía aurático, de la forma tradicional de la experiencia artística, ese estar *frente a la obra*, compartiendo *el mismo lugar* en el espacio y el tiempo, su aquí y ahora.

Es obvio que esta vez no puede tratarse de la misma *presencia*, toda vez que lo que caracteriza la presencia de la obra en la red es su des-localización, el estar distribuida en una ubicuidad de lugares diseminados, diversos. Como mucho hay una telepresencia, que hace que quienes no comparten un espacio común, que quienes habitan lugares distintos, puedan sin embargo comunicar, compartir. Esa *presencia* compartida es ahora y ante todo *una economía del tiempo*, no del lugar. Tiene que ver con el simultáneo habitar “en el presente”, como cuando decimos que uno es *hijo de su tiempo*.

La forma de *presencia* más característica de la relación con el trabajo en la red tiene que ver con este contacto “en tiempo real”. Si lo propio de la relación con la obra “convencional” se aparecía como el encuentro con *un tiempo pasado en un lugar-aquí*, lo propio del encuentro presencial con la obra en la red es coincidir en *un tiempo-ahora* -fuera de cualquier “lugar- aquí” definido.

#

Por supuesto, las consecuencias que todo esto conlleva para la forma dominante de organización de los procesos de la “expectación” son importantísimas -me refiero a las consecuencias que se derivan para los dispositivos espacializados de recepción y *presentación* de la obra: museos, galerías, espacios abiertos ... siempre *lugares*, ya sean institucionales o alternativos, privados o públicos.

Como es obvio, esas consecuencias tienen mucho que ver con aquella lógica de la reproducción técnica cuyo análisis inició Benjamin. Para lo que aquí nos interesa, por supuesto importa subrayar que el modo de la experiencia de la obra a través de la web abandona la exigencia presencial -o, digamos, admite

como forma válida la mera telepresencia ante su *información distribuida, diseminada mediante la reproducción técnica*. Pero lo más importante, bajo nuestro punto de vista, es el hecho de que la forma en que esta presencia es exigida ahora tiene únicamente que ver con un *compartir el tiempo*, con un “estar en línea”.

Es por eso que resultan tan patéticos los intentos -que vienen realizando las instituciones- de *presentar* los trabajos hechos para la web en contextos de exposición *espacializados*. Todo lo contrario: en ellos el espectador difícilísimamente puede *conectar*, entrar *en presencia*. Y justamente porque no dispone de lo que necesita para que la obra ante sus ojos devenga *presente*: esta vez no es ya un lugar, sino más bien *un tiempo*. Y en esos lugares (museos, galerías, espacios...), el espectador justamente de lo que no dispone es de *tiempo* ... (pues el museo se construye, justamente, *contra el tiempo*, contra el *pasar* del tiempo).

Acaso en resolver la aporía que frente a estas cualidades de la obra en la red tienen, precisamente, las instituciones que reaccionar, evolucionar, adaptarse. Aprender tal vez de las discográficas, y su giro en el asunto MP3. Puede que tarde en llegar, pero el reto que ante sí tienen las prácticas artísticas no es de menor envergadura ...

<no+tv> (audiencias, comunidades online y democracia radical)

“He subrayado que la televisión produce dos efectos. Por un lado rebaja el derecho de entrada en un número de campos: filosófico, jurídico, etc. [...]. Por otro, dispone de los medios para llegar al mayor número posible de personas. Lo que me parece difícil de justificar es que se utilice la amplitud de la audiencia para rebajar el derecho de entrada en el campo. [...] Se puede y se debe luchar contra los índices de audiencia en nombre de la democracia”.

Pierre Bourdieu, *Sobre la televisión*

<!—» THE PIONEERS OF NET ART IN ONE VOICE TELL US THAT IT HAS DIED.» //—>

Eldar Karkhalev, *Notepad*.

No más TV. No se trata de negar las cualidades del dispositivo como instrumento de comunicación, de interacción social, de *democratización* de la experiencia cultural: se trata más bien de cuestionar radicalmente los mecanismos que regulan su existencia *real* en un contexto de libre mercado (el que hay, ni más ni menos), toda vez que ni existe ni parece que vaya a darse ya más la posibilidad de que su existencia social efectiva vaya a contemplarse, salvo si acaso excepcionalmente (en zonas aisladas como los festivales, ok), en términos de servicio público, como territorio genéricamente protegido por algún proyecto revisado de estado del bienestar, quiero decir. Basta por tanto de acariciar fantasías que nunca se dan, se han dado o se darán, y de amparar y legitimar bajo su paraguas realidades tan nefastas y denigradas como las que, día a día, sufrimos.

Se acabó. Pensar en una TV que realice o pueda realizar un servicio positivo a los objetivos de democratización del espacio social es ponerle una vela al apa-

rato de control, poder y desarme ciudadano que más poderosa y terriblemente esquilma en nuestros días el tejido social y evapora en él toda posibilidad de trabajar por un proyecto de democratización concreta, el dispositivo que más sangrantemente estrangula cualquier posibilidad de comunicación auténtica en el espacio público.

La pregunta de “qué acción es posible en la esfera pública” no tiene respuesta en el ámbito de la TV -como no sea: anti-TV, microTV, TV no guiada por la ley que “define” a la TV, la ley de la audiencia. Bajo su gobierno, bajo el gobierno de esa ley, la TV no crece ni puede crecer sino como instrumento de control y degradación de la experiencia, como dispositivo de aculturación brutal, como aparato productor de masa ciudadana inerte, negador de toda socialidad. El primer canto, para cualquier mirada crítica que pretenda proyectarse sobre cualquier *new media*, ha de ser, por tanto, “no más tv”.

O lo que es lo mismo: apostemos por una contra-tv, por una anti-tv, por una (no)TV que practique la diseminación proliferante de los microdispositivos de la interacción pública, de las pequeñas unidades de acción comunicativa. Segmentar, micronizar, cortar y dispersar siempre, allí donde la gran máquina del capital globaliza, produce imperio, masa humana adormecida. Cualquier ilusión universalista en la producción del dominio público, de la Comunidad Ideal de Comunicación, de la Razón Pública, no viene sino a sacrificarle al populismo demagógico de la *universalidad del acceso* el propio ejercicio intensivo de la experiencia. Y no hay política –sino demagogia- allí donde se sacrifica lo intensivo a la cantidad. No, no más TV.

#

Cada medio realiza la ley del que le precede, la modernidad parece consagrar la regla historizada de una *acción diferida*. Así que es preciso extremar las alertas para que las nuevas ilusiones utopistas proyectadas alrededor de los nacientes *new-media* no acaben derrumbándose sin avisar, al paso del famoso ángel del progreso, para acabar entregándonos un presente sucumbido entre ruinas que no realizan sino la ley –del medio anterior.

El tiempo en que alrededor del net.art, y de internet más en general, proyectáramos y veíamos proyectarse utopías sugestivas es un tiempo cumplido, que

ha quedado atrás. Como quiera que sea es preciso intervenir ahora bajo nuevas leyes y con otra conciencia –pues en todo caso nos referimos a algo que ya es totalmente imposible de parar. La ilusión de una *zona temporalmente autónoma*, de un dominio ajeno a la territorialización de mercado e institución –es una ilusión definitivamente imposible de sostener. Si durante unos años internet ha sido un territorio al que las industrias volvían la espalda (y esto parece obligado recordarlo: durante un tiempo sólo las instituciones educativas y grupos marginales de la sociedad civil se interesaron por internet), es inevitable hoy ser consciente de que internet es el lugar en el que se llevan a cabo las operaciones financieras más importantes y decisivas, el dominio en el que se estructura toda la reorganización de las nuevas economías.

Esperar que en ese contexto de transformación sobrevivan ilusiones de anticomercialismo o independencia resulta, cuando menos, ingenuo, si es que no interesadamente legitimador. No únicamente una *zona integrada*: internet es, por excelencia, el principal teatro de operaciones en que se están decidiendo las estrategias a medio y corto plazo (pronto a quedar en pasado, eso está claro también) de los más grandes imperios de la comunicación (de la in-comunicación, debería decirse) y las más poderosas industrias de la cultura de masas (de la *in-cultura de masas*, quizás debería decirse). Internet es el lugar mismo en que la actual se apoya para autodefinirse como “sociedad del conocimiento”, sociedad del capitalismo cultural. Que ellas –esas macroindustrias de la nada- impongan por tanto su ley –esa ley del sacrificio de la calidad intensiva a la magnificación cuantitativa de las audiencias- parece poco menos que inevitable... Dicho de otra manera: que internet se *televisice*, se someta a las lógicas del *medio de comunicación de masas*, parece, ciertamente, su más inmediato futuro. Y es por ello que hablar de <no+tv>, a propósito precisamente de internet, tiene hoy un fuerte sentido crítico: reclama una política diseminante de intervención inmediata, y urgente, en un territorio en el que la lucha, todavía, está abierta. O en el que, cuando menos, es preciso intervenir para mantenerla operativamente abierta ...

#

Para ser –el del net.art- un territorio tan joven, demasiado pronto se ha visto asaltado por peligros demasiado profundos, por simas demasiado magnéticas.

Ni el de la institucionalización precipitada ni el de una comercialización que no acaba de encontrar sus fórmulas resultarían por sí mismos tan peligrosos si no fuera porque ambos procesos van a atravesar la imposición regulativa de la audiencia -la ley de la TV. Que el net.artista se vea obligado a sacrificarle a ese objetivo cualesquiera intenciones críticas –vinculadas a la intencionalidad expresiva, a la productividad del sentido o a la intensificación de la experiencia- es algo que irrevocablemente desemboca en la enfermedad más evidente que aqueja al net.art en nuestros días: el neoformalismo esteticista.

Revestido de un guiño complaciente a la nueva cultura juvenil (al mercado del nuevo consumo juvenil), el *esteticismo tecno* invierte tanto en la forma –y el diseño vuelve aquí a ser la peste- como poco o nada en los contenidos. De ahí que el net.art esté fracasando estrepitosamente al devenir justamente lo que pretendía criticar: una producción institucionalizada de objetos -los últimos objetos hueros- que abastecen a la institución arte, y por ende al mercado. Objetos animados y que reclaman nuevas formas de expectación y comercialización, sí, pero únicamente eso al fin y al cabo.

En un momento en que las prácticas artísticas viven un proceso de transformación tan intenso, resulta desconcertante que una nueva práctica nacida en un territorio tan inicialmente poco condicionado, esté invirtiendo tantas de sus energías únicamente en resolver, por encima de todo, la forma de su vertiginosa absorción –sin ni siquiera aplicar ninguna energía en desarrollar nuevas formas de inscripción en el tejido económico productivo (a partir de la terciarización de las sociedades actuales, o la transformación del trabajo en trabajo inmaterial), o en el sistema-Arte tampoco.

En todo caso es cierto que también hay otras líneas de investigación que se posicionan en el extremo más alejado posible de ese *neo-esteticismo*, al margen de su formalismo, de cualquier concesión a la espectacularidad o el efectismo de las apariencias –y que es de ellas de las que todavía podemos esperar algún efecto crítico. Definitivamente, nos interesan esas otras formas de trabajar que investigan en interfaces secos, antidiseñados, espacios que lo sacrifican todo al contenido, a la apertura de espacios de intervención, diálogo y comunicación. Creemos que la lógica de la TV se rompe en ellas, y sobre todo por su insistencia en cuestionar y desbordar dos fronteras: primera, la que abre hacia el pro-

pio espacio de lo social; y segunda, la que abre hacia la escena del diálogo, del intercambio en lo público de la *escritura*. Creemos que entre los productores de nuevas prácticas artísticas y post-artísticas en la red pueden encontrarse trabajos que se alinean eficazmente en esas dos direcciones, si bien dispersándolas en un aglomerado muy dispar de formas de hacer y operar -siempre singulares.

Trabajos que, por ejemplo, apuntan desde la red hacia su exterioridad, la del espacio social, y es por su relación con éste que cobran sentido (los bien conocidos del activismo zapatista podrían ser aquí un buen ejemplo). Otros trabajos: aquellos que (como las listas de correo participativas) se orientan a la producción de esfera pública, a partir de la generación de medios participativos que permitan un fluido intercambio y contraste de las opiniones disensuadas -una multiplicación de micro-TVs, de anti-TVs.

Bajo nuestro punto de vista, esos dos conjuntos de investigaciones apuntan a una órbita de expectativas muy abierta y casi diría que irrenunciable -cuando se trabaja crítica y activistamente en el ámbito de la esfera pública-: la de hacer emerger estructuras desjerarquizadas de medios capaces de permitir una comunicación intensificada en el espacio público, acariciando todavía la idea vanguardista de la *comunidad de productores de medios*, una comunidad cuyos juegos de habla están regulados por la aspiración heurística a un horizonte de igualdad de condiciones de participación entre todos los hablantes, todos emisores potenciales y no una parte de ellos alienados al papel de receptores pasivos (justamente en esa estructura horizontalizada, descentralizada y desjerarquizada que puede concebirse como el dispositivo contemporáneo capaz de formalizar modelos efectivos de democratización radical de las relaciones comunicativas -en última instancia la matriz misma de toda relación social).

Si ya no puede trabajarse con el entusiasmo destilado por una credulidad ingenua (o hipócrita) en la realizabilidad definitiva del viejo sueño universalista (el sueño habermasiano de la Comunidad Ideal de Comunicación, y su trasunto post-libertario en la ingenua fantasía de la *democracia electrónica directa*) al menos estas investigaciones consagradas a la proliferación dispersa y

multiplicadora de lo micro perseveran en la resistencia activista a favor de los procesos disensualistas de circulación del diálogo, de puesta en lo público del pensamiento diferencial, evitando por un lado embriagarse con el perfume de falsificado y autocomplaciente heroísmo que envuelve el reclamo demagógico de aquella vieja utopía ecuménica y por otro entregarse a ese destino integrado en el que todo esfuerzo crítico acaba viéndose desarmado, rendido y amordazado —a manos de la ley que, *after the facts*, domina cuando el *proyecto crítico* se olvida: la del libre mercado y su transposición en la órbita de la comunicación (que no es otra que la *ley de la audiencia*).

En el camino, el estribillo que tal vez resuena de este nuevo canto de guerra — un canto de guerra que sigue reclamando la construcción de los modos del intercambio en *lo público* que permiten imaginar a la *comunidad* online como comunidad capaz de contribuir a profundizar la democratización radical del lugar social, *como comunidad por venir* al amparo de los new media- ese canto de guerra puede que, hoy por hoy, diga antes y más que nada: “no + tv”.

No, no más TV.

LIBRO II: ARTE Y TÉCNICA.

Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica.

“Al apagarse las luces del teatro una luz brillante aparece en el lado izquierdo de la pantalla. La pantalla se ilumina.

Ser nadie ... En la pantalla aparece la sombra de una escalera y un soldado incinerado por la explosión de Hiroshima.

Ser todo el mundo ... Muchedumbres, disturbios, pánicos callejeros.

Ser yo ... Una bella muchacha y un atractivo joven se señalan a sí mismos.

Ser tú ... Señalan a la audiencia”.

William Burroughs, *La revolución electrónica*.

#

Podría decirse que toda técnica es epocal, lleva en la frente escrito el nombre de su tiempo. Pero sería más exacto pensarlo al contrario: que es la técnica la que hace a su época, la que la escribe. La época de los trenes que cruzan Europa, la de la pólvora, la del comediscos, la del sextante, la del teléfono portátil - como en tiempos se dijo la Edad del Hierro o la del Bronce. Son los hallazgos técnicos los que escriben las líneas del tiempo que recorre la historia de la humanidad.

#

Imaginemos un mundo en que los objetos se hablan entre sí, como si fueran elementos o engranajes de una máquina global. El idioma en que se hablan es la técnica -justamente aquello que se exigen mutuamente de fidelidad a un código de intercambio. La técnica como esperanto del sistema de los objetos.

#

La tecnología, definitivamente, *es el destino*.

¿Y cómo podría serlo, si no, *el sexo*? (Al fin y al cabo, ¿no es también el sexo una tecnología?)

#

Me gusta pensar la técnica como un lenguaje, como el lenguaje que hablan entre sí los artefactos. Un abridor mordiendo milimétricamente la chapa de una botella de cocacola, el dibujo de una rueda frenada con ABS aferrándose implacable a un nuevo tipo de asfalto desarrollado para las autopistas de alta velocidad, la curva de una microantena que recoge las invisibles ondas que pueblan el aire infinitamente cruzado de una ciudad moderna ... Hay como un juego de concavidades y convexidades constante -estrictamente sexual, desde luego- en el que todos los objetos se arrojan mutualidad. Esa mutualidad del mundo de los artificios, pensada época a época, instante a instante, se llama: técnica.

#

El pensamiento más intolerable -en relación a la «cuestión de la técnica»: imaginarla neutral. Es preciso saberla culpable, juzgarla siempre con implacabilidad. Ella nos trae el mundo que tenemos.

#

La pregunta es: ¿está en nuestras manos decidir la forma y la estructura que deba adoptar la determinación técnica? Es esto lo que quienes la proclaman neutral pretenden hacernos creer -que la responsabilidad por lo que hagamos que la técnica nos dé como destino estaría en nosotros, y no en su propia dinamicidad. Esto es un engaño: encubre que nosotros mismos, y aún nuestra capacidad de conocer y de querer, somos el resultado de la propia eficacia de la técnica -el yo, como producto de una cierta ingeniería (*técnica*) de la conciencia.

#

El yo, desde luego, es una tecnología. Pero también los universos de la conciencia y la voluntad -soportan la mediación de una tecnología. La construcción lingüística del mundo de los artefactos, la ley que rige el sistema de los

objetos, ¿cómo podría no proyectarse y determinar implacablemente la esfera de la conciencia -cuando en realidad ella es justamente la escritura que ésta, por su parte, dispone sobre el mundo real, objetivo?

#

Es hermoso el empeño heideggeriano en invitarnos a contemplar en la técnica el espectáculo grandioso de nuestro papel en relación con el ser, el de custodiar su desocultación.

Que ese desocultar pueda ser presentado como precisamente el objeto de la técnica -bien entendida, digamos: como poética, como *tecné*: como un traer al mundo aquello que vibra por aparecer- no debe sin embargo confundirnos. Somos libres de configurar el mundo, y técnica es el nombre de aquello que nos permite -y nos destina- efectuar la forma que queramos decidirle. Pero suponer que disponemos del tiempo abstracto que nos permitiría por un momento habitar otro espacio que el de la propia técnica -y reconducirla así antes a un desocultar poético que a un explotar provocante, es un pensamiento demasiado piadoso, demasiado complaciente y consolador. En esta cuestión, empeñarse en dibujar el horizonte de un *happy end* resulta, siempre, demasiado insoportablemente «moralista».

#

Me gusta saborear este pensamiento, en cambio: que no es posible transformación del mundo -que no sea técnica. No hay revolución que no sea técnica. Es impensable no ya un mundo mejor, sino cualquier «otro mundo posible», fuera de la eficacia de la técnica. Sólo el tener el poder de la técnica convierte al hombre en «ser político», capaz de «acción revolucionaria». En el fondo, nunca el pensamiento heideggeriano estuvo tan cerca de la revolucionaria ontología marxista de la mercancía -como cuando profundizó en la naturaleza de la técnica. Lo que eso demuestra: que incluso un profundo reaccionario puede transfigurarse tocado por la imponderable magia de la técnica.

#

Démosle la vuelta. Si «no hay revolución que no sea técnica», ¿podría también decirse: «no hay hallazgo técnico que no sea revolucionario»? Probablemente.

#

No nos equivoquemos, sin embargo. La naturaleza revolucionaria de la técnica no asegura su carácter liberador, su virtualidad emancipatoria. Todo lo contrario: la ambivalencia del hallazgo técnico, determinando simultáneamente siempre una posibilidad emancipatoria y otra despotizadora -es irrevocable. Y, cuidado, eso está bien lejos de presuponerle algún carácter neutral. La neutralidad estaría en un punto medio, ambiguo. Donde se sitúa el carácter ambivalente de la técnica es justo en el punto extremo, allí donde las dos posibilidades se aseguran a la vez -esperanzadora y terriblemente. Como aseguraba el hermoso poema citado por Heidegger -«allí donde habita el peligro, crece también lo salvador». Por supuesto, él también hablaba de la técnica.

#

El célebre texto de Benjamin sucumbía al pavor que semejante ambivalencia no puede dejar de provocar. Con una intuición exquisita, Benjamin sospechaba cuánto a la vez de salvación y condena late en el hecho -que él veía ya entonces como irrevocable- de que lo técnico se constituya en destino. Que intentara pensar positivamente -y enfatizar el efecto revolucionario que la transformación técnica estaba por determinar- no logra encubrir un indudable terror, que puede reconocerse entre líneas. No ya la escalofriante alternativa -entre fascismo y propagandismo comunista- que sentenciaba, a su modo de ver, el necesario devenir político del arte. Sino la certidumbre de que su abandonar los repudiados terrenos de la religión -sólo se cumplirá para quedar en manos de la institución que a partir de entonces gestionaría su irrevocable forma contemporánea: la que habría de adoptar en el seno de una industria de la cultura.

#

En esto, Benjamin mentía menos que Heidegger. Heidegger lo pintaba como si el elegir entre técnica-como-explotar-provocante, y técnica-como-desocultar-poético -y por tanto el elegir entre un destino alienado o el de ocupar nuestro lugar en medio del ser- fuera cosa exclusivamente nuestra. Benjamin, en cambio, sabe perfectamente que lo que ha de decidir aquí -es la determinación que en la historia del hombre escribe la forma de su relación social. El capitalismo.

#

Que el capitalismo decide la forma de darse la técnica es algo tan obvio para Benjamin -como puede serlo entonces que ésta indudablemente tenderá siempre a darse como un explotar provocante. A salvo de la acción revolucionaria, desde luego, que lograra su inversión, su transformación al menos. He aquí una reflexión que haría de la ecología algo más que un lacrimoso bienpensar burgués.

#

Pero Benjamin también se consiente, en esto, un pensamiento piadoso -aunque en realidad es menos un pensamiento suyo que un pensamiento adoptivo, de época. Ese iluso, el más iluso, confiar en que sus contradicciones internas -habrían de determinar su superación.

Hoy, que en cambio sabemos que de la profundidad y tensión de esas contradicciones es precisamente de lo que el capitalismo vive y se sobrevive, cómo podríamos todavía adoptar aquel programa -que sabe que el destino revolucionario de la técnica sólo puede obrarse allí donde se consiga revolverla contra el signo calculador del capitalismo.

¿Cómo -hoy? Es ésta la mejor de las preguntas, la más difícil de responder, la más necesaria de sopesar. Es necesario hacérsela -y sin la cobardía que tan a menudo hoy paraliza, intentar responderla.

#

En última instancia, la pregunta de la técnica sucumbe hoy a un inescapable «círculo de tiza caucásico». La técnica misma es el instrumento de inscripción en el sistema de la realidad de los movimientos de la conciencia -pero estos movimientos, ¿acaso están determinados por algo otro que la misma presión «técnica» que organiza las mediaciones del espíritu objetivo -ese pavo-

roso descubrimiento que, en escalofriante oxímoron, hemos llamado «industria de la conciencia»?

#

Bien leído, el análisis de Benjamin sabe que tiene aquí su nudo gordiano. La presión técnica empuja al arte a un devenir secularizado, desaturizado, desplazado de su significación ritual -incluso es ella misma la que genera una forma más democratizada de distribución social. Pero es también esa misma presión la que sanciona su destino irrevocable en una forma industrializada -cuya calculabilidad viene en todo caso decidida por la misma naturaleza de la forma técnica de su distribución pública, de su «reproductibilidad».

Que a partir de ello al arte no le queda históricamente sino ser «industria de masas» -y no digo meramente arte de masas: sino «industria de masas» (es decir, literalmente, «fábrica de masas»)-, parece algo tan terrorífico como irrevocable. Benjamin, a quien esto se le aparece meridianamente claro, no duda que, a partir de ese momento histórico, sólo queda, en relación al arte, la decisión de quién, o qué programa, le instrumenta. Fascismo o comunismo, plantea él. Sin cerrar tanto el abanico -a dos formas de «ingeniería social» igualmente periclitadas hoy- el problema subyace: ¿significa eso que del arte, ya, sólo puede esperarse que sirva a la «producción de masa», a la «organización de consenso» -y desde luego parece obvio que si tanto políticos como medios de masas coinciden en interesarse tanto en el arte es exclusivamente por esto?

#

Y si el arte aceptara que su destino histórico se resolviera en el seno de una «industria de la conciencia» -que determina su forma como una de «cultura de masas», gracias a la mediación técnica que posibilita su «distribución» expandida a grandes superficies del tejido social-, entonces qué poder le restaría para resistir, para ejercer la fuerza de aquella «acción revolucionaria» -que le permitiría trastornar el resolverse de lo técnico como explotación y calculabilidad (resolverse que es seguro en el seno de un orden del espíritu «industrializado»). Ninguno -ningún poder, ninguna fuerza.

#

O, dicho de otra manera: ¿qué distinguiría entonces al arte de cualquier «industria del entretenimiento», qué impediría que la lógica de su recepción social se sustrajera a la ley -por ejemplo a las leyes de modas y mercados- que decide su significación pública como «espectáculo»?

Nada. Absolutamente nada.

#

Así: que donde se supone reside la mayor fuerza revolucionaria de la técnica - en la extensión de la recepción pública de las obras de arte- es justamente donde se efectúa su más siniestro efecto alienador.

Como en tantas otras cosas, es preciso liberar al arte «tecnológicamente democratizado» de sus bienintencionados predicadores. Cualquier alabanza de la técnica en relación al arte -realizada desde el fervor de la ampliación del receptor que procura- es pura demagogia populista.

Y, sabido es: no hay fascismo -que no brote de un populismo.

#

Peor todavía: cuando les da por defender -a los bienintencionados, digo- que la fuerza revolucionaria de lo técnico en el arte reside «en la interactividad» de una obra que posibilita al receptor no ser puramente «pasivo». El argumento es tan simple, tan jesuítico, que no merece la pena ni esforzarse en refutarlo.

#

Probablemente, pocas obras ha habido tan idiotas -y aún idiotizantes- como esas que reclaman un espectador moviendo palancas o tocando botoncitos. Aún cuando sólo fuera porque, a reverso, pretende dejar negado que la lectura -y la contemplación- siempre ha sido un proceso activo, productivo, incluso alucinatorio, es preciso precaverse también contra esta forma de santurronearía.

Como sugiriera Paul de Man -y tantas veces se ha repetido: «la dificultad de la lectura nunca debe ser menospreciada».

#

En tanto señorea el universo de las formaciones de la conciencia para articularlas conforme a los intereses de una industria de la cultura, la técnica sólo

sirve al propósito alienador de una u otra ingeniería de masas -reduciendo en ellas el poder del arte al papel de actor secundario de las industrias del entretenimiento.

Sólo en tanto encuentre el modo de resistir a esa servidumbre liberará la técnica su energía emancipatoria.

#

Cuando, sin embargo, logra hacerlo, la energía que se libera en el hallazgo técnico es de una potencia tremenda, monstruosa, casi ilimitada. Es la potencia de lo que al advenir allí donde antes no estaba, obliga a cada partícula del universo entero a resituarse -una reacción aún más fuerte que toda la de fisión junta: un auténtico *big bang* del universo expandiéndose en *efecto mariposa*.

#

La potencia de su impacto en el sistema de los objetos es instantánea: como una oleada en todas direcciones -la técnica modifica y trastorna a cada instante el modo de darse el universo de los objetos, transfigurado en una sucesión infinita de fantasmagorías cuyo asentarse decide el *status quo* de cada tiempo, de cada época.

En los órdenes de la conciencia, sin embargo, el efecto parece más lento. Pero esa lentitud es sólo apariencia -es sólo la lentitud aparente que lo instantáneo tiene para percibirse a sí mismo. O, digamos, la lentitud de lo que inevitablemente ocurre -un instante más tarde, siempre en diferido.

#

En todo caso, hay una primera membrana porosa por la que el hallazgo técnico se hace determinación de los órdenes de la conciencia: en una era en que éstos se hayan sometidos a la estructuración masiva de los medios de masas -hecha posible por su definición técnica, precisamente- el pulso de ésta se escribe como «contrafirma» del destinatario, del receptor. Toda formación discursiva o práctica significativa lleva en su frente el marchamo de su transportista, de su distribuidor, de su «comunicador». Antes de decirnos «éste es mi mensaje», o acaso «éste es mi autor», nos avisa: «por este canal vengo, a este receptor busco, este impacto genero...»

#

Los pocos rastros que en el mundo alcanzan los órdenes discursivos a dejar dependen, obviamente y en primera instancia, de la potencia del instrumento y la mediación técnica que a él les trae ...

Hasta aquí, en todo caso, la calculabilidad de su efecto sobre el mundo histórico -la del efecto de lo técnico sobre las formaciones discursivas- pertenece todavía al orden de una economía industrializada: esperar de ellos algún efecto emancipatorio resultaría por tanto ilusorio. Es sólo a dejar las cosas como están a lo que esa gestión mediática de los órdenes discursivos sirve. Pero, eso sí, con una lección que el universo técnico de las ingenierías sociales tiene ya bien aprendido: «es preciso que todo cambie, para que todo siga igual» -es su astuta divisa.

Y el periodismo cultural su indisputable -y mediocre- imperio.

#

Es por esto que el pretendido «pensar no técnicamente la técnica», el pensarla «en su esencia», es una pura ilusión. Pues el mayor efecto contemporáneo de la técnica no se produce sobre el sistema de los objetos -sino precisamente sobre el del pensamiento. No es la nuestra tanto época de altas tecnologías en el universo de los artefactos -cuanto en el de las industrias de la conciencia. La tecnología por excelencia de nuestro tiempo -es la del pensamiento, la del cálculo, la de la información. A su paso, el «pensar» mismo se ha convertido en tecnológico. A salvo de aquella retirada que Jünger denominaba «emboscadura», cómo podría hoy pensarse «no técnicamente». Esto es: fuera de un espacio de la expresión pública definido por la intervención de unos medios de comunicación de masas -ellos sí irrevocablemente constituidos en un orden «altamente tecnologizado».

#

Ocurre que, en todo caso, el espacio de lo técnico a que se refiere ese universo industrializado de la dimensión pública del pensamiento -es, precisamente, el de los objetos.

O dicho de otra manera: que el orden de cosas a que sirve la disposición pública del pensamiento regulada por la industria de la conciencia es, precisamente eso: un orden de *cosas* -el estado de cosas presentemente existente.

Es por esto que toda tecnologización del pensamiento es ideológica: no porque suponga servidumbre a una representación interesada de las ideas -sino porque supone servidumbre a una representación interesada del orden de las cosas: la de éstas, «tal y como son».

#

La ideología de un pensamiento tecnologizado no puede nunca ser otra que ésta: el realismo. A partir de hacerse evidente ello, importa poco ya decidir si la tecnologización de los universos de la conciencia permite representar el mundo tal y como es «en realidad», o, más bien, producirlo como realidad segunda, inducida, generada -ambas cosas son, *en realidad*, una y la misma.

Lo ideológico de un pensamiento habitante de su forma tecnológica -esto es, residente en el espacio dominado por una industria de la conciencia- es exactamente esto. No que ofrezca una visión deformada de lo real -sino que asume por entero el encargo de producir (o confundirnos respecto a) la única forma en que lo real puede a partir de entonces darse: *la que hay*.

#

Que el orden de las cosas repite el orden de las ideas es hipótesis que se verifica escalofriantemente cuando éste (el de las ideas) se cumple, precisamente, en un universo técnico. En la técnica, en efecto, el pensamiento se redondea como un inductor de realidad -pero el orden de las cosas a que esa inducción de realidad deja lugar es, exclusivamente, el de lo *ya real* y presentemente existente. Un pensamiento técnico es entonces, por necesidad, únicamente el afloramiento (en un orden de lenguaje) de un orden de cosas cumplido, cerrado.

En el pensamiento sometido a gestión técnica el mundo se dice entonces como lo que ya es, como presente-pasado, sin la mínima holgura cronológica que hubiera permitido abrir un juego de transformación, introducir la hipótesis de un juego de escritura de la voluntad del hombre en la historia.

Este es el carácter profundamente reaccionario con que lo técnico tiñe al pensamiento cuando lo somete al dominio de su forma orgánica pública, indus-

trial: que a su paso éste se convierte en mero testigo, obligadamente cómplice, de lo que hay.

#

La técnica es, sí, esa lengua muda de los objetos. Cuando habla desde ella, también el pensamiento se anula a sí mismo en la pura expresión de su implacable ley -sometido él mismo a cálculo, a fondo explorable.

La técnica sentencia esta expropiación del tiempo heurístico del pensamiento (su capacidad de especular sobre un otrosí, sobre un *alibi* -pasado o anticipatorio). Es éste el dominio en que lo técnico se apropia, en «tiempo real», de lo imaginariamente real de la totalidad del tiempo como tiempo vacío de la historia, como ahora pautado por la energía técnica.

#

Sustraído, sin embargo, a la formalización técnica que sentencia su devenir en el seno de una industria de masas, el pensamiento que se aproxima a la tensión que en la forma inscribe la determinación técnica se convierte en fuerza subversiva -de hecho se constituye como lo subversivo mismo en su esencia.

No abandonándose a la sumisión que determina su forma tecnológica como forma depotenciada de expresión de un orden de cosas muerto -es decir: en el correr el riesgo del tensamiento técnico- el pensamiento se revela en su verdadera naturaleza alumbratoria, vidente. Se constituye en fuerza de tracción al mundo de auténtica novedad, narración inaugural, potencia de mito inagotada.

#

Cuando el pensamiento se relaciona con la técnica bajo este régimen de «insu-misión», su resultado se llama: arte.

#

Es así que si el pensamiento toma por asalto a lo técnico y, confrontándolo, se impone resolver la tensión inédita -en la «forma»- que ello impone a la relación entre el orden de las cosas y el del discurso que lo regula, entonces el pensamiento alcanza la ocasión de expresarse con toda su fuerza, como potencia de apertura de mundos, como poética desocultación de aquello que vibra por advenir, como la capacidad de un atraer al mundo lo que aún no es, como

expresión máxima entonces del dominio que la conciencia, ejercida como voluntad de poder, posee sobre el mundo, sobre el paisaje anonadado del ser.

#

Es por esto que un pensamiento que se inscribe en el espacio de lo inesperado técnico logrando ejercer el control de sí mismo -entregado sólo a su propio vértigo- corona un tremendo poder de subversión -es, de hecho, expresión de la esencia misma de lo subversivo.

#

La naturaleza ambigua de lo técnico -su ser constelación escalofriante de dos poderes de dirección contraria: lo máximamente alienador y lo máximamente emancipatorio- se proyecta dondequiera lo técnico tiene incidencia sobre los órdenes del pensamiento: sea al nivel de su producción, sea al de su distribución, sea al de su recepción.

Al de su recepción: promueve una secularización del ritual en que ésta se produce -pero contrariamente: un empobrecimiento y desintensificación de la experiencia.

Al de su distribución: determina una amplificación vertiginosa de las redes -pero contrariamente: descualifica los contenidos de la información, banaliza su contenido, rebaja los niveles de definición de los productos que acceden a circular en ellas.

Queda por pensar todavía -pues es nítida la intuición de lo catastrófico del efecto que a los niveles de su producción tiene lo técnico sobre la del pensamiento- dónde se sitúa lo positivo del impacto que sobre la producción del pensamiento posee todavía lo técnico. ¿Qué es lo que fuerza que éste haya de ser, a propósito de una reflexión sobre lo técnico, precisamente *el último pensamiento?*

#

Lo reaccionario del pensamiento se da allí donde un orden del discurso se aplica a estabilizar un orden de las cosas -allí donde asienta una jerarquización dada del espacio de la representación. Allí donde su forma de darse es ratificación y expresión pura de un orden establecido, tensión estática de una forma generalizada de organización despótica de los mundos de vida que asienta su

imperialismo, merced a la mediación de las formaciones del espíritu objetivo, en todo orden humano.

El pensamiento que, tentado por el abismo de lo técnico, acierta a contener el vértigo, logra mirar de frente al lugar en que ese castillo de naipes asienta su piedra angular. Y si se abandona entonces a su extremo potencial, consigue lanzar su suave soplo precisamente allí sobre ese lugar donde el espejismo, como muro de Jericó, se derrumba al paso de su estremecedor canto triunfal.

#

Lo técnico le dice entonces al pensamiento: justo aquí -no llegabas. Y el pensamiento se lanza a su propio abismo, susurrándole al mundo: sígueme.

#

Sobre la forma que expresa una cierta organización del discurso -y ésta un asentamiento epocal de un orden de las cosas- la presión que lo técnico ejerce efectúa un efecto subversivo: él trastorna ese orden y le revela pura arbitrariedad contingente. Otro mundo posible reclama en esa tensión llegar -y toda la economía de la representación se revela en su inconsistencia, en su extrema inestabilidad.

#

El canto que entona el pensamiento atraído a ese su propio vértigo -en lo técnico- dice: nuevo relato, nuevo mito, potencia inaugural de otro absoluto orden del discurso, de otra radicalmente distinta posibilidad de darse el mundo, de otro completo orden de civilidad, de otra economía del ser, ...

Extremo -aunque apenas instantáneo, del orden de la fulminación- poder simbólico del pensamiento liberado a la fuerza de su potencial puro -allí donde se resiste a la sumisión del orden presentemente existente. Allí donde se entrega al cumplimiento de su más alto y terrible destino -el nuestro

La estetización difusa de las sociedades actuales -y la muerte tecnológica del arte.

Acaso sea difícil encontrar un rasgo de identificación más claro de las transformaciones de nuestro tiempo que el que ha sido descrito como una «estetización» del mundo contemporáneo. Sea cual sea el pronunciamiento que sobre el acontecimiento de este fenómeno lleguemos a hacer, parece inevitable remitir su origen a la expansión de las industrias audiovisuales massmediáticas y la iconización exhaustiva del mundo contemporáneo, ligada a la progresión de las industrias de la imagen, el diseño o la publicidad.

Haríamos mal, en todo caso, en tomar este fenómeno -entendido como el de una más o menos inocua «estetización difusa de los mundos de vida»- en términos puramente superficiales, como si no conllevara consecuencias fundamentales sobre las formas de nuestra experiencia -y aún sobre la propia constitución efectiva de los mundos de vida, sobre la misma constitución del darse epocal del ser, de lo real. Al contrario, las consecuencias de ese proceso son trascendentales, y muy particularmente para la esfera de la experiencia estética, artística.

#

La referencia a la «estetización de las sociedades actuales» designa en efecto «el tránsito de rasgos de la experiencia estética a la experiencia extra-estética, al mundo de vida, a aquella que es definida *tout court* como *la realidad*, contrapuesta de esta manera al mundo de la belleza y el arte» (Salizzoni).

La posición más extremada en cuanto a esta problemática considera que ese proceso de «estetización» está ya plenamente cumplido -dando por hecho entonces que «el propio modelo de experiencia está caracterizado estéticamente», e incluso que «la propia realidad en sus estructuras profundas se convierte

en múltiple juego estético», corroborando de esa forma las tesis de una ontologización débil de nuestro presente epocal.

No sería sólo entonces que nuestra forma de experimentar lo real sería una forma debilitada -una forma estetizada, ficcional, narrativizada- sino que lo real mismo se daría para el hombre contemporáneo bajo la prefiguración de unas estructuras ontológicas débiles, difusas. Que el ser mismo, en efecto, se daría en términos de plasticidad, dúctiles, sin imponérsenos en forma alguna. Lo real mismo no sería sino el cristalizarse de las interpretaciones, y cualquier concepción fuerte del ser -como algo que desde la exterioridad se impone al sujeto- quedaría bajo esa perspectiva en nuestro tiempo desautorizada.

#

Durante mucho tiempo quiso hacerse una lectura positiva y optimista de esta situación -desde las posiciones tanto del pensamiento débil, como desde las del primer postmodernismo, desde por ejemplo la afirmación «transestética» baudrillardiana. Sin embargo, muy pronto ha podido reconocerse -incluso desde estas propias posiciones- que en ellas no se expresa sino aquella «culminación de la metafísica» que supondría, sin más, la pura realización de su forma tecnológica. Este mundo «estetizado» y débilmente definido, carente de consistencia alguna en la que asentar algún principio firme de valoración de las prácticas -tanto estéticas como éticas, y aún especulativas- es el mundo postmoderno, el mundo de la posthistoria, un mundo en el que el hombre habría perdido ya cualquier posibilidad de establecer su propio proyecto por encima de la determinación del complejo de la tecnociencia, en el que la engañosa seducción del «todo vale» habría arrojado al hombre a los brazos inclementes de la única determinación cuyo potencial se mantendría intacto: el de la propia racionalidad instrumental del tejido económico-productivo. El «cristalizarse de las interpretaciones» que modularía la forma contemporánea del darse lo real para el hombre, en efecto, resultaría entonces de la propia mediación que de su choque y entrecruce consentiría -o promovería- el exhaustivo desarrollo contemporáneo de una potentísima industria de la comunicación, crecida al amparo y la sombra de los nuevos e impresionantes hallazgos tecnológicos.

En ese contexto, las consecuencias para cualquier tentativa de elaborar principios de valoración ética -incluso política-, y consecuentemente programas de

actuación moral, son tremendamente graves. Todo el debate contemporáneo entre, por ejemplo, el nuevo comunitarismo y el pensamiento neoliberal, se hace en efecto eco de ellas. Los presupuestos de tal pensamiento neoliberal no son otros que precisamente esa misma indecidibilidad entre las múltiples interpretaciones posibles, la fatalidad inexorable del pluralismo y la fragmentación de las formas de la experiencia resultante de la estetización contemporánea de los discursos. Como en efecto ha escrito Michael Walzer -y cito a uno de los autores seguramente menos sospechosos de neoconservadurismo- «si, dada la efectiva fragmentación de nuestras formas de experiencia, difícilmente podremos llegar a consensuar un modelo de lo que consideramos la «vida buena», ¿por qué no aceptar, según la moda neoliberal estándar, la prioridad de la justicia procedimental sobre cualquier concepción sustantiva del bien?»

#

Es sabido, en todo caso, que los teóricos de la ética -y, al hilo de su hallazgo, también los nuevos teóricos de la política- han acertado a encontrar en la *Teoría de la Justicia* de John Rawls un punto sólido sobre el que edificar una teoría procedimental de la justicia -que comporta a la vez interesantes aspectos sustantivos, fundamentos válidos desde los que redefinir todo un horizonte renovado de expectativas morales, éticas. Que esos horizontes son allí definidos poco menos que en términos de mínimos, en cualquier caso, es algo que no podemos olvidar -para no creer que hacemos otra cosa que «de necesidad virtud». Como el propio Walzer sugiere, en efecto, «si realmente somos una comunidad de extranjeros [-si dicho de otra manera, nada nos permite elevarnos por encima del puro entrechoque de intereses e interpretaciones incompatibles, irresolubles por proceso alguno-] entonces ¿cómo podríamos hacer otra cosa que poner a la justicia en primer término?».

#

¿Cómo, en efecto? O cómo -y quizás esta segunda podría ser todavía mejor pregunta, y es ciertamente en ella donde se empeñan todas las nuevas concepciones progresistas de lo político- podríamos lograr que la promesa de una justicia realizada exclusivamente en términos procedimentales -y no sustantivos-, en términos de pura tecnología social, nos ofreciera todavía alguna perspec-

tiva sobre aquella otra promesa, la promesa de una felicidad vinculada al sueño de la emancipación universal de la especie humana. ¿Cómo?

Acaso en la sugerencia de Rorty de un espontáneo surgir de la solidaridad en la experiencia de la contingencia, nutrida por el desbaratamiento ironista de cualesquiera aspiraciones a la verdad absoluta, latería alguna esperanza. Pero sería ciertamente una esperanza pequeña, el «poco de esperanza» que parecería venir a estos tiempos de «poco de realidad». Acaso esa «esperanza, mucha esperanza, infinita esperanza -pero no para nosotros» de que hablaba Kafka.

#

Pero volvamos rápidamente al terreno del arte y de la experiencia estética. Si muy graves deberemos considerar las consecuencias de este proceso de «estetización» difusa del mundo contemporáneo sobre la forma general de la experiencia, y consecuentemente sobre la de la experiencia cognitiva y todo el sistema de los procesos de legitimación de las disciplinas, tanto especulativas como prácticas, cuánto mayor no habrá de ser su impacto sobre la propia esfera de la experiencia estética -y aún sobre la propia de la práctica artística, creadora.

Para algunos autores -Bubner es seguramente el que ha planteado de manera más clara y radical esta cuestión- ese proceso de «estetización generalizada de la experiencia» deja por completo desahuciada, sin rasgos distintivos propios, y en última instancia sin función social efectiva alguna, a la misma experiencia de lo estético, de la obra de arte, toda vez que para él, «la obra de arte ha alcanzado definitivamente su ocaso: en este ocaso la función de *exoneración* característica de la obra de arte pasa de la constelación de la obra producida a la nebulosa pulverizada de las actitudes y de las condiciones de lo cotidiano, ellas mismas primariamente estéticas y exonerantes frente a la incontrolable complejidad del mundo de la técnica».

#

Si en efecto la forma general de la experiencia se hubiera estetizado por completo, qué sentido o qué función en las sociedades contemporáneas podría quedarle a lo artístico, a la propia experiencia estética -como no fuera, quizás,

la función legitimante de dicho proceso, la de ofrecer un fondo último de garantía, casi a título póstumo, de que el proceso de estetización generalizada de la experiencia asegura -en su entregarnos a la desorientación profunda de un «mundo sin verdad»- una vida noble, una vida del espíritu.

#

Bajo esa perspectiva -una perspectiva para la que la estetización global de los mundos de vida contemporáneos hace que lo artístico pierda su lugar propio, separado- ocurre con lo artístico aquello que en un tiempo se decía a propósito del sexo o de lo político: que está ya en todas partes -menos en el sexo o en lo político mismo. Otro tanto podría decirse del arte y la experiencia artística: que está ya en todas partes, menos en el propio arte. Si la forma generalizada de la experiencia está caracterizada estéticamente, en efecto, si el hombre contemporáneo está condenado a experimentar su misma vida cotidiana en términos puramente ficcionales y estéticos, entonces el lugar y la función del arte y su experiencia se habría desvanecido, disuelto en el total completo de las formas en que el hombre experimenta su existir.

#

Dicho de otra forma: si, en efecto, consideramos plenamente cumplido este proceso de estetización de las sociedades contemporáneas y las formas de la experiencia, el propio lugar de la obra de arte -y de la experiencia artística- quedaría entonces en profundidad cuestionado, y podría proclamarse su «definitiva inactualidad», en el acontecimiento irreparable de la tanto tiempo anunciada «muerte del arte». Siendo así que entonces nos habríamos de enfrentar a un horizonte en el que la propia actividad creadora se vería confrontada al más radical de los desafíos, el de su propia desaparición: en última instancia la de su propio sentido y función en las sociedades contemporáneas.

#

Como hombres de fin de milenio, vivimos en cierta forma aquella única justificación estética de la existencia que proclamara Nietzsche. Nuestra relación con los discursos, con las formas de vida, con los programas éticos, con las teorías y los paradigmas críticos o científicos, todas ellas aparecen prefiguradas por la forma de la experiencia estética. El mismo sistema de los objetos se ha

poblado, hasta la saturación, de elementos estetizados, de formas moduladas hasta la saciedad por el interés estético. Otro tanto podríamos decir de las formas de la comunicación: sea cual sea su objetivo último, preside en ellas una formalización estetizada. Por debajo de cualesquiera objetivos últimos motivadores de su actuar, el hombre se imagina a sí mismo disfrutando de sus bienes y relaciones -del poder adquisitivo que le ofrece su dinero, su posición social, su poder- sólo si consigue realizarlo en forma «estética». Sea cual sea su construcción de personaje, su autoproducción de subjetividad, ésta sólo puede aparecérselle satisfactoria al hombre contemporáneo si logra resolverla de forma estética.

Esa definición generalizada de la experiencia y los mundos de vida en términos estetizados deja en realidad sin función a la propia experiencia del arte, y aún a la propia obra producida, como tal. En el sistema de los objetos, el existir separado de un cierto «sector» de los artísticos empieza ya a carecer por completo de lógica, como también empieza a faltarle fundamento distintivo al propio existir separado de una forma de experiencia artística, ya que el hombre contemporáneo procura vivir, y creer que vive, la totalidad de su existencia bajo la prefiguración de una forma estetizada.

#

La consecuencia última del contemporáneo «floreamiento» de lo estético posee entonces e inevitablemente un signo contradictorio, paradójico. Para que la estetización difusa, generalizada, de las formas de la experiencia y los mundos de vida pueda culminarse, debe simultáneamente cumplirse la disolución del existir separado de lo propiamente artístico. En efecto, una estetización completa de la existencia sólo podría cumplirse en el reconocimiento de la «definitiva inactualidad» del arte, en el reconocimiento de su muerte como ya cumplida. En la era del fin de la metafísica, en la era de su culminación en la forma tecnológica, en la era que Heidegger llamaba del fin de la imagen del mundo, en efecto, el arte ha de volver a aparecérsenos como «cosa del pasado».

#

La pregunta es, ahora, si este realizarse actual de una muerte definitiva del arte, como disolución de su existir separado -supone a la postre el triunfo, o al contrario, la caída, del propio proyecto de la vanguardia. Pues no debemos

olvidar que el objetivo de autodisolución del arte en los mundos de vida ha sido, en efecto, una constante de definición programática del trabajo del arte en el horizonte de la vanguardia.

Pensemos por ejemplo en el programa situacionista. ¿Reconocería Guy Debord en esta disolución contemporánea del existir separado del arte, en esta contemporánea «muerte tecnológica» del arte -un cumplimiento válido de sus objetivos programáticos? Dicho de otra manera: ¿supone la contemporánea «muerte del arte» que se expresa en los términos de una estetización generalizada de los mundos de vida y las formas de la experiencia -un triunfo, o más bien el definitivo fracaso del programa de las vanguardias?

#

La propia reflexión de Guy Debord, en su crítica de las sociedades del espectáculo, aporta importantísimos materiales para ayudarnos a responder esta pregunta. A su luz es fácil reconocer que este proceso -presuntamente cumplido- de estetización difusa de las sociedades contemporáneas no supone en absoluto la disolución de su existir separado, autónomo, sino antes bien al contrario la consagración de ese existir separado en una forma exhaustivamente institucionalizada -la forma propia de la contemporánea institución-Arte. Forma institucionalizada que, ella sí, quedaría disuelta en una lógica más amplia: la lógica misma del espectáculo que, entregada a los requerimientos de una industria del entretenimiento orientada al consumo de masas, sólo supone la plena absorción en ella de ese existir separado del arte.

Tanto para servir de aval a un proceso generalizado de estetización difusa de las formas de la experiencia y los mundos de vida como para asegurar el existir separado de la institución-Arte en el seno mismo de la industria del entretenimiento y el espectáculo, la función que se consiente al arte no representa sino su radical fracaso. Pues en efecto, cualesquiera de los objetivos emancipatorios asociados a aquel programa de «muerte del arte» -de autodisolución de su existir separado- que caracterizaba el activismo de la vanguardia quedan ahora radicalmente incumplidos: tanto el objetivo de una auténtica intensificación de las formas de la experiencia como el de una reapropiación plena de ésta por parte del sujeto.

#

Tal y como sugiere Vattimo, en efecto, la «muerte del arte» que se cumple en el efecto de estetización difusa de las sociedades de la información supone algo así como la mera consagración de su versión tecnológica, descargando entonces a su figura de cualquier significación utópica, emancipatoria. Para que ésta lograra cumplirse, en efecto, habría de producirse asociada a un programa global de extinción de la división del trabajo.

Sólo en tal contexto -un contexto que a la vanguardia le fue dado imaginar, en tanto su proyecto acertó a vincularse a uno más amplio de transformación general de los mundos de vida, de las formas de organización de lo social y de las mismas relaciones de producción- esa versión utópica de la muerte del arte pudo ser concebida y desarrollada. En el de las sociedades actuales, en cambio, su forma contemporánea de disolución no supone otra cosa que una claudicación, su resignación a darse en los términos establecidos por unas crecientemente poderosas industrias del espectáculo y el entretenimiento, bajo cuyos dictados se estructura contemporáneamente la propia lógica de la institución-Arte. Una lógica cuyo enorme potencial de absorción desactiva cualquier gesto de resistencia, cualquier tensión crítica, convirtiendo toda la retórica vanguardista de la autonegación en justamente eso, una mera retórica, una falsa apariencia requerida por el juego de los intereses creados, la falsa apariencia del choque y la novedad que los propios intereses de renovación periódica de los estándares dominantes en el mercado institucionalizado del arte reclaman.

#

Haríamos bien entonces en desenmascarar el presunto cumplimiento de ningún proceso real, profundo, de estetización de las formas de experiencia, haríamos bien en denunciarlo como un proceso de estetización banal, que no conlleva resultado emancipatorio alguno, que no supone intensificación o reapropiación real de las formas de la experiencia, que no redunde en beneficio de ninguna auténtica «vida del espíritu». Haríamos bien entonces, también, seguramente, en extender y proclamar nuestras sospechas contra la expansión y el crecimiento exhaustivo de las formas de la institución-Arte en las sociedades contemporáneas, tanto más cuanto que ellas crecen indisimuladamente asociadas a los intereses de las industrias de la cultura de masas, el espectáculo y el entretenimiento. Tanto más cuanto que la presunta proliferación y multiplicación de instancias legitimadoras y agentes

interpretativos contribuye menos a una auténtica proliferación de las interpretaciones diferenciales, al disentimiento, que al establecimiento clausurado de una opinión dominante, a la pura y mera producción de consenso, producción de masa.

#

Debemos defender entonces que el fenómeno de estetización señala no tanto un proceso acabado y cumplido, cuanto la criticidad de un tránsito que comporta tanto enormes posibilidades emancipatorias para la humanidad cuanto un no menos enorme riesgo. Un fenómeno que ciertamente podría suponer - como quiere Vattimo - un «proceso de enriquecimiento de la realidad» que anunciaría una «época en la cual las relaciones se den en una relación de libre y dialógica multiplicidad». Pero también justamente lo contrario: el absoluto certificado de defunción de cualquier posibilidad de pensar el valor moral, ético, en términos sustantivos, la definitiva consagración de una forma de pensar la cultura y sus realizaciones tan sólo como pura coartada y aval de un programa que esconde -en la carta marcada de su defensa del «pluralismo insuperable de los intereses y las interpretaciones» y en su afirmación de la fragmentación de las formas de la experiencia- su mejor estrategia para amparar y asegurar los privilegios de dominación de quienes los ostentan, para amparar y asegurar en última instancia la mera supervivencia del *status quo*, la segura continuidad estructural de lo establecido.

#

Podríamos entonces afirmar aún que en esta versión tecnológica de la estetización difusa del mundo contemporáneo se anuncia todavía un cierto horizonte de redención: aquél para el que imaginar una época «en la cual las relaciones se den en una relación de libre y dialógica multiplicidad» -según la referida fantasía emancipatoria que Vattimo plantea en su definición de una «ética de la interpretación»- podría suponer todavía un potencial de subversión de los existentes órdenes efectivos de dominación del hombre por el hombre. Pero también, y a la vez, lo más contrario, el más extremo peligro. Podemos en efecto reconocer en el fenómeno contemporáneo de estetización de la experiencia el proceso mediante el que esa existencia de órdenes efectivos de dominación puede asegurar su absoluta irrebalsabilidad: allí donde éste invoca el carácter de insuperable del juego de las interpretaciones, sólo para precisa-

mente legitimar el mantenimiento de las estructuras existentes de dominación.

#

Sea como sea -y una vez defendido que no nos encontramos ya frente a un destino cumplido y sellado, como querría que creyéramos el ya dominante *pensamiento único*- la cuestión para el artista actual ha de plantearse en los siguientes términos: cómo intervenir en el curso de los procesos de construcción social del conocimiento artístico de tal manera que éste no pueda ser instrumentado en beneficio y cobertura de los intereses del nuevo capitalismo avanzado -cuya estrategia cultural no es, como a veces ha querido decirse, la homologación cultural: sino, justamente al contrario, la proclamación del pleno cumplimiento del proceso de estetización de los discursos y las formas de vida en su versión tecnológica, y la afirmación taxativa de lo irrebasable del «pluralismo interpretativo» como coartada para denegar cualesquiera otros valores que los de su puro contraste en el plano del mercado, del supuestamente «libre mercado».

#

Toda la lectura deformada que instrumenta la proclamación cumplida de un supuesto proceso de estetización pensado en términos inocuos -tremendamente banales e insatisfactorios si se consideran en relación al orden de promesas tanto tiempo mantenido desde el dominio de la experiencia artística- se apoya en un flagrante equívoco. Un equívoco que tiene su piedra angular en la atribución a esa misma experiencia de un carácter principalmente *exonerante*, situando en ello su rasgo propio, diferencial, atribución cuya defensa se debe, como es sabido, sobre todo al pensamiento de Arnold Gehlen.

Sólo si este rasgo es entendido -como lo hace Bubner, más aún que el propio Gehlen- en términos de mera «descarga» o «compensación», como una ocasión de mero descanso frente a la fatiga producida por un mundo definido exhaustivamente en los términos del complejo tecnocientífico, puede considerarse en alguna medida cumplido un proceso de estetización generalizada de la experiencia en la absorción por ésta de rasgos propios de la artística -de ese rasgo propio así concebido en concreto.

#

Pensemos en cambio ese carácter *exonerante* no en términos de «descanso» sino en los términos de una auténtica resistencia, en términos deconstructivos. Bajo ese punto de vista, lo verdaderamente propio de la obra de arte contemporánea no es el ofrecerse como mero «oasis» de relax frente a una vida sometida a la necesidad del cálculo, a la presión de la racionalidad instrumental que domina su organización «ordinaria». Pensar así la obra de arte es pensarla como si ella perteneciera todavía al «*dimanche de la vie*» -concepción que sólo valdría para caracterizar una cierta experiencia «dominguera» del arte, una concepción para la que su absorción por parte de las industrias del ocio y el entretenimiento habrá de aparecerse naturalmente fácil.

El propio pensamiento de Arnold Gehlen, en su caracterización *conceptualista* del arte contemporáneo, aporta instrumentos para entender este carácter exonerante no en tales términos, sino en los de única auténtica resistencia, una auténtica presión ejercida para cuestionar radicalmente las presuposiciones en base a las que se estructura el orden logocéntrico de la representación.

#

El arte contemporáneo no habría tenido nunca, en efecto, la pretensión de ofrecer ornamento, distracción o entretenimiento. Sino más bien al contrario la de denunciar de modo radical las insuficiencias del mundo que vivimos. Menos la de avalar un orden de la representación que la de precisamente cuestionarlo, menos la de ofrecerle al hombre contemporáneo un sillón cómodo en que olvidarse por un momento de sus preocupaciones, que la de oponerle un espejo muy poco complaciente que le obligue a enfrentar sus insuficiencias, a reconocer sus más dolorosas contradicciones. El arte, en efecto, no es tanto oasis de paz como enardecido canto de guerra.

Canto de guerra tanto más eficiente cuanto que, por darse su requerimiento de la interpretación y el comentario desde el propio seno de lo visual ostenta un poder propio y específico precisamente frente al «total condicionamiento - de nuevo Salizzoni- de la experiencia por parte de los media audiovisuales».

#

Si observamos bajo esta perspectiva el arte producido en los años noventa veremos cómo en él, en efecto, no tanto se presta aval a la definición de las nuevas sociedades del capitalismo avanzado cuanto, al contrario, se insiste en señalar sus insuficiencias, en hacer su crítica radical. Todo el arte multicultural y de la corrección política es, por ejemplo, reivindicación de una identidad diferencial que reclama su reconocimiento frente a una concepción universalista del sujeto -diseñada bajo la prefiguración de un interés etnocéntrico, y aún posiblemente falocéntrico. La referencia constante al cuerpo es testimonio dolido, antes que nada, precisamente de su extravío, de la dificultad de habitarlo que comporta un modelo insuficiente de concebir la subjetividad en relación a él. Todo el nuevo arte experiencial y narrativo es denuncia de la pobreza de experiencia que caracteriza una vida organizada bajo la presión despótica del nuevo orden comunicativo. E incluso toda la contemporánea indagación en las posibilidades de la utilización de nuevas tecnologías es búsqueda de instrumentos que permitan desarrollar esas nuevas formas de narración en las que el sujeto de experiencia pueda encontrarse con aquello que Benjamin llamaba «el lado épico de la verdad», la emergencia de lo extraordinario.

#

Enfrentemos ahora un último equívoco. Aquél que ha consentido que el constituirse el arte como crítica logocéntrica de la representación -como crítica de las pretensiones de estabilidad de cualquier economía de la significancia-, y por tanto como «máquina de multiplicación de las interpretaciones», haya sido puesto al servicio de una afirmación falsamente «pluralista» según la cual, y en el marco de una presunta «estética débil», «todo vale». Ese «todo vale», que defiende un inocuo y débil pluralismo -fácilmente convertido en coartada del nuevo liberalismo-, ignora como poco que hay una cierta perspectiva que en arte, cuando menos, «vale más». Aquella que es capaz de reconocer en él una última máquina de guerra, la instancia máximamente crítica frente a un mundo organizado desde las presuposiciones de estabilidad de la economía de la representación.

Tanto más vale el arte cuanto más cuestiona esas presuposiciones. Reconocer que en ello el arte opera como máquina de proliferación de las interpretaciones es algo bien distinto a defender que todas ellas valgan por igual. Cuando

menos, puede asignarse un mayor valor a aquella que sirve más a su proliferación -a la multiplicación de las interpretaciones- frente a aquella que se limita a ofrecer una tan solo: mayor valor a aquél arte que todavía hoy se manifiesta como radical crítica de la representación que a aquél que, en cambio, se limita a hacer mero ejercicio de ésta. Más valor a aquél arte que todavía se atreve a hablar el lenguaje de la autorresistencia que a aquél que, complaciente con las transformaciones en curso, se entrega -convertido entonces en apenas ocasión de ornamento, ocio y entretenimiento- a ociosamente disfrutar la deshonrosa paz del vencido. A aquél que, situándose en la afirmación de su propio ocaso, habla sin pudor el lenguaje de su autorresistencia, para, desde él, decir la insuficiencia -la profunda crisis- del sistema mismo que le acoge, para enunciar en ese su autoproclamado final la necesidad política de trabajar por el rebasamiento radical del mismo ciclo civilizatorio que le produce y desactiva.

#

Es cierto que reconocer la presencia de este impulso mantenido de vocación crítica requiere del espectador el esfuerzo añadido de atisbar por entre las escasas grietas que un sistema exhaustivamente institucionalizado pueda dejar abiertas -pues es en esas mismas grietas donde ese darse radical de otra función del arte que una de mero «descanso» o entretenimiento pueda darse.

Pero ello no ha de extrañarnos. Poco en efecto podríamos esperar de aquello que puede conseguirse sin esfuerzo alguno -y el arte auténtico, mal que pueda ello contradecir la versión de la institución que lo domestica, no se ofrece así, como mera distracción o como mero ornamento. Como hace ahora ya más de tres siglos escribiera Spinoza: «en efecto: si la salvación estuviera al alcance de la mano y pudiera conseguirse sin gran trabajo, ¿cómo podría suceder que casi todos la desdeñen? Todo lo excelso es tan difícil como raro». Menospreciar esa dificultad, cuando hablamos de arte contemporáneo, resultaría un grave error.

Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas. (Cuando las cosas devienen formas).

«El sentimiento más profundo de las formas consiste en esto: conducir al momento de un gran silencio, y dar al abigarramiento sin objetivos de la vida una forma tal como si sólo corriera a la búsqueda de esos instantes. Las obras escritas son diferentes sólo porque es posible atisbar la cumbre por muchos caminos ascendentes. Una pregunta, y en torno suyo la vida. Una pregunta, y en torno suyo y detrás el rumor, el ruido, ... eso es la forma»

G. Lukács, *Carta a Leo Poper*.

«La anarquía es la bomba o la comprensión de la técnica»

G. Deleuze, *Crítica y clínica*.

«El momento decisivo en el destino del crítico es cuando las cosas devienen formas; el instante en que todos los sentimientos y todas las vivencias, situadas más acá y más allá de la forma, obtienen una en la que decirse y condensarse. Es el instante místico de la unión de lo interno y lo externo, del alma y la forma».

G. Lukács, *Carta a Leo Poper*.

«La forma de la vida no es más abstracta que la de un poema ...»

G. Lukács, *Ibidem*.

Lo técnico es determinación, destino. Es la forma en que un pensamiento anónimo -la consecuencia de un cálculo callado que suma la totalidad de lo existente tal y como existe- decide en lo abstracto cada parte y lugar, cada escenario posible, de la vida de los hombres.

Es la expresión objetivada del espíritu -a cada época. Lo que en ella configura a la tierra, para el hombre, como mundo, como sistema, como globalidad que

-en una inversión fractal- dispone el destino de sus fragmentos, repitiendo en ellos el mensaje genérico que cada parte envía -y el feedback que de ellas recibe- a todas las otras.

#

La imposición de lo técnico es entonces resultado -de una cierta «ingeniería genética». Lo técnico es el lenguaje de la globalidad -que cada parte habla, es forzada a hablar. Como una especie de clon fractal -cada parte no sólo proyecta su forma hacia lo total a lo que pertenece, sino que recibe simultáneamente su instrucción de éste.

El carácter de esta «instrucción» es, en efecto, lo técnico.

#

Pero lo técnico es a la vez lugar de alumbramiento. Eso significa que la «instrucción de código» que las partes se reenvían mutuamente no configura un sistema estable y cumplido, sino una ecuación abierta, irresuelta. Un equilibrio inestable y en evolución -que impele al sistema a la búsqueda de su «dirección de reposo». Lo técnico no es sólo el modo en que un argumento de necesidad se impone al mundo -como territorialización humana del darse del ser- sino también la grieta por la que lo indeterminado se expresa, el horizonte de una libertad inexcusable que en todo momento compete al hombre resolver. El pensamiento brega con esa indeterminación para decidirla conforme a un proyecto -a una intención que entrega su idea al quehacer de lo técnico. Lo técnico es el dominio del hacer, a través del que la mano del hombre realiza en el mundo al pensamiento -como alumbrarse de lo posible allí donde la ecuación de conjunto del sistema global de las relaciones permanece irrevocablemente indecidió, inestable.

#

Forma es el modo en que esa ecuación compleja de la relación global de las partes se expresa -descendiendo de lo abstracto hacia la productividad del sentido- en tanto ecuación irresuelta, en tanto manifestación de lo inestable que caracteriza al sumatorio infinito de todas las partes de cada complejo, de cada sistema en sí mismo considerado.

#

Una forma artística nace siempre que lo irresuelto de la compleja ecuación abstracta que define un estado epocal del mundo se manifiesta -de otra forma que como silencio.

Es -dicho de otra manera- el silencio que produce la algarabía atronadora de un momento epocal del espíritu, revelando la tensión de constelación del sistema en toda su complejidad -tal y como ésta se manifiesta en el orden desgarrado e irresoluble de un alma individual.

#

No todo desarrollo técnico, por lo tanto, da lugar a una forma artística.

Pero toda forma artística nace irreversiblemente ligada a un desarrollo de lo técnico, a un estado epocal del mundo, del darse del ser como espíritu, como constelación o sistema de las partes.

#

Cada forma artística pertenece -por tanto- a un mundo, a un momento tensional del espíritu. Puede entonces darse una coexistencia de varias formas artísticas que expresen adecuadamente un mundo -pero resulta inadecuado pensar que toda forma artística posea la potencia de expresar en toda su complejidad a un momento cualquiera del espíritu.

Sólo aquella -o aquellas- que por contraste desocultan las articulaciones de la forma dominante de su darse en un tiempo poseen la capacidad de no sólo expresar el «abigarramiento» de la totalidad de las relaciones de cada parte al todo (el «código» de la época, el ordenamiento de su universo simbólico), sino también la de entregarse al silencio que su insuficiencia abre. Instalada en él, la forma artística -que es genuinamente de su tiempo- permite atisbar en un tiempo inmediato y no determinado, de cuya anticipación ella se hace no sólo profecía -sino también poesía, auténtico principio de *producción*, anticipación.

Es esto lo que un pensamiento -no técnico- de lo técnico, como *poiesis*, como principio genuinamente productivo, significa.

#

El contenido mismo de la forma artística -y valga el oxímoron- no puede entonces ser otro que el desocultamiento de las estructuras mismas de la repre-

sentación, bajo cuya prefiguración se fija el ordenamiento simbólico que es propio de un mundo.

Este desocultamiento de las estructuras de la representación -que expresa la constelación epocal en que se manifiesta cada momento del darse del espíritu en el tiempo- se dice por referencia principal a tres cuestiones básicas: el fundamento de la estructura de una «comunidad» dada, el principio de inscripción en ella del registro de la experiencia individual, y la modulación de sus potenciales de experimentar el pasaje del tiempo -por supuesto y siempre en relación a las posibilidades dadas de producir sentido.

Por ello, puede decirse que una forma artística sólo nace cuando o las relaciones estructurales de una forma de darse lo comunitario, o lo individual en relación a ello, o las posibilidades de experimentar el existir de todo ello en el tiempo, se ven alteradas.

Ni que decirse tiene que cuando ello ocurre, las posibilidades de producir sentido -las estructuras mismas de la representación que organizan el dominio de lo simbólico- se transforman profundamente.

La forma artística nace por la necesidad y la angustia de anticiparse a ese «gran cambio».

#

Sujeto, comunidad y experiencia de lo temporal: he aquí los «contenidos» en cuanto a los que la forma artística debe desvelar las estructuras de la representación, los mecanismos de la producción del sentido.

Si, como asegurara Benjamin, éste se encuentra siempre en proporción directa a la presencia de la muerte, bien podría entonces resumirse la tríada en una ecuación única. Una forma artística es la expresión de lo que a un sujeto le es dado esperar en relación a su existencia individual -como miembro de una comunidad instituida.

La «forma artística» como genuino documento constitucional -de cualquier comunidad de espíritu. Como tensión capaz de arbitrar en el desgarrar de cada hombre con su tiempo, como relato de aquello que, en tanto incolmados en nuestro infinito anhelar, nos une.

#

Una forma artística no nace, entonces, por la mera aparición de un desarrollo técnico -sino sólo cuando los desplazamientos que tales desarrollos de lo técnico en el mundo determinan transformaciones profundas que afectan a la forma en que los sujetos experimentan su propio existir individual tanto en relación a la comunidad de la que forman parte como a su propio darse en lo temporal. Cuando ello ocurre, la necesidad colectiva de darse el relato que pueda dar cuenta de tales desplazamientos (y la insuficiencia que para pensarlos afecta a las formas preexistentes) presiona a favor de su aparición. Pero éste es un proceso necesariamente lento.

#

No debería ofender a nadie que por tanto se dijera que ha pasado mucho tiempo antes de que la aparición de la técnica fotográfica -haya dado vida a una nueva forma artística. Que, muy posiblemente, el cine no lo ha conseguido todavía. Que el vídeo -si es que llega alguna vez a lograr que su diferencial técnico con el cine llegue a también expresar un diferencial lingüístico- no llegará probablemente a hacerlo nunca (el así llamado videoarte es un subgénero subsidiario de otros: la performace, la instalación, ...). Y que al desarrollo técnico de nuevas posibilidades de intercomunicación puesto por los desarrollos de la telemática le queda aún mucho antes de que pueda dar pie a algo que con sólido fundamento podamos describir como aparición de una nueva forma artística ...

#

Y, sin embargo, tampoco debería sorprender a nadie que se dijera que en la constelación de todos esos hallazgos técnicos vibra por surgir -como en ningún otro lugar- la «forma artística» más propia de nuestro tiempo: aquella en que vendría a efectuarse -cuando las cosas devienen formas- «el instante en que todos los sentimientos y todas las vivencias, situadas más acá y más allá de la forma, obtengan una en la que decirse y condensarse». El «instante místico de la unión de lo interno y lo externo, del alma y la forma».

Una razón fundamental para ello. El que ha sido descrito como «total condicionamiento de las formas de la experiencia contemporánea por el medio audiovisual».

Podrían darse otras muchas, seguramente -pero ésta, por sí misma, es la *razón suficiente*.

#

Un rasgo caracteriza a todas las formas de darse lo artístico -en el orden de la visualidad, de lo plástico- previas al desarrollo de esa constelación de hallazgos técnicos. A saber: el renunciar a desarrollarse en el tiempo, como duración, como algo que se diferencia de sí en el discurrir de lo temporal, sancionando la absoluta estaticidad del dominio de la representación. Ella es expresión de un «*désir de durer*» que sacrifica su darse como genuina temporalidad a único darse como identidad, como inmóvil mismidad a sí.

Bajo la prefiguración de ese paradigma de la representación, ni en el cine ni en la televisión -que «duran» en el tiempo- podía entonces desarrollarse una forma genuinamente artística de lo visual. El espectador de lo plástico todavía espera de su objeto estaticidad, inmovilidad, instantaneidad definitiva -y quizás eterna.

He aquí una buena razón para explicar por qué no se mira, en una videoinstalación o en una «cineinstalación», lo que ocurre en la pantalla más allá de unos pocos segundos -y también para explicar por qué una obra de arte puede ser contemplada una infinidad de veces, y durante tiempo ilimitado -mientras que incluso la mejor película se vuelve insoportable tras dos (tres, cuatro, ... diez) visionados.

#

Pero también hay en ello una razón para esforzarse en mirar en esa pantalla -una película se vuelve obra de arte (y el mejor cine hecho por artistas auténticos, como Warhol, sabe muy bien de esto) sólo cuando nos obliga y vuelve capaces de atravesar la frontera de su extremo tedio. Cuando mirarla un instante o un tiempo eterno revelan lo mismo.

Justo allí puede lograr la imagen tecnológica hacer comparecer una genuina imagen-movimiento, hacer aflorar el tiempo-imagen. En ello se expresaría con toda su potencia la insuficiencia del dominante pensamiento de la representación regulado únicamente por los mecanismos de la identidad, por la estaticidad, manifestando su inhabilidad para recoger bajo ese régimen el *diferir de la diferencia*.

La capacidad de hacerlo -en el orden justamente de la imagen-movimiento- es la que carga de unos potenciales imponderables a toda la constelación de producciones artísticas que explora la virtualidad expresiva del nuevo dominio de la «imagen tecnológica».

#

Todas las tentativas que en el contexto de la imagen plástica han explorado la posibilidad de representar en su dinamicidad este potencial de la imagen-tiempo, de la imagen-movimiento -han fracasado al hacerlo. Desde el cubismo hasta el futurismo, desde el accionismo hasta la propia *performance*, el tiempo interno de la imagen visual es siempre el tiempo de la representación: y este es un tiempo congelado, un tiempo único.

Por el contrario, y en ello reside el primer potencial que legitima pensar en la aparición en su contexto de una forma artística genuinamente nueva, en la imagen tecnológica este tiempo interno se presenta como un tiempo expandido, cinematográfico. Un tiempo no único, sino extendido, movedizo: un tiempo-imagen que concibe a la propia imagen como imagen-movimiento.

#

Esto es cierto incluso para la fotografía. Si la instantánea es el hallazgo que hace de la fotografía un instrumento subsidiario del modelo representacional (estatizado), es el descubrimiento de un tiempo expandido interno en ella el que permite -y obliga- a leerla como narración, como relato desplegado en un tiempo desplazado, dado como en movimiento.

Esa virtualidad pertenece a lo que ha sido descrito como el inconsciente óptico de la fotografía -el dispositivo que permite al tiempo de la obturación desarrollarse y recorrerse como tiempo expandido, no instantáneo. De Muybridge a Jeff Wall, este expandido «tiempo interno» de la fotografía capacita a la imagen técnica para albergar narración, ficción, en su propia superficie significante: para ostentar dinamicidad cinematográfica en su misma presentación estática.

#

Innecesario decir que esta virtualidad cinematográfica de la fotografía se ha hecho más nítidamente manifiesta tan pronto como el tratamiento digitalizado de la imagen -a partir de la computerización de la fotografía- ha cobrado carta de

naturaleza. Pero ese «tiempo expandido» que el ordenador, como segundo obturador, incorpora a la imagen -no hace sino venir a corroborar un potencial que virtualmente pertenecía ya a la esencia misma de la técnica de captura fotográfica de la imagen.

A partir de ello, en todo caso, esa condición de soporte narrativo -cinematografizado- del medio fotográfico se convierte en el gesto reconocible -que podría permitir precisamente el desarrollo en su medio de una nueva «forma artística». La epifanía definitiva de ésta, en cualquier caso, nos habrá de venir de la mano de «artistas» -nunca de fotógrafos. Wall, Coleman, Graham, ...

#

Contra lo que pudiera parecer, los medios propiamente cinemáticos de tratamiento y presentación de imagen -cine y vídeo- no sólo no poseen ventajas efectivas respecto al potencial de aparición de (por relación a la epifanía de una auténtica imagen-movimiento) una nueva forma artística en el entorno de la imagen tecnológica -sino incluso al contrario, profundas desventajas.

Para empezar, ellos son medios «falsamente cinemáticos» -en realidad en ellos no comparece sino una sucesión de imágenes estáticas. Justamente el efecto de dinamicidad que producen distrae respecto a la percepción de ese microtiempo interno que vibra como virtualidad dinámica en el dominio de la imagen tecnológica. Ellos entonces no sólo no atentan contra la estructuración «estática» del orden de la representación, sino que precisamente la corroboran.

Cuando el espectador se acerca a la imagen visual limitando su tiempo de observación evidencia la expectativa que verdaderamente le cautiva: percibir el tiempo interno de la imagen -la imagen-movimiento en que se expresa el diferir de la diferencia, pero que ella no resulte de un puro efecto externo de dinamicidad.

#

La segunda desventaja de los medios dinámicos de tratamiento y presentación de la imagen se refiere a su «mobiliario» -y a través de ese «mobiliario» a la relación que les es dado establecer entre dominio de la representación y la propia esfera de lo real.

La condición a través de la que la imagen plástica se postula en el orden de lo simbólico atraviesa su segregación del dominio de lo real. La merma de una dimensión -su devenir bidimensional, planitud abstracta- es en ese sentido básica, pero más básico aún es la interposición de lo que ha sido llamado un «dispositivo de discontinuidad» (Moraza). Ya el marco, ya el pedestal -y cualquiera sea su «espesor» físico- ese distanciarse de lo real que producen los dispositivos de discontinuidad es condición de posibilidad del asentamiento de la imagen en un orden abstracto, simbólico.

#

El problema con los medios de reproducción técnica de imagen en movimiento, cinemática, es que no logran efectuar este distanciamiento de lo real que les capacite para constituirse en el orden de lo simbólico.

En el caso del cine, el único dispositivo de discontinuidad posible -y es un recurso de utilización muy limitada en el orden de la plástica: donde lo que interesa es su irrupción separada en el orden de lo real- es la «oscurización» de la sala. Pero ella entonces ignora lo real, produce en ello una especie de «cueva» psíquica.

En el caso de la televisión, todavía es peor. Ella se produce en una pantalla -pero esta pantalla, visible bajo condiciones de diurnidad plausible, viene envuelta en un «mueble» perfectamente integrado en el orden de lo cotidiano. Por culpa de ello -el vídeo está seriamente depotenciado para segregarse del puro orden de realidad, y lograr así efectuarse en el dominio de lo simbólico. No hay la merma de una dimensión -profundidad- que permitiría a algo real ser reconocido como místéricamente perteneciente a otro orden, a otro registro.

No resulta insensato pensar entonces que sólo cuando la optimización de estos recursos técnicos les permitan resolver estas deficiencias estructurales podría tener lugar en su entorno el advenimiento de una genuina nueva «forma artística».

#

Especulemos con la posibilidad de que ello está en trance de ocurrir. Dos serán las condiciones. Una: un gran aumento de los índices de luminosidad de las proyecciones -de tal manera que el «enmarcado» de las imágenes no

dependa de la oscurización completa, es decir de la negación del espacio real. Y dos, la posibilidad de hacer desaparecer definitivamente -de hacer invisibles- los aparatos de proyección.

Ese doble desvanecimiento (de la negra cueva psíquica del cine y del monitor videográfico, y por supuesto en ambos casos de los aparatosos proyectores o aún las pantallas) está permitiendo -en obras como por ejemplo las de Stan Douglas o Gary Hill- que a partir de su utilización se genere una genuinamente nueva forma artística.

En ella, la imagen comparece ostentando esa sobrecarga de potencialidad simbólica que le otorga el pertenecer a un dominio abstracto (por estar mermado de una dimensión), y no estrictamente real, -pero a la vez poder hacerlo en el pleno dominio de éste, logrando modular su presencia en él justamente por la eficacia de algún «dispositivo de discontinuidad» no rígido, sino poroso (el propio *frame* de la imagen proyectada).

#

La tecnología -en cuanto aplicada a la representación- pone las condiciones de posibilidad para el desarrollarse de una nueva forma artística -en tanto permite el manifestarse cumplido de una nueva relación del sujeto de conocimiento con la representación como tal.

Lo novedoso de la forma artística hecha posible por las nuevas tecnologías audiovisuales residiría, justamente, en el hecho de que haría posible una experiencia novedosa de la representación -pensada ésta no en términos de identidad, sino en términos de diferencia, de diferición. Ellas posibilitarían en efecto la aparición de un pensamiento-imagen caracterizado como representación-evento, que permitiría, por primera vez en la historia de la humanidad, el desarrollo definitivo de un orden de la representación no estatizado, sino regulado por la eficacia de la nueva imagen-movimiento.

La potencia de trastorno de esta emergencia de un nuevo orden genérico de la representación -es incalculable.

#

El contenido mítico que habría de expresar la nueva forma artística emergente -en cuanto relato fundacional capaz de restituir la constelación cambiada de la nueva relación estructural de los sujetos de conocimiento con la representa-

ción- tendría su primera relación con la experiencia del tiempo que a éstos les sería dado reconocerse.

Sin lugar a dudas, ese es el primer contenido estructural que caracterizaría a los desarrollos de las nuevas formas narrativas -desplegadas a través de la eficacia de la imagen-movimiento. Una característica que no puede resumirse de forma simple en un mero dar testimonio de la fugacidad y efimeridad de los modos contemporáneos de la experiencia.

Más allá de ello, en efecto, el mito producido por las nuevas formas artísticas surgidas en el entorno de la imagen tecnológica -pensada como imagen-tiempo- habrá de narrar una transformación fundamental de la relación del sujeto con la representación. El sujeto no esperará de ella, para decirlo muy brevemente, promesa de duración, sino un mero acompasamiento a su darse como radical contingencia.

Si el paradigma de la representación se eleva bajo la expectativa -en última instancia cristiana, platónica- de una vida eterna, la emergencia de una nueva forma artística ligada al desarrollo de nuevas narrativas en el entorno de la imagen-tiempo habrá de venir en cambio a relatar la melancólica experiencia del no durar, del ser contingente y efímero del sujeto.

Las nuevas narrativas tendrían entonces que darse por misión última el desmantelamiento final de los residuos de una forma religiosa de pensar la representación. Habrán de ser profundamente nihilistas -es decir, radicalmente ateas, antirreligiosas.

#

Como consecuentemente es obvio, el segundo aspecto frente al que esta emergencia de nuevas formas artísticas habrá de desarrollar niveles profundos de contenido -habría de ser inevitablemente referido a la experiencia del estatuto de la propia (in)consistencia de los sujetos de experiencia.

Si en un régimen de la representación regulado por el orden de la identidad la autopercepción del yo podía todavía resolverse en la ilusión trascendental del sujeto moderno -en el nuevo paradigma de la imagen-tiempo la desregulación de la subjetividad bajo las puras figuras de la diferencia habrá de impulsar narraciones que sólo podrán en cambio dar cuenta de la inconsistencia esencial del yo. De tal manera que en el orden de las nuevas mitologías, la subjetivi-

vidad no se expresaría sino como un principio movedido y acéntrico, que únicamente tendría lugar en el diferirse de la diferencia.

En ello, toda nueva narrativa se habría de dar por finalidad el relatarle al sujeto de conocimiento en qué consistiría su ser como tal sujeto. Es en efecto el difícil narrarle su propia (in)consistencia -una que se expresa como pura diferencia, y no como identidad- el que habrá de constituirse en objeto último de las nuevas narrativas.

Ello hace una vez más inevitable que éstas se desarrollen en un plano radicalmente melancólico -pues no han de venir a relatar la consistencia del sujeto en su condición de identidad. Sino al contrario su vida desvaneciente posicionada en el puro *diferirse de la diferencia*.

#

Finalmente, el tercer nivel en el que a la emergencia de una nueva forma artística le corresponderá desarrollar su dimensión mito-narrativa se refiere justamente al constituirse de la experiencia de la subjetividad en el orden de lo colectivo, en el orden de la comunidad. Correlativo al darse de la experiencia de lo temporal como experiencia de un tiempo fugaz y efímero, y al de la del sujeto como contingencia y desplazamiento en los juegos del diferirse de la diferencia, la expresión de la *comunidad que viene* como no regulada por efectos de identidad -ni étnica, ni religiosa, ni cultural, ni por supuesto «nacional» o estatal- sino por efectos estratégicos de coincidencia puntual y movediza -constituye justamente la dimensión política de la tarea a realizar.

Como ha sido dicho, en ello consistiría la misión política de nuestra generación.

La autodefinition fundacional de esa «comunidad que viene», como objeto último y profundo del relato propio de la nueva forma artística emergente, sería el contenido que por excelencia tendría ella que hacer pensable. Sólo en su contexto, en efecto, podría manifestarse en toda su potencia la definición de una nueva forma de experimentar tanto la temporalidad como el propio ser del sujeto -en última instancia la respuesta a la pregunta de qué nos es dado esperar, como seres sometidos a la eventualidad de nuestra segura muerte individual.

#

Acaso a ese respecto la experiencia de comunidad constituida por el encuentro fortuito y puntual «en la red» -constituya una ocasión incomparable. Si esto es así, la proyección que sobre el conjunto de hallazgos que prefiguran la constelación formal de lo que hemos llamado la «imagen tecnológica» añade su disposición en la red (como forma de comunión iniciática de las nuevas formas de experiencia de la comunidad que viene) predispone una combinatoria óptima -de *condiciones de posibilidad*.

#

Que tal combinatoria óptima llegue además a verificarse como efectiva depende en todo caso de algo más. Están dados los desarrollos técnicos. Están dadas las nuevas formas de experiencia que ellos inducen. Están también dadas ya, por tanto, las nuevas necesidades expresivas, que querrían dar cuenta de tales nuevas formas de la experiencia. En lo que los hallazgos técnicos representan además posibilidades formales de vehicular esas nuevas necesidades expresivas, están dados por añadidura los soportes tecnológicos que podrían ver nacer las nuevas formas artísticas.

Pero todo ello, ciertamente, no basta -aún con sentar la constelación de condiciones suficientes para que ellas aparezcan.

#

Acaso, de cualquier manera, sea preciso esperar algún tiempo antes de que el complejo «abigarramiento sin objetivos de la vida», tal y como ella hoy se nos ofrece, pueda desembocar en ese momento de límpido silencio «en que todos los sentimientos y todas las vivencias, situadas más acá y más allá de la forma, obtienen una en la que decirse y condensarse».

Acaso algún tiempo todavía para ver realizarse esa intuición magnífica que se condensaría en una obra capaz de retener ese «instante místico de la unión de lo interno y lo externo, del alma y la forma». Esa intuición y ese instante en que la vida de los hombres alcance a pensarse por encima de sí misma, de lo que en ella está dado y condiciona, de lo que en ella es determinación.

Sin duda en él podría definitivamente germinar eso que legítimamente podríamos llamar una nueva «forma artística». O también, y por qué definitivamente no, la efectiva y plena epifanía del genuino sentido de lo técnico -en

nuestro tiempo, este tiempo de la *pecaminosidad consumada*, este tiempo del rebasamiento de la metafísica, o de la realización de su cumplimiento en lo tecnológico.

Sobre la red. (Algunos pensamientos sueltos).

«La única forma de hablar con Andy es por teléfono. Entonces tiene el deflector de ese aparato y hablará a través de su protección»

H. Geldzahler, *Andy Warhol*

“A estos sistemas centrados, los autores oponen sistemas acentrados, redes de autómatas finitos donde la comunicación se hace de un vecino a cualquier otro, donde todos los individuos son intercambiables, se definen únicamente por un *estado* en tal momento, de manera que las operaciones locales se coordinen y que el resultado final se sincronice independientemente de una instancia central”

Deleuze-Guattari, *Rizoma*

«Estas singularidades, sin embargo, comunican sólo en el espacio vacío del ejemplo, sin estar ligadas por propiedad alguna común, por identidad alguna. Están expropiadas de toda identidad para apropiarse de la pertenencia misma, del signo E. *Tricksters* o haraganes, ayudantes o *toons*, esos son los ejemplares de la comunidad que viene»

G. Agamben, *La comunidad que viene*

Seguramente, lo singularísimamente propio de la red es que ofrece una situación conversacional absolutamente inédita. En ella no comparece el habla - aún en los *chats* hablados la palabra de la voz propia es mediada por un deflector que la sintetiza- y a causa de ello cualquier ilusión de estabilidad en las economías de la producción o transmisión del sentido -queda por completo excusada.

Incluso cuando el *chateo* se hace en supuesto tiempo real, se abre entre cada envío y cada recepción, entre cada pensamiento y su teclado, un microtiempo inevitable. En él se abisma, para despeñarse a las profundidades de lo olvidado, cualquier ilusión de simultaneidad. La red produce la ilusión de compartir

lugar -pero en cada uno de sus extremos se habita un tiempo interno propio, radicalmente separado. Si la ilusión de la presencia plena del sentido en la palabra se alimenta de la engañosa impresión de inteligencia mutua que -en la experiencia de la conversación «en vivo»- produce la simultaneidad del acto de habla y del de escucha, tenemos aquí explicado por qué el acto de encuentro que se produce en la red queda por completo liberado de esa «presión del sentido».

El internauta es un navegador de las rutas del significante, que conoce la infranqueable distancia que separa a éstas (todavía) de las del sentido.

#

Dicho de otra forma: el que «habla» en la red no está allí donde «su» palabra; habita un *delay* insuperable con respecto a ella. La palabra que circula es siempre anónima, escritura sin sujeto. Lo que ella dice, lo dice ella -carece por completo del supuesto-sujeto que la enuncia.

El *chat* es un juego de tardosurrealistas -productores de genuinos cadáveres exquisitos- entregados a la suculenta experiencia de comprobar cómo el texto habla sólo en tanto circula -y, si acaso, en tanto en su circular «les pronuncia».

#

No se trata aquí nunca -por tanto- de la palabra, sino del texto. No del *logos*, sino del grafo, no del verbo -sino de la escritura. Una escritura que es intercambiada bajo un régimen en cierta forma arqueológico, originario, de orden antropológico. El régimen en que todavía los signos eran intercambiados como objetos, en su oscura y esplendorosa materialidad. No como portadores de un significado, todavía, sino antes que nada como testigos de un enlazamiento, del establecerse gratuito de vínculos entre semejantes, entre los cualesquiera de una comunidad -fabricada precisamente por ese rito.

El internauta es un neoprimitivo entregado a reexperimentar el trueque, el ritual primigenio del don.

#

El don que se intercambia en la red es el don sagrado de la escritura, del grafo primigenio. Es una escritura remota, primera. Una escritura-gramma, una escritura-signo, que no podríamos diferenciar de la pura imagen, del puro gesto

gráfico. En la red, escritura e imagen disfrutan el mismo estatuto -de ambas se tiene una misma experiencia. Llegan a nosotros como un envío llegado de lejos, materialidad rebosante de «intención» y no de significado, de voluntad y no de representación, como efectos cargados de una finalidad principal: la de prestar testimonio del existir de un otro.

Nuestra primera mirada se anega en el reconocimiento de esa calidad grafomaquínica, libidinal: intensiva, muda y material.

#

No debe nunca menospreciarse -se ha dicho- el poder de la imagen. Ella aquí reina.

#

Podemos entonces empezar a leer -o no empezar. Sino, indiferentemente entregados a la experiencia de la pura superficie y visualidad de los signos, «mirar» los textos como miramos las imágenes -como testigos o huellas, como meros rastros del existir del otro.

Seguramente, el máximo potencial subversivo del medio reside en esta propiedad. En la red, la colisión de los regímenes de la imagen y la escritura es absoluta. Y su subversión recíproca: aleja a la escritura de la palabra -del sentido como ya dado- pero también a la imagen de su inocuidad, de su valor de representación. Ella -y aquí esto también se hace evidente- ha de ser leída, interpretada.

Como la escritura, infinitas veces.

Ninguna mirada -ninguna lectura- las agota.

#

La red -como ilimitado club de «lectores» de imágenes, como sociedad secreta de un innumerable número de «mirones» de escrituras, de *grafemas*.

#

La naturaleza misma de la escritura -que se revela con más nitidez al estar puesta en la red, toda vez que el dispositivo «libro» no pesa sobre ella para forzar su unidimensionamiento temporal en un eje único de legibilidad- es multidimensional, se expande en direcciones varias, recorribles sin un orden

prefijado. Es el poder de la palabra, y su darse como sonido en el tiempo, el que impedía percibir la multidireccionalidad que es propia del grafo: Una escritura que estalla en todas direcciones, y se conecta en todas direcciones, para la que no hay un antes y un después, para la que el espacio no es determinación de orden, sino potencialidad de encuentro.

Qué alucinante fuerza no tendría una imagen que, como la escritura, acertara a encontrar una posibilidad de desarrollarse así: multidireccional y no sucesiva, abierta y no estatizada. De un lado, todo el poder de la imagen detenida -de la obra «plástica», cuya renuncia a «suceder» en el tiempo carga a la imagen de un poderosísimo potencial interno, de un existir fuera del tiempo: en el tiempo de su significancia que la posteridad de las lecturas habrá de abrir.

Del otro, todo el poder del cine, del relato -pero ya no sometido al eje unilineal de la propia duración, del darse de las cosas (que por darse en un mismo lugar, habían de ocurrir, hasta ahora, unas antes y otras después). Pero esto se acabó -y en ello reside el más alto potencial metafísico de la red.

#

¿Qué es lo más característico de la «situación conversacional» que se produce en la red -situación que no hemos dudado en calificar de singularísima? Su peculiar coctelería de publicidad / privacidad. El hecho de que se ofrece como lugar de dominio público -en un momento en que lo público ha resultado desactivado, engullido por la presión del media y la industria del espectáculo- en el que tanto puede accederse como proyectar desde la extrema privacidad de la propia experiencia.

El atractivo de la red para el sujeto de experiencia reside justamente ahí -y ello connota la forma en que los sujetos se expresan, mantienen su singular forma de «conversación», a la vez privada y pública. Por un lado, ofrece la experiencia -sustraída en las sociedades contemporáneas- del dominio público, del ágora en que encontrarse y dialogar, ante los muchos, con el otro. Pero al mismo tiempo, permite que se acceda a ese lugar -ya como mero receptor o espectador, ya como emisor- en plena reserva de la privacidad, en pleno contacto con lo singularísimo de la experiencia propia.

#

El que habla en Internet -o el que escucha- lo hace con esa doble pasión. Por un lado, la del que se dirige en público a un otro cualquiera. Por el otro, la del

que a la vez oye resonar en el eco de su voz el sentimiento profundo de la soledad singularísima de su propia vida, de su propio espíritu, de su propio mundo de experiencia.

#

La cuestión del secreto es, por todo ello, clave. Pero no para preservar o la identidad de los miembros o la naturaleza de la sociedad que forman - esporádicamente. Sino para precisamente preservar el más importante de los secretos que la red guarda: que carece de alguno.

#

El rito de iniciación es entonces -y al contrario del clásico que confabula al que se introduce en la sociedad secreta- el último en el que el participante posee un nombre propio. A partir de ello, el sujeto puede circular libremente sin nombre, sin responsabilidad pública -su movimiento es secreto, privado. La autopropaganda que la red se hace depende de este poder ofrecer plenas garantías de secreto, de privacidad -para el que observa, pero no para lo observado.

#

La red hace al mundo transparente, lo vacía por completo de secreto -y el *hacker*, como nueva figura del sabio más subversivo, se encarga de asegurar la penetrabilidad de todo lugar. No hay forma de encriptación o clave de seguridad que impida la más absoluta transparencia. Todos los datos, todo el saber del mundo, son asequibles a esta nueva encarnación del Espíritu Absoluto -a este nuevo avatar de la Enciclopedia del mundo, que es la red.

A cambio, ella debe asegurar -y aunque al hacerlo mienta- la plena anonimía del que la recorre.

#

La multiplicación de instrumentos de seguridad, de dispositivos de certificación de la garantía de privacidad ofrecida por los lugares recorridos, es entonces vital.

El que recorre la red -el que lee- es un nadie.

Y el que escribe -un ser ficticio, siempre inventado. De ahí que en la red todo sean pseudónimos, alias, heterónimos, falsos nombres propios.

#

«Navegar es necesario, vivir no es preciso». El que fuera célebre lema de los argonautas lo es hoy, y con más razón, de todos esos innumerables personajes sin rostro que, en las noches muertas de sus vidas, recorren cada día la red.

#

En cierta forma, la red restaura algunos sueños de la infancia. Ese poder recorrer los infinitos pasillos de un castillo interminable -del hogar propio, cada rincón de su jardín, cada estante de la cocina, cada cajón secreto de cada mueble en el desván ...- sin llegar nunca a un punto final. En la red cada cual explora el secreto del tesoro escondido, seguro de poder encontrarlo.

Es en el aplazamiento infinito del encuentro -que nunca suspende el sueño de poder alguna vez realizarlo- donde la aventura del paseo por la red se alimenta. Ilimitadamente.

#

El circular en la red no tiene que ver con el hallazgo, con el descubrimiento de la verdad. Sino, justamente al contrario, con la experiencia de la pura búsqueda, del desencuentro. Con la experiencia de la interpretación infinita, de la lectura interminable, que la red alimenta constituida como máquina de multiplicación de las lecturas, de la proliferación de los textos y los signos.

#

Es iluso pensar que la red tiene que ver con la comunicación, ni siquiera con la información. No es cierto que existan dos redes: la red oficial nacida al socaire de los intereses de una industria institucionalizada del saber -Academias, Bibliotecas, Universidades, Centros de Investigación, ...- y una segunda «antired» rizomática que procura una relación transversal y diseminante con los mismos objetos del saber, con los mismos contenidos de la información.

Insensato quien busque «información» o saber en la red. La propia naturaleza del medio sabotea cualquier pretensión diurna de relación con él. Todo conocimiento puesto en la red hace rizoma, se despliega y disemina imparablemente, se desborda en su conexión incontrolada con otros lugares, con otros saberes. Imposible ignorar que cualquier información, que cualquier contenido de significancia, ha de ser leído a través de otro.

La red es el mapa mismo de una diseminación de los saberes que, en su intratable obesidad contemporánea, hace inverosímil cualquier pretensión de abarcamiento, de centralización.

#

Es por ello que no cabe plantear frente a la red un horizonte político que se defina en los términos de alguna «ética de la comunicación» -digamos una cierta «democraticidad del nuevo orden informativo» o cosas parecidas. El significado político de la red está en el reconocimiento de que su propia naturaleza impulsa en cambio una «ética de la interpretación» -o, para ser más preciso, de la «irreductible multiplicidad de las interpretaciones».

El potencial político de la red reside justamente en su capacidad de subvertir cualesquiera pretensiones de veracidad de la comunicación o la información, para mostrar que la condición misma de todo efecto de significancia es la de meramente entregarse -inacabado- al infinito juego de todas las lecturas posibles, de todas las interpretaciones posibles.

#

La red es, entonces y siempre, *antired*. Es el espejo invertido del exhaustivo condicionamiento de los mundos de vida contemporáneos por las industrias de la comunicación y el espectáculo. Es su contrafigura subversiva: donde aquélla produce -o pretende que produce- «información», «realidad» o «comunicación», ésta en cambio sólo revoca toda pretensión de «realidad», nos conduce si acaso al reconocimiento de lo «poco de realidad» que, como sujetos de experiencia en el mundo contemporáneo, nos corresponde usufructuar.

Es por ello que la red alimenta -tanto- nuestra melancolía.

#

No podemos ignorar, en todo caso, la fuerte inversión que las grandes corporaciones del mundo de la comunicación realizan en la red -ni consecuentemente el peligro de instrumentación y mercantilización a ultranza del medio que ello conlleva.

Pero equivocan su camino. Sólo puedo imaginarme algo tan idiota como leer el periódico en una página *web* -o atender a través de ellas a un noticiero informativo: pagar por ello.

#

En sí misma, la existencia de la red es testimonio de las trágicas insuficiencias que frente a las industrias de la comunicación experimenta el ciudadano de nuestros días. No encuentra en ellas -casi nada de lo que de verdad le interesa. Y mucho menos encuentra en ellas -la posibilidad de expresar lo que de verdad le interesa.

La red es el grito de rebeldía irrevocable que una humanidad silenciada en lo que le importa eleva minuto a minuto -frente al insultante mandarínato contemporáneo de los periodistas.

#

Si el pensamiento de una «antired» nos resulta irrelevante -por el hecho de que creemos que sólo hay ella: la que se le superpone tiene sus días contados- en cambio nos resulta en extremo interesante toda idea de «infrared».

De hecho: el efecto de «globalidad» de la red no podría nunca realizarse bajo una figura de universalidad que supusiera denegación de las diferencias -sino justamente expresión irrevocablemente multivocal de ellas. Es por eso que la idea de una sola red global, de una macro-red, repugna en el fondo al carácter subversivo -mestizo y multicultural- que caracteriza su naturaleza. Sólo a costa de pensarla como «red de redes», por tanto, puede hablarse de la *web*.

#

Lo que en la polifonía anárquica de la totalidad estallada de las infinitas voces es mero ruido, se convierte en diálogo e inteligencia cuando el *scoop* se centra, cuando el coro de las voces se modula. Lo que para la comunidad universal -para la red global- se da como final sumando la mera redundancia, la descomunicación -para las microcomunidades e intraredes que en ella reverberan se da, en cambio, como nítida y espléndida pertinencia.

Una comunidad de microcomunidades, una red de intraredes. Todo el efecto de pertinencia política -y todo el valor de producción de significancia- atribuible a la red pasa por esa capacidad de activar lo micro, incluso lo *meso*, dentro de un paradigma global, ilimitado -en el que todo efecto de identidad queda en suspenso.

#

«Pues si los hombres, en lugar de buscar todavía una identidad propia en la forma ahora impropia e insensata de la identidad, llegasen a adherirse a esta impropiedad como tal, a hacer del propio ser-así no una identidad y una propiedad individual, sino una singularidad sin identidad, una singularidad común y absolutamente manifiesta -si los hombres pudiesen no ser así, en esta o aquella identidad biográfica particular, sino ser sólo *el* así, su exterioridad singular y su rostro, entonces la humanidad accedería por primera vez a una comunidad sin presupuestos y sin sujetos, a una comunicación que no conocería más lo incomunicable.

Seleccionar en la nueva humanidad planetaria aquellos caracteres que permitan su supervivencia, remover el diafragma sutil que separa la mala publicidad mediática de la perfecta exterioridad que se comunica sólo a sí misma -ésta es la tarea política de nuestra generación».

G. Agamben, *La comunidad que viene*.

Se trata entonces de explotar las posibilidades que la red ofrece de establecer formas flotantes de comunidad -que vendrían a expresar únicamente «momentos de comunidad», vectores específicos de una comunidad de intereses, de preocupaciones o de deseos, momentáneas e inestables líneas de código establecidas en los flujos libres de la diferencia.

No alguna comunidad regulada por efectos de identidad -étnica, cultural, política: nada de estado o aún de individuo- sino meras comunidades fluctuantes reguladas tan sólo por la instantánea y efímera expresión de efectos de diferencia -comunidades trans-identicas, mestizas, multiformes y pluriculturales desde su misma base.

En ellas, no habría más «sujetos» o individuos -sino el circular de puros efectos de identidad, dispositivos y máquinas de producción de la subjetividad-: meras expresiones de la diferencia libre.

En la fuerza de esa doble puesta en evidencia, también la red podría hacerse anuncio de «la comunidad que viene». Forzándonos a despertar del delirio despotizador de un sistema ya milenario, ella podría en efecto constituirse en su más tremenda pesadilla -y por ello, el más dulce de nuestros sueños.

Editado en
formato PDF
el 27 octubre 2002